

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ПОЛИТИЧКИХ НАУКА

Рената И. Самарџић

**ПОЛИТИКА ДРЖАВЕ ПРЕМА
КРИМИНАЛУ У ВЕЗИ С УМЕТНИНАМА**

докторска дисертација

Београд, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF POLITICAL SCIENCES

Renata I. Samardžić

**STATE POLICY WITH REGARDS
TO ART CRIME**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

Ментор:

Проф. др Драган Симеуновић, Универзитет у Београду –
Факултет политичких наука

Чланови комисије:

Др Сузана Полић, виши научни сарадник Универзитета у Београду,
Централни институт за конзервацију

Доц. др Ивана Дамњановић, Универзитет у Београду –
Факултет политичких наука

Датум одбране:

Сажетак

Процењује се да годишњи приход од криминала у вези с уметнинама износи две до шест милијарди долара, од којих већи део одлази на финансирање међународног организованог криминала и тероризма. Од периода Другог светског рата ова врста криминала развила се у трећу најпрофитабилнију криминалну грану, после нелегалне трговине оружјем и наркотицима. Истраживањем у раду биле су обухваћене различите категорије криминала у вези с уметнинама (крађе уметнина, вандализам, плачке антиквитета, као и кривотворење уметнина) чија је заједничка црта – унапред осмишљена криминална активност. Истраживани су и карактеристични примери из историје криминала у вези с уметнинама, како у време мира, тако и у време рата, и посебно у конфликтима захваћеним зонама. Општи утисак је да природа и опасност овог типа (организованог) криминала није довољно схваћена у јавности, као ни међу представницима влада, којима је приоритет борба против дроге и финансијског криминала. Предмет истраживања у раду јесте криминал у вези с уметнинама (*art crime*) и последице које он узрокује по друштво. Генерална хипотеза је да се негативан ефекат (организованог) криминала у вези с уметнинама огледа у доношењу велике културне, духовне и материјалне штете и општем смањењу безбедности државе и грађана као поседника уметнина. Емпиријско истраживање у раду, засновано на статистичкој анализи структуре и кретања криминалитета у вези са културним добрима у Србији у периоду 2000–2014. године, имало је за циљ дескрипцију тог криминалитета у Србији у наведеном периоду, с појединим елементима предикције за наредни период. Истраживање у раду усмерено је на теоријску и емпиријску спознају природе, карактеристика и обима криминала у вези с уметнинама као савременог безбедносног проблема, како би се стекла сазнања, на нивоу научне дескрипције, систематизације и класификације, која би се могла применити за његово спречавање и сузбијање. Иако криминалитет у вези с уметнинама има дугу историју, колику и сама уметност, до сада је анализиран само мали део његовог широког спектра, због чега ће овај рад допринети детаљнијем сагледавању проблема *art crime*, из различитих аспеката, на основу доступне литературе.

Кључне речи: уметност, криминал, крађе уметнина, вандализам, кривотворење, плачкање антиквитета.

Научна област: Политичке науке; **Ужа научна област:** Политичка теорија, политичка историја и методологија политичких наука

УДК: 725.94.025.7; 343.71:008; 343.77:008; 343.52:008; 341.324.5; 341.384

Abstract

It is estimated that the annual proceeds from art crime amounts to between 2 and 6 billion US dollars, most of which is used for financing international organised crime and terrorism. Since the Second World War, this type of crime has developed into the third most profitable criminal industry, following illegal arms trade and drug trafficking. The research encompasses different categories of art crimes (theft of artistic objects, vandalism, looting of antiquities, and forgeries) all of which share a common trait - they involve premeditated criminal activity. The research has included typical examples from the history of art crime, both in times of peace and during wars, and especially in conflict-affected zones. The general impression is that the nature and danger of this type of (organised) crime is not sufficiently understood by the public or by the representatives of the governments, for whom combating drug trafficking and financial crime seem to have priority. The subject matter of this thesis is art crime and the consequences that it causes to society. The general hypothesis is that the negative effect of (organised) art crime is manifested in the infliction of great cultural, spiritual and material damage and in decreasing the overall security of the state and its citizens as holders of the works of art. The purpose of empirical research presented in this study-based on the statistical analysis of the structure and trends of art crime in Serbia in the period between 2000 and 2014 - was to provide a description of the situation in Serbia regarding art crime in the observed period, offering certain elements of prediction for the future. The research was aimed at gathering theoretical and empirical knowledge of the nature, characteristics, and volume of art crime as a contemporary security issue in order to acquire the requisite knowledge on the level of scientific description, systematisation and classification, which could be used the prevention and suppression of art crime. Although art crime has had a long history, just as art itself, only a small portion of its broad spectrum has so far been analysed. This is why this study will contribute to a more detailed consideration of the problem of art crime through various aspects, based on the available literature.

Keywords: art crime, art theft, vandalism, forgery, looting of antiquities.

Scientific field: Political sciences.

Specific scientific field: Political theory, political history, methodology of political sciences.

UDC: 725.94.025.7; 343.71:008; 343.77:008; 343.52:008; 341.324.5; 341.384

САДРЖАЈ

Сажетак.....	II
Abstract.....	III
УВОД.....	1
I КРИМИНАЛ У ВЕЗИ С УМЕТНИНАМА	8
1. ПОЈАМ, ВРСТЕ И КАРАКТЕРИСТИКЕ УМЕТНИНА.....	8
1. 1 Уметничка дела и антиквитети.....	9
1. 2 Културна добра.....	12
2. КРИМИНАЛ У ВЕЗИ С УМЕТНИНАМА (<i>ART CRIME</i>).....	15
II КРАЂЕ УМЕТНИНА	20
1. КРАЂЕ УМЕТНИЧКИХ ДЕЛА ИЗ МУЗЕЈА И ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦИЈА.....	20
1. 1 Историја крађе уметничких дела из музеја и приватних колекција.....	20
1. 1. 1 Вићенцо Перуђа и Монализа (1911).....	22
1. 1. 2 Арсен Годетјер и полиптих Мистично јагње (1934).....	25
1. 1. 3 Роберт Манг и Челинијева Салијера (Беч, 2003).....	26
1. 1. 4 Стефан Брајтвизер (1990).....	27
1. 1. 5 Јеврејски музеј у Њујорку (2001).....	28
1. 1. 6 Музеј лепих уметности у Бриселу (1971).....	29
1. 1. 7 Мунков „Крик“ – Национални музеј у Ослу (1994; 2004).....	29
1. 1. 8 Музеј Изабела Стјуарт Гарднер у Бостону (1990).....	30
1. 1. 9 Хенри Мурова „Лежећа фигура“ (2005).....	31
1. 1. 10 Реноарова „Купачица“ – Народни музеј у Београду (1996).....	31
1. 2 Анализа крађа из музеја и приватних колекција и њихових учинилаца.....	32
2. КРАЂЕ ЛИТУРГИЈСКИХ ПРЕДМЕТА.....	35
2.1 Руске иконе.....	36
2. 1. 1 Поновно откривање иконе.....	37
2. 1. 2 Руске иконе и большевичка револуција 1917.	38
2. 1. 3 Изложбе староруских икона 1929–1932.	41
2. 2 Крађе икона у Србији.....	46
2. 3 Крађе реликвија.....	48
III АРХЕОЛОШКЕ ПЉАЧКЕ И КРИЈУМЧАРЕЊЕ АНТИКВИТЕТА	50
1. СТАЊЕ АРХЕОЛОШКОГ КРИМИНАЛА У ПОЈЕДИНИМ ЗЕМЉАМА.....	53
1. 1. Европски антиквитети.....	54
1. 1. 1 Мреже Медичи и Бекина (1970–2000).....	54

1. 2 Афрички антиквитети	58
1. 3 Латиноамерички антиквитети	62
2. АНАЛИЗА АРХЕОЛОШКОГ КРИМИНАЛА.....	63
2. 1 Афрички модел пљачки антиквитета.....	65
2. 2 Европски модел пљачки антиквитета	66
2. 2. 1 Европска конвенција о заштити археолошког наслеђа (1992)	68
IV ВАНДАЛИЗАМ ИЛИ НАМЕРНО УНИШТАВАЊЕ УМЕТНИНА.....	70
1. ПОЈАМ ВАНДАЛИЗМА	70
1. 1 Иконоклазам.....	75
1. 2 Типологије вандализма	77
2. АНАЛИЗА НЕКИХ ПРИМЕРА ИЗ ИСТОРИЈЕ ВАНДАЛИЗМА.....	80
2. 1 Византијски иконоклазам	81
2. 2 Иконоборство у епохи реформације (XVI век).....	84
2. 3 Вандализам у Француској револуцији (1789).....	86
2. 4 Париска комуна и рушење стуба Вандом (1871).....	89
2. 5 „Дегенерисана уметност“ – нацистички иконоклазам (1937).....	92
2. 6 Рушење „комунистичких споменика“	96
2. 6. 1 Будимпешта (1956)	99
2. 7 Музејски иконоклазам.....	102
2. 7. 1 Веласкезова <i>Венера у огледалу</i> (1914).....	102
2. 7. 2 Рјепинов „Иван Гронзи“ – Аврам Балашов (1913).....	104
2. 7. 3 Рембрантова „Ноћна стража“ (1975, 1990).....	105
2.7.4 Микеланђелова „Пијета“ – Ласло Тот (1972).....	106
2. 7. 5 Микеланђелов „Давид“ – Пјеро Каната (1991)	107
3. ДЕСТРУКЦИЈА КУЛТУРНИХ ДОБАРА ДАНАС.....	107
3. 1 Буде из Бамијана (2001) – талибански иконоклазам	107
V УНИШТАВАЊЕ И ПЉАЧКЕ УМЕТНИНА	
КАО ПОСЛЕДИЦА РАТА.....	110
1. ГРЧКА И РИМ.....	111
2. ПЉАЧКА ЦАРИГРАДА (1204)	112
3. РАТНИ ТРОФЕЈИ НАПОЛЕОНА БОНАПАРТЕ	115
4. ПРВИ СВЕТСКИ РАТ И ВЕРСАЈСКИ УГОВОР	118
4. 1 Версајски мировни уговор (28. јун 1919)	120
4. 2 Народни музеј у Београду (1914–1918).....	122
4. 3 Народна библиотека Србије (1914–1918).....	126
5. КОНФИСКАЦИЈЕ УМЕТНИНА	
ТОКОМ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА (1939–1945).....	129

5. 1 Нацистичке сполијације уметничких дела	129
5. 1. 1 Аустрија	133
5. 1. 2 Пољска	135
5. 1. 3 Француска	137
5. 1. 4 Белгија	145
5. 1. 5 Совјетски Савез	146
5. 1. 6 Србија	153
5. 2 Бољшевичке продаје уметнина из совјетских музеја и финансирање индустријализације	163
5. 2. 1 Калуст Гулбенкјан	170
5. 2. 2 Ендру Мелон	173
5. 3 Стаљинове трофејне бригаде и совјетске конфискације уметничких дела у Немачкој	177
5. 3. 1 Пергамски олтар	179
5. 3. 2 Рафаелова „Сикстинска Мадона“	181
6. РЕСТИТУЦИЈА УМЕТНИЧКИХ ДЕЛА УКРАДЕНИХ ТОКОМ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА	183
6. 1 Међународни споразуми о реституцији опљачканих дела	189
6. 1. 1 Лондонска декларација (5. јануар 1943)	189
6. 1. 2 Бретонвудска конференција (22. јули 1944)	190
6. 1. 3 Вашингтонска конференција о јеврејским добрима за време Холокауста (30. новембар– 3. децембар 1998)	191
6. 1. 4 Међународни форум о јеврејским културним добрима одузетим током Холокауста (3–5. октобар 2000)	191
6. 2 Реституција колекције Фердинанда Блох–Бауера	192
7. РАТНЕ ДЕВАСТАЦИЈЕ И СПОЛИЈАЦИЈЕ ДАНАС	196
7. 1 Музеј у Кабулу (1993) – Авганистан	197
7. 2 Музеј у Багдаду (2003)	198
7. 3 Косово и Метохија (1999–2004)	199
7. 4 Палмира (2015)	202
VI КРИВОТВОРЕЊЕ УМЕТНИНА	206
1. РАЗВОЈ УМЕТНИЧКОГ ТРЖИШТА И КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ	206
2. ПОЈАМ КРИВОТВОРИНЕ И ОБЛИЦИ КРИВОТВОРЕЊА	211
3. АНАЛИЗА НЕКИХ ПРИМЕРА КРИВОТВОРЕЊА УМЕТНИНА	213
3. 1 „Афера Белтраки“ – Келн (2011)	214
3. 2 Утврђивање аутентичности уметничких дела и откривање кривотворина	218

VII УМЕТНИНЕ, ОРГАНИЗОВАНИ КРИМИНАЛ И ТЕРОРИЗАМ	222
1. КРАЂЕ УМЕТНИНА И ОРГАНИЗОВАНИ КРИМИНАЛ	222
2. КРАЂЕ УМЕТНИНА И ФИНАНСИРАЊЕ ТЕРОРИЗМА	225
2. 1 Сицилијанска мафија – Каравађово <i>Христово рођење</i> (1969).....	227
2. 2 Крађе из замка Расборо код Даблина.....	228
2. 2. 1 Ирска републиканска армија (1974).....	229
2. 2. 2 Гангови из Белфаста (1986).....	229
VIII ДРЖАВНИ МЕХАНИЗМИ У ЗАШТИТИ УМЕТНИНА	233
1. КОНВЕНЦИЈЕ И ДРУГИ МЕЂУНАРОДНИ ДОКУМЕНТИ	234
1. 1 Хашка конвенција о законима и обичајима рата на копну (II) (1899).....	234
1. 2 Хашка конвенција о законима и обичајима рата на копну (IV) (1907)	234
1. 3 Рерихов споразум (1935).....	235
1. 4 Хашка конвенција о заштити културних добара у случају оружаних сукоба (1954).....	236
1. 5 Конвенција Унеска из 1970.....	241
1. 6 Конвенција о заштити светске културне и природне баштине (1972)	243
1. 7 Конвенција UNIDROIT (1995).....	243
2. ЗАКОНОДАВСТВО ЕВРОПСКЕ УНИЈЕ	245
3. КУЛТУРНЕ И ПОЛИЦИЈСКЕ ИНСТИТУЦИЈЕ	247
3. 1 Међународни савет музеја (<i>International Council of Museums – ICOM</i>)	247
3. 2 ИНТЕРПОЛ – Међународна организација криминалистичке полиције ...	249
3.3. ARCA - Друштво за истраживање злочина повезаних с уметношћу	251
IX КРИМИНАЛ У ВЕЗИ С УМЕТНИНАМА У РЕПУБЛИЦИ СРБИЈИ	253
1. СТРУКТУРА, СТАЊЕ И КРЕТАЊЕ КРИМИНАЛА У ВЕЗИ С УМЕТНИНАМА У СРБИЈИ У ПЕРИОДУ 2000–2014.	253
1. 1 Приказ резултата емпиријског истраживања.....	255
1. 1. 1 Хронологија поднетих кривичних пријава у периоду 2000–2014	255
1. 1. 2 Хронологија пријављених кривичних дела у периоду 2000–2014....	257
1. 1. 3 Хронологија евидентираних кривичних дела у периоду 2000–2014. .	260
1. 1. 4 Хронологија кривичних дела са непознатим учиниоцима.....	264
1. 1. 5 Хронологија расветљених кривичних дела са НН учиниоцима.....	266
1. 1. 6 Хронологија броја пријављених лица за извршење кривичних дела..	269
1. 1. 7 Предузете мере према учиниоцима кривичних дела.....	271
1. 1. 8 Структура и кретање евидентираних кривичних дела према месту извршења	273
1. 1. 9 Структура и кретање одузетих предмета у периоду 2000–2014 година	274
1. 1. 10 Кретање и структура пронађених и враћених предмета	275

1. 1. 11 Преглед случајева покушаја изношења културних добара преко државне границе.....	276
1. 2 Закључци емпиријског истраживања.....	277
БИБЛИОГРАФИЈА	290
БИОГРАФИЈА	313

УВОД

Предмет истраживања у докторској дисертацији јесте криминал у вези с уметнинама и последице које он узрокује у друштву. Према класификацији *International Foundation for Art Research – IFAR*, уметнинама се сматрају: ликовне уметнине (слике, фотографије, графике, цртежи и скулптуре); предмети примењене уметности (накит, намештај, керамика, предмети од стакла, сребра итд.); предмети из античке грчке или римске епохе; етнографски и предмети народне уметности; оријенталне и исламске уметнине; као и друге уметнине (оружје, књиге, стари новац, медаље итд.) (Conclin, 1994; Spiel, 2000; Bazley, 2010). Чарни (Charney, 2015: 105) уметнину дефинише „као сваки предмет који се сматра културним наслеђем, који примарно сам по себи нема неку вредност, али чија се вредност увећава у односу на то колико је он редак, аутентичан и део културне историје. Ово искључује накит, на пример, који сам по себи има вредност (злато и драго камење), осим ако накит није био део неког историјског догађаја или га је поседовала нека важна личност (драгуљи Британске круне, на пример, или огрлица коју је поседовала Марија-Антоанета).“

Уметнине откривају културни идентитет народа и препознају се као универзална вредност, због чега је њихова заштита у јавном интересу. Појам *крађе* у раду неће бити разматран у стриктно правном, већ више у генеричком смислу. Такође, када је реч о крађама уметнина, у раду ће се правити разлика између крађа *уметничких дела* – као познатих објеката који су у нечијем власништву и *антиквитета*, тј. предмета директно узетих из земље (или мора), који нису били познати пре него што су противправно ископани, па самим тим нису документовани и нико их не тражи (Charney, 2009).

Пасас и Пру (Passas & Proulx, 2011) указују на неке од извора посвећених истраживању криминала у вези с уметнинама, који се сматрају и првим корацима у тој области, као што је часопис *Museum* (1964, Vol. 17, Issue 4) који је посебан тематски број посветио криминалу у вези с уметнинама, безбедности музеја и њиховој заштити од крађа. Ови аутори, као уосталом и многи други истраживачи, преломним у проучавању криминала у вези с уметнинама сматрају Когинсов

(*Clemency Coggins*) чланак објављен у часопису *Art Journal*, под називом „Нелегална трговина преколумбовским антиквитетима“. Деведесетих година XX века публикован је специјални број ревије *Интерпол (Interpol : Revue internationale de police criminelle, 1994 mai-juin/juillet-août)* посвећен овој теми у којем је наведено да је нелегална трговина уметнинама у пуној експанзији, да је привукла пажњу криминалних организација и да има све карактеристике организованог криминала. Иначе, од 1947. године, када је објавио прву информацију о украденим уметнинама (која се односила на крађу раритетних поштанских марака извршену у Бону у Немачкој), Интерпол уз помоћ различитих инструмената улаже велике напоре у борби против ове форме криминалитета, пружајући помоћ својим државама чланицама (Kind, 2011). У овом периоду објављена је и прва монументална монографија посвећена овој теми – књига *Art Crime* (Westport : Praeger, 1994) америчког криминолога Џ. Е. Конклина (*John E. Conklin*).

У данашње време истраживање овог проблема посебно је актуализовао амерички историчар уметности др Ноа Чарни (*Noah Charney*), директор и оснивач Друштва за истраживање злочина повезаних с уметношћу (*Association for Research into Crimes against Art – ARCA*), који је током истраживања криминала у вези с уметнинама убрзо схватио „да је постојало релативно мало научне грађе о овој теми и да практично није постојао ниједан професор који би се могао сматрати ауторитетом у тој области“ (Charney, 2009: xiv). Словеначки криминолог проф. др Бојан Добовшек, представник *ARCA* за југоисточну Европу, указао је да је стварање овог Друштва охрабрило више научника да се баве овом облашћу. Добовшек сматра да „криминолози нису едуковани по питању трговине уметнинама и њене историје, а историчари уметности нису обучени у области криминологије. Било је мало конференција и ниједан часопис који би проузроковали да академска средина усмери своју пажњу на ову нову тему, тако да није било уједињујућег фактора. Едукација младих студената, посебно основних студија, о правој природи и озбиљности криминала у вези с уметнинама најбољи је начин да се потпомогне будуће истраживање ове области, развије сопствена истраживачка област и искористи њена урођена допадљивост и контроверзност. Стога треба да радимо с медијима, наступајући као

гласноговорници у одбрану уметности. Рад с медијима је најбољи начин да наведемо људе да се фокусирају на ову област и помогну у савладавању криминала у вези с уметнинама“ (Dobovšek, 2009a: 71). Овај аутор је међу првима указао на нову тенденцију финансирања тероризма кроз нелегалну трговину антиквитетима у чланку *Финансирање тероризма путем уметности* (Financing terrorism through art) објављеном у *Review of international affairs* (Dobovšek, 2009). Добовшек (2009) пише да је „кључ борбе против тероризма у будућности у отежавању приступа новцу терористичким организацијама, као и да се треба усредсредити на токове новца на уметничком тржишту“, актуализујући проблем који ће данас свој зенит достићи у самој културној катастрофи Палмире.

Иако овај тип криминалитета и код нас има веома дугу историју, у домаћој научној и стручној литератури посвећен му је веома мали број истраживања у односу на сложеност проблема. У чланку „Стање и кретање криминалитета извршеног на штету културних добара у СФРЈ“ аутори Душан Лакчевић и Мићо Бошковић (1988: 539) први су указали да „шверц, трговина и крађе културних добара из комерцијалних разлога постају у последњих неколико година уносан посао за појединце и добро организоване криминалне групе“ и да није реткост да се она износе из земље. У иностранство су изношене и уметнине које нису биле под посебном заштитом – нумизматичке и филателистичке збирке, антикварне књиге, медаље, трофејно оружје (Jestritijević, 1988). Ову проблематику посебно су истраживали и аутори М. Живковић и М. Тодовић (1995) у књизи *Крађа културног и националног блага Југославије*, која уједно представља и први систематизовани каталог украдених уметнина код нас.

У погледу заштите културних добара, област интересовања Владимира Бргуљана од шездесетих година XX века било је споменичко право. У новијем периоду знатан допринос овој теми дао је проф. др Ђорђе Ђорђевић који је у монографији *Кривичноправна заштита културних добара* (2001) истакао да је неопходно стално усавршавање мера кривичноправне заштите и одговарајућег система правних прописа, како би се кривичноправна заштита прилагодила потребама сузбијања ове форме криминалитета (Ђорђевић, 2001). Ђорђевић сматра да због велике вредности коју у савременом друштву имају културна добра, овај облик криминалитета доноси велику имовинску корист лицима која се

њиме баве. Ова добра се штите кроз постојање посебних инкриминација или кроз постојање посебних, тежих облика појединих имовинских кривичних дела, ако су она уперена против културних добара (Ђорђевић, 2001).

Балканске земље су због свог културног богатства занимљиве колекционарима са Запада и у њима се највише тргује добрима мање вредности, која не привлаче пажњу, украденим често из незаштићених цркава и манастира, која се продају по знатно нижим ценама од оне на коју би власти обратиле пажњу. Добовшек (2009а) указује да је традиционално балканско црно тржиште у ствари тржиште добара која акумулирају вредност пре кроз количину, него кроз квалитет, пошто криминалне групе Балкана тргују иконама, традиционалним сликама и скулптурама мање познатих уметника. Зачуђујуће је, на пример, да је православна икона на Западу постала један од најтраженијих колекционарских предмета. Почетком XX века, руске иконе су, због одсуства контроле, почеле да се разносе по Европи и Америци, добијајући тржишну вредност као и сва друга уметничка дела. Када је њихова аукцијска вредност почела да расте (достигујући понекад и милионске цене) оне су постале предмет интересовања руске мафије. Деведесетих година XX века руске тајне службе потврдиле су да је у 95% случајева нелегалне трговине иконама умешан организован криминал (Guillotreau, 1999: 64). У раду је представљено актуелно стање у Русији и Србији.

Како пише Пјер Бурдије (Bourdieu, 2013) у *Дистинкцији*, стил живота чини одређени систем класификације који даје статусну идентификацију одређене друштвене групе. Бурдије је добро синтетизовао чињеницу да владајуће фракције које имају средства да материјално присвоје уметничка дела, мењају однос према уметничком делу *када слика, статуа, кинеска ваза или стари намештај припадају универзуму предмета који могу да се присвајају, уписујући се тако у низ луксузних добара која се поседују и у којима се ужива, а да није потребно да се другачије потврди уживање које пружају и укусу о коме сведоче и који, чак и када се не поседују лично, на неки начин чине део статутарних атрибута групе којој се припало, украшавајући радне собе или салоне породица које су се посећивале* (Bourdieu, 2013: 281, 287). У развијеним земљама, а још више у земљама у транзицији, постоји већа потражња за уметнинама због настанка нових елита које поседовањем уметнина желе да преузму традицију и усвоје обичаје старе

аристократије и културне елите које су у тим земљама некада постојале. Како немају ни знања ни образовања из уметности, оне купују све, што ствара простор за организовани криминал и услуге које он нуди (Samardžić & Dobovšek, 2007). Нове елите у овим државама прикривају ову врсту криминала, јер уз помоћ уметнина прикривају нелегално стечени новац и своје приходе (Samardžić & Dobovšek, 2007).

За аутохтоне народе које су током историје пустошили освајачи и колонизатори, изазивајући деструкцију њихових друштава, проучавање антиквитета значајно је у њиховом трагању за коренима и идентитетом (O' Kiff, 1999). У медијима се свакодневно пише о пљачкама антиквитета са археолошких локалитета у Африци, Азији или Латинској Америци – перуанског текстила, теракота из Малија, Гане или Нигерије, преколумбовских предмета од злата, непалских скулптура, бронзи из Западне Африке итд.

У време економске кризе, уметничка дела и антиквитети задржавају своју вредност, што их за организовани криминал чини још привлачнијим, као средства за прање новца. Како је навео Њујорк тајмс (*New York Times*) у вези с афером везаном за некадашњег бразилског банкара и колекционара Едемара Сиде Фереира (*Edemar Cid Ferreir*), заплена слике „Ханибал“ (*Hannibal*) америчког сликара Баскијата (*Jean-Michel Basquiat*) на међународном аеродрому „Дон Ф. Кенеди“ у Њујорку сматра се победом у борби против превара и прања новца, које се мере у милионима долара. Федерални истражитељи су слику са лажном извозном дозволом, на којој је била декларисана вредност од само сто долара, открили 2007. године код једне путнице из Лондона (Cohen, 2013). Ова слика велике вредности и уметничког значаја транспортована је преко три континента и прокријумчарена у САД. Након заплене установљено је да се ради о Баскијатовом платну вредном осам милиона долара, које је потицало из приватне колекције Е. С. Фереира, формиране нелегално стеченим новцем (Cohen, 2013). Пошто су традиционалне технике прања новца постале строже контролисане, кријумчари и дилери дроге и оружја су се окренули ка уметничком тржишту, које се показало погодним за ове врсте трансакција, пошто се продаје у милионима долара одвијају у тајности и скоро без икакве контроле.

Научни циљ овог истраживања јесте теоријска и емпиријска спознаја природе, карактеристика и обима криминала у вези с уметнинама као савременог безбедносног проблема и стицање сазнања на нивоу научне дескрипције, систематизације и класификације, која би се могла применити у његовом спречавању и сузбијању. Иако криминал у вези с уметнинама има дугу историју, само мали део његовог широког спектра детаљно је анализиран, због чега ће допринос овог рада бити у сагледавању овог проблема са различитих аспеката, на основу анализе доступне литературе.

Практични циљ истраживања огледа се у добијању нових сазнања уз чију помоћ је могуће решавање актуелних проблема везаних за практичну делатност полиције и других надлежних органа у супротстављању криминалу у вези с уметнинама. Она ће допринети и дефинисању одређених смерница и правила за организовани и стручни рад полиције и других надлежних органа, као и сагледавању потребе за појединим изменама и допунама на нормативном плану у домену културних добара. Стечена сазнања могу бити корисна и за едукацију полицијских и царинских органа код нас.

Генерална хипотеза у раду је да се негативан ефекат (организованог) криминала у вези с уметнинама огледа у доношењу велике културне, духовне и материјалне штете и генералном смањењу безбедности државе и грађана као поседника уметнина. То показују статистички подаци о броју извршених кривичних дела у вези с уметнинама, статистички подаци о нанетој материјалној штети, као и вредносни судови о културној вредности уметнина.

Посебне хипотезе у раду су следеће:

На уметничком тржишту делују бројни субјекти – криминалне организације и њихови посредници, помагачи и спољни сарадници, затим поседници (легитимни власници) уметнина које су предмет присвајања и нелегалне трговине, као и субјекти борбе против криминалних и незаконитих радњи;

Историја крађе уметнина показује како се криминал у вези с уметнинама развијао – од елегантног викторијанског модела, до организоване криминалне делатности;

Уметнине су привукле пажњу организованог криминала због високих цена на аукцијама, као и велике зараде коју је њиховом крађом и нелегалном продајом могуће остварити у кратком року;

Пљачке антиквитета су узрок деструкције светског археолошког наслеђа, а њихове последице по науку су огромне, посебно у земљама које поседују мало писаних извора о својој историји (изразит случај су афричке и латиноамеричке земље);

Сполијације и девастације културних добара инспирисане су религијама и фанатизмом. У XX веку, агресивне идеологије подстакле су ратоборни, војни вандализам, због чега се криминал у вези с уметнинама посебно јавља у земљама дестабилизваним ратовима;

У Србији су крађама најугроженије цркве и манастири, а објекти кривичних дела су најчешће иконе и други литургијски предмети.

I КРИМИНАЛ У ВЕЗИ С УМЕТНИНАМА

1. ПОЈАМ, ВРСТЕ И КАРАКТЕРИСТИКЕ УМЕТНИНА

Према неким схватањима, историја уметности не даје објективне критеријуме за дефинисање уметничког дела. Чињеница је да ни законодавство које регулише уметничко тржиште није успело да пронађе општу дефиницију уметничких дела и антиквитета, иако је прецизно дефинисање културних добара која су предмет трансакција на уметничком тржишту посебно значајно управо у тој области. Експресије у литератури су бројне – „уметничко дело“, „уметнине“, „артефакти“¹, „културна добра“, „антиквитети“. Границе између највеће и минорне уметности, културних добара као занатских предмета који имају употребну вредност и културних добара као уметничких предмета, врло су дифузне. У модерној концепцији, уметничко дело је оригинална творевина (*артефакт*) коју ствара уметник, тј. завршен материјални предмет (слика, скулптура, графика, инсталација) (Šuvaković, 2006).

Појам културног добра, као правна квалификација, обухвата широки спектар у основи непрецизних значења. У једној глобалној систематизацији, у међународним конвенцијама прибегло се методи набрајања и листама у којим се наводе, једне за другим, саме по себи обухватне категорије културних добара (Chatelain, 1990:10). Како запажа Дуре-Робер (Duret-Robert, 2001: 20), налазимо се у потпуној конфузији. Шуваковић (2006: 409) указује да се на крају XX века аутономним уметничким делима сматрају магијски инструменти, религиозне слике, античке грађевине, војни маршеви, посуђе из неолита, хигијенски прибор из барока и пита се да ли је то из разлога што су они у модерним временима изгубили утилитарну функцију или зато што су ту функцију изгубили премештањем из изворног корисничког, у посредни излагачки контекст. Један од парадокса је и да се *знање о томе шта уметничко дело јесте и шта уметност*

¹ Артефакт (lat. *arte factum* – уметнички урађено) уметнички производ, рукотворина (Enciklopedija likovnih umjetnosti:1: A–Ćus: 163). Срејовић (1997: 73) артефактом сматра *сваки предмет којим се човек користио, који је направио или преправио*.

јесте, примењује како на актуелна уметничка дела, тако и на историјске или етнолошке узорке изван западног контекста уметности (Šuvaković, 2006: 409).

1. 1 Уметничка дела и антиквитети

Према Шуваковићу (2006: 151), само разумевање уметности покреће проблеме идентификовања комада (*piece*) као уметничких дела, њиховог класификовања, разумевања функције уметничког дела и уметности у друштву и тумачење намера ствараоца и посматрача као појединаца или колективитета. Он указује да дефинисати уметност значи одредити њен појам путем описа, објашњења и интерпретацијом уметности као стваралачког и друштвеног феномена. Шуваковић (1999: 66) разликује три приступа у дефинисању уметности: 1) у складу са традицијом и појмом уметности и уметничких дисциплина које је она установила; 2) на основу материјалних, медијских и морфолошких аспеката уметничког дела; 3) на основу концептуалног, стилског, вредносног и значењског препознавања контекста појавности уметничког дела и рада уметника. Науке о уметностима настајале су у интердисциплинарном троуглу између естетике, историје уметности и теорије облика – естетички концепт поставља питање о конституцији уметничког дела у оквиру теорије облика, као и о његовом месту у историји и култури, што је у домену историје уметности (Šuvaković, 2006: 236).

Шуваковић (2006: 238) сматра да је један од услова за настајање посебних наука о уметностима током касног XVIII и XIX века била естетичка платформа у оквиру које је установљен посебан и аутономан објект изучавања, постављен на неколико поетичких претпоставки:

- да би неки објект био прихваћен за уметничко дело, он мора бити материјализован тј. обликован као чулно предочива слика, скулптура итд, и у односу са светом који приказује или заступа (приступ карактеристичан за миметичку уметност);
- да би неки објект био прихваћен за уметничко дело, он мора бити обликовани материјални објект и изведен тако да открива емоције,

интуиције, намере и фантазије уметника (приступ карактеристичан за експресивно или експресионистички усмерене праксе уметности);

- да би неки објект испуњавао услове да буде прихваћен за уметничко дело, он мора бити обликован материјални објекат, ситуација или догађај који се пред чулима посматрача појављује као *само уметничко дело*, које не мора имати миметичке или експресивне референце, већ је у произвољном односу са било којим очекивањем представе или израза (Šuvaković, 2006: 238 – 239).

У сва три случаја уметничко дело је *обликовано и понуђено као створени, направљени и завршени аутономни комад (piece)*. Концепција облика подразумева да је *само уметничко дело аутономно дело² различито од било које чулне појавности у свету* (Šuvaković, 2006: 240). Постоје бројна дела с истом темом, али различита по свом облику (форми)³. Осим дефинисања уметничког дела из угла теорије облика, битно је и дефинисање засновано на историји уметничког дела, уметника и уметности уопште (Šuvaković, 2006: 241). Јохан Винкелман (*Johann Winkelmann*) који је средином XVIII века засновао историју уметности као академску дисциплину, у оквиру своје методе изучавања уметности пружио је могућност идентификовања *артефаката* из историје културе *као аутономних, естетички препознатљивих и вредних уметничких дела* (Šuvaković, 2006: 270). У винкелманском смислу као *уметничка дела* посматрају се све творевине стваране у различитим живим или несталим културама изван европског контекста (од афричких маски до индијских плесова или астрономских помагала Астека и Маја), чиме је по схватању Шуваковића (2006: 276) западњацима омогућено да концептом *уметности* „колонизују сопствену историју од античког Египта и Грчке, преко Рима и Византије, до романике и готике, односно да колонизују 'аисторијске' ваневропске цивилизације и њихове културалне производе“.

Сам појам историје уметности, која проучава уметност, уметника и уметничко дело у интердисциплинарном разумевању естетике, историје и науке о ликовном

² Термином *аутономно* Шуваковић (2006: 408) означава – изузетно по себи, безинтересно по себи или неутилитарно идентификовање уметничког дела. *Аутономно дело је изузетан објекат, а то значи мајсторски начињен, аутентичан или непоновљив.*

³ Естетички формализам канонски је поставио Иван Фохт.

делу, према тумачењу Шуваковића (2006: 281–283) подразумева да се уметничким чињеницама приступа историјски, стилски и аисторијски. Теорије значења уметничког дела и уметности сагледавају се од Абија Варбурга (*Aby Warburg*) као утемељивача иконологије као науке о значењу ликовних уметничких дела, до разраде иконографије и иконологије Ервина Панофског (*Erwin Panofsky*), који иконографију дефинише као *грану историје уметности која се бави садржином или значењем уметничких дела, за разлику од њихових облика* (Panofski, 1975; Šuvaković, 2006: 283).

Када је реч о ваневропским *културалним артефактима* (азијским културама изван грчког и римског античког круга, афричким културама, америчким културама изван англосаксонског и шпанског утицаја, пацифичким културама итд.), који нису идентификовани као уметничка дела у европском смислу, Шуваковић (2006: 350) указује да се они тумаче или интерпретирају с аспекта европског мишљења о естетици. Тако, када се за ваневропске *културалне артефакте* каже да нису идентификовани као уметничка дела у европском смислу, по Шуваковићу (2006: 350) значи:

- да продукти културе имају специфичне не-универзалне практичне културалне, друштвене и животне функције које не деле са сличним европским *узорцима*;
- да продукти културе нису настали у европској традицији/историји уметности, тј. не потичу са извора европске цивилизације – античке грчке културе;
- да се ти продукти тумаче и интерпретирају као уметничка дела тек када се узму у обзир критеријуми естетског и уметничког западне цивилизације (Šuvaković, 2006: 350)⁴.

Почетком XX века уметници позајмљују од „примитивних“ предмета елементе који ће иновирати каноне западне уметности. Ова револуција започела је 1906, када је Вламинк (*Maurice de Vlaminck*) у предграђу Париза купио једну афричку скулптуру. Елементи дијалога између европских уметника и

⁴ Шуваковић (2006: 360) овде говори о појмовима – интеркултурално (размена/дијалог међу културама), транскултурално (премештање једног културалног узорка кроз различите културе), еклектицизам (стварање неконзистентних хибридних стилских образаца), номадско, локално (што није стекло моћ да поставља себе универзалним), мултикултуралност (истовремена коегзистенција битно различитих култура), глобализација (свет је једно повезано тј. умрежено место).

„примитивне уметности“ трајао је током целог XX века, када је дошло до метаморфозе ових „предмета цивилизације“ у „уметничка дела“.

1. 2 Културна добра

Према Шателену (Chatelain, 1990: 9–10), Унескова *Конвенције о заштити културних добара у случају војног конфликта* (1954) прва је у међународну терминологију увела појам „културно добро“, којим су обухваћене три категорије објеката *независно од порекла и власника* (члан 1):

- i. покретна или непокретна добра, која су од великог значаја за културну баштину сваког народа, и то: споменици архитектуре, уметности или историје (сакрални или световни), археолошки локалитети, архитектонски ансамбли који су као целине од историјског или уметничког интереса, уметничка дела, рукописи, књиге и други предмети од уметничког, историјског или археолошког интереса, као и научне колекције и важне колекције књига, архивских материјала или репродукција напред наведених добара (Конвенција, 1985: 25).
- ii. здања, чија је главна и ефективна намена да чувају или да излажу покретна културна добра наведена у алинеји „а“, као што су: музеји, велике библиотеке, архивска складишта, као и складишта одређена за чување покретних културних добара наведених у алинеји „а“ у случају оружаног сукоба (Конвенција, 1985: 25).
- iii. центри у којима се налази знатан број културних добара, наведених у алинејама „а“ и „б“, такозвани центри у којима су сакупљени културни споменици (Конвенција, 1985: 25).

У Унесковој *Конвенција о мерама за забрану и спречавање недозвољеног увоза, извоза и преноса својине културних добара* (1970) културним добром „сматрају се добра религиозног или световног карактера, која свака држава значи као значајна за археологију, праисторију, историју, књижевност, уметност или науку, а која припадају следећим категоријама: 1) ретке збирке и примерци фауне, флоре, минералогije и анатомије; предмети палеонтолошког значаја; 2) добра која се односе на историју, укључујући историју науке и технике, војну и социјалну

историју, као и живот државника, мислилаца, научника и уметника националног значаја и на значајне националне догађаје; 3) археолошки налази (редовни и илегални) и археолошка открића; 4) делови растављених уметничких или историјских споменика и археолошких налазишта; 5) стари вредни предмети, старији од сто година, као натписи, ковани новац и печати; 6) етнолошки материјал; 7) добра од уметничког интереса, као: I платна, слике и цртежи рађени само руком на свакој основи и од сваког материјала (изузев индустријских цртежа и фабричких предмета украшених руком); II оригинална вајарска дела од сваког материјала; III оригиналне гравире, естампе и литографије; IV оригиналне уметничке скупине и монтаже од сваког материјала; 8) ретки рукописи и инкунабуле, старе књиге, документи и публикације од нарочитог значаја (историјског, уметничког, научног, књижевног), појединачно или у збиркама; 9) поштанске, таксене и друге сличне марке, појединачне или у збиркама; 10) архиви, укључујући и фонографске, фотографске и кинематографске; 11) предмети намештаја старији од сто година и стари музички инструменти“ (Бргуљан, 1985: 62). Према *Конвенцији UNIDROIT о украденим или илегално извезеним културним добрима* (1995), културна добра су она која су на религиозној или световној основи, од значаја за археологију, праисторију, историју, литературу, уметност или науку и припадају једној од категорија набројаних у анексу Конвенције.

Појам културног добра у нашем законодавству дефинисан је у *Закону о културним добрима Републике Србије* (1994) у којем се културним добрима сматрају „ствари и творевине материјалне и духовне културе од општег интереса, које уживају посебну заштиту утврђену овим законом“. У зависности од физичких, уметничких, културних и историјских својстава, културна добра јесу: споменици културе, просторне културно-историјске целине, археолошка налазишта и знаменита места – *непокретна културна добра*; уметничко-историјска дела, архивска грађа, филмска грађа и стара и ретка књига – *покретна културна добра*.

Према значају, културна добра се у овом закону разврставају у три категорије:

- културна добра,
- културна добра од великог значаја, и

- културна добра од изузетног значаја.⁵

Осим културног добра, закон познаје и *добра која уживају претходну заштиту* – над којима се не може стећи право својине и која се не смеју износити нити извозити у иностранство.⁶ Матић (2006) наводи пример једне пресуде у којој је окривљени осуђен због продаје 31 новчића од бронзе из римске епохе и 14 предмета из тог периода, који представљају добра која уживају претходну заштиту и која имају посебан културно-историјски значај, до којих је окривљени дошао прекопавањем познатог археолошког локалитета. То значи да се на основу Закона о културним добрима Кривично дело прикривања културних добара може извршити и према предметима који уживају претходну заштиту. Влада РС утврђује непокретна културна добра, док покретна утврђују установе које су надлежне за послове заштите културних добара, које воде регистар културних добара. Бригу о покретним и непокретним добрима у Републици Србији воде Министарство културе, Републички завод за заштиту споменика културе, Народни музеј у Београду, Народна библиотека Србије, Архив Србије и Југословенска кинотека. Члан 118 Закона регулише издавање дозвола за привремено и трајно изношење и извоз културних добара.⁷

⁵ Културно добро од изузетног значаја треба да има једну од следећих карактеристика:

1. посебан значај за друштвени, историјски и културни развој народа у националној историји, односно за развој његовог природног окружења;
2. сведочи о пресудним историјским догађајима и личностима и њиховом деловању у националној историји;
3. представља јединствене (раритетне) примерке стваралаштва свог времена или јединствене примерке из историје природе;
4. велики утицај на развој друштва, културе, технике и науке;
5. изузетну уметничку или естетску вредност.

⁶ У складу са чланом 28 Закона о културним добрима, ко ван организованог истраживања ископа из земље, односно извади из воде добро које ужива претходну заштиту, дужан је да о томе одмах, а најкасније у року од 24 часа, обавести надлежну установу заштите културних добара и министарство надлежно за унутрашње послове.

⁷ Културно добро може се само изузетно трајно извести, односно изнети у иностранство, ако за то постоје оправдани разлози. Одобрење за трајни извоз или привремено изношење културног добра издаје министарство надлежно за послове културе у складу са одредбама Закона о културним добрима (члан 118) и Закона о општем управном поступку.

2. КРИМИНАЛ У ВЕЗИ С УМЕТНИНАМА (*ART CRIME*)

Амерички криминолог Конклин (Conclin, 1994: 2) *art crime* једноставно дефинише као *сва кривично кажњива дела повезана с уметнинама*. Конструкција криминалитет у вези с уметнинама (*art crime*) односи се на криминал који се одвија у оквиру музеја, аукцијских кућа, галерија, рестаураторских радионица и атељеа и његова највећа жртва је тржиште уметничких дела. Процењује се да годишњи приход од криминала у вези с уметнинама, што се односи само на позната кривична дела, износи две до шест милијарди долара, од којих већи део одлази на финансирање међународног организованог криминала и тероризма (Charney, 2009). Према подацима Интерпола, ова врста криминалитета заузима треће место на свету по исплативости, после нелегалне трговине оружјем и наркотицима.

Историчар уметности Чарни (Charney, 2015: 104) крађе и трговину краденим уметничким делима и антиквитетима дели на пљачкање у рату или у конфликтима захваћеним зонама, и на мирнодопско пљачкање колекција или неистражених археолошких налазишта, указујући да је велики број кривичних дела у вези с уметнинама почињен од стране или у име највећих међународних криминалних синдиката. Чарни (2009: 107) пише:

Вековима је art crime био релативно безопасан, бар са гледишта глобалне економије и међународног криминала. Фалсификатори би повремено обманули неког купца, пљачкаши гробница би ископавали оно што археолози нису стизали, а случајан ненасилан лопов је крао више из чисто идеолошких разлога него материјалних. Чак је и вандализам сматран делом ратних пустошења. Међутим, од Другог светског рата, art crime је еволуирао у трећу најпрофитабилнију криминалну грану, одмах иза трговине дрогом и оружјем. Већина оваквих кривичних дела се извршава или у име или од стране организованих криминалних удружења, која су унела насиље у крађу уметнина, и претвориле оно што је некада био злочин из страсти у окрутан бизнис. Данас art crime финансира и финансира се из других грана криминала, од трговине дрогом и оружјем до тероризма. Нису

више само у питању уметничка дела, и то више није злочин коме се људи диве због његове елеганције (Charney, 2009: 107).

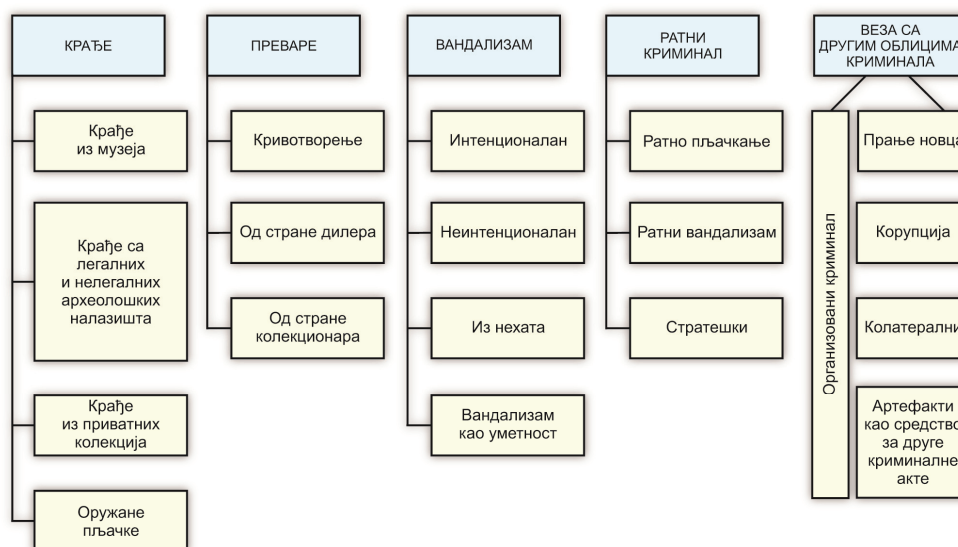
Ако се организовани криминал у ширем смислу дефинише као деловање сваке групе од три или више лица која заједно предузимају криминалне активности ради заједничких, дугорочних економских циљева, Чарни (Charney, 2015: 105) сматра да би са тако широком дефиницијом већина кривичних дела у вези с уметнинама почињених од Другог светског рата могла да се сврста у ову у категорију. Криминал у вези с уметнинама је према његовом схватању скоро неизоставно транснационалан – јер се крадена роба преноси из земље порекла у тржишне земље (Сједињене Америчке Државе и Уједињено Краљевство, посебно Лондон, али и на друге локације – Амстердам, Женева или Токио).

Чарни (2009а: 107) разликује четири категорије криминалитета у вези с уметнинама – вандализам, кривотворење/превару, крађе уметничких дела и плачкање антиквитета – указујући да ове категорије обухватају мноштво поткатегија, сличних по томе што подразумевају *унапред осмишљену криминалну активност – спроведену из финансијских и/или идеолошких разлога – која профитира из или редукује вредност уметнина, и на тај начин утиче на тржиште уметничких дела*. Под вандализмом он подразумева намерно оштећивање уметничких и споменика архитектуре из идеолошких разлога или из чисте обести – оштећеном уметничком делу опада вредност и његово уништавање може претворити потенцијално богатство у гомилу прашине; у случајевима појединих славних дела – та вредност може бити повећана, јер доприноси њиховој популарности („у Фиренци и Лондону туристички водичи воле да приповедају приче о Микеланђеловом Давиду и Пијети или Веласкезовој Венери у огледалу“) (Charney, 2009а: 108). Чарни кривотворењем/преваром сматра свако унапред осмишљено лажно представљање уметнине ради стицања профита – овде новац зарађују сви учесници у трговини (галеристи, аукцијске куће, дилери, посредници и продавци), осим купца који је оштећен јер је платио за лажно или погрешно процењено уметничко дело и који губи ако се докаже да је оно фалсификат (Charney, 2009а). Према схватању Чарнија (2009а) крађе уметничких дела мање утичу на тржиште уметнина од других категорије *art crime*, у великој мери због тога што се крадена дела ретко пуштају на тржиште и што криминалци

од њих профитирају на разне друге начине (тражењем откупа, мењањем на затвореном црном тржишту за друга илегална добра, продајом сировог материјала итд.), док за мање препознатљива уметничка дела и антиквитете обезбеђују лажну провенијенцију, продајући их затим на отвореном тржишту с прикривеним илегалним пореклом (Charney, 2009a). Чарни указује да *пљачкање антиквитета* вероватно чини 75% свих кривичних дела у вези с уметнинама чији учиниоци се најтеже откривају и да је трговина илегалним антиквитетима идентификована као главни извор финансирања терористичких група (Charney, 2009a).

Аутори Добовшек и Слак (Dobovšek & Slak, 2011) наводе различите категорије у оквиру којих се криминал у вези с уметнинама може поделити на неколико различитих група или типова криминала (Табела 1).

Табела 1. Категоризација типова криминала у вези с уметнинама, укључујући Конклинову категоризацију типова вандализма и крађа (према Dobovšek & Slak, 2011: 397).



Добовшек и Слак (2011) указују да је свим облицима криминала наведеним у табели 1 (изузев последњег), заједничко то што је – уметност примарна мета криминалног чина. У односу на наведене делатности може се подробније открити сама сложеност криминала у вези с уметнинама. На пример, крађе са археолошких налазишта могу починити археолози, локално становништво, организоване криминалне групе или туристи. Позивајући се на Брисманово

(Brisman) запажање, ови аутори скрећу пажњу и на то да вандализам може попримити и форму уметничког перформанса – када је он пре медијум изражавања, него пример пуког хулиганизма (Dobovšek & Slak, 2011).

Још једно од питања које евоцирају Добовшек и Слак (2011), указујући на изразито сложену природу криминала у вези с уметнинама, јесте и да ли се графити (као носиоци неке поруке) могу сматрати продуктом уметности или вандалским чином уништавања јавног простора. Криминал у вези с уметнинама који је почињен у току рата, разликује се од криминала почињеног у мирнодопско време – јер проблем је у томе што услед мање формалне контроле они акти који су регуларно кажњиви, у ратним околностима постају „морално прихватљиви“ (Dobovšek & Slak, 2011). Ови аутори указују и на постојање стратешке деструкције културног наслеђа (као тактике слабљења морала непријатеља или као дела коначног војног плана) у којој су на мети симболи етничке разноврсности и културалне историје. Примарне жртве ратних пљачки у данашње време су културални трезори у Ираку, Ирану или Авганистану. По Добовшеку и Слаку (2011) овде се јавља једна врста хипокризије и мешавине свих врста ратног уметничког криминала – *терористичке ћелије продају своју сопствену уметност (и другу уметност у свом власништву) и ови акти су допуштени све док се тиме стиче новац којим се подржава џихад или друге терористичке активности* (Dobovšek & Slak, 2011: 397).

Аутори Дерни и Пру (Durney & Proulx, 2011: 216) скрећу пажњу на велику материјалну и интелектуалну штету коју узрокује *art crime*, напомињући да ова кривична дела углавном остају некажњена. У криминал у вези с уметнинама они сврставају широк спектар нелегалних делатности, укључујући крађе и конфискацију, кривотворење и преваре с кривотворинама, иконоклазам и вандализам, као и незаконито ископавање и извоз антиквитета и других археолошких ресурса. Неовлашћено ископани антиквитети могу имати комерцијалну или естетску вредност, али њихова вредност је пре свега документарна, због чега њихово измештање из првобитног археолошког контекста у ствари значи губитак културне информације.

Аутори Пасас и Пру (Passas & Proulx, 2011) у *art crime* убрајају разноврсне делатности, као што су крађе и конфискација, вандализам, преваре с кривотворинама или кривотворење уметнина, незаконито ископавање и извоз антиквитета и другог археолошког материјала. Историчар уметности и криминолог Л. Маси (Massy, 2000) крађе уметнина сматра само једном од форми криминалитета у вези с уметнинама, указујући да и његове друге форме – кријумчарење, преваре, пљачке, кривотворење и вандализам заслужују да привуку већу пажњу криминолога.

II КРАЂЕ УМЕТНИНА

1. КРАЂЕ УМЕТНИЧКИХ ДЕЛА ИЗ МУЗЕЈА И ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦИЈА

1. 1 Историја крађе уметничких дела из музеја и приватних колекција

Кроз историју крађа уметничких дела може се сагледати на који начин се криминал у вези с уметнинама развијао од елегантног викторијанског модела, до организоване криминалне делатности. Рејмонд Кендал (*Raymond Kendall*) у предговору књиге *Украдене слике* Симона Хупта (*Simon Houpt*) пише да су крађе уметничких дела старе колико и сама уметност, али да су у прошлости оне ретко извршаване ради личног богаћења: *Постојали су врло учени колекционари, као што је Катарина из Русије, захваљујући којој можемо видети толико лепих ствари у Ермитажу у Санкт Петербургу. Али, почетком XX века, извесни трговци почели су уметничка дела да сматрају „интересантном робом“* (Houpt, 2006: 7). Роберт К. Витман (*Robert K. Wittman*), специјални истражитељ у области криминала у вези с уметнинама, указује да је архетип крадљивца уметнина као познаваоца уметности и центлмена који краде ради личног задовољства (који је створен у холивудским филмовима) далеко од реалности. Заједничка црта широког спектра учинилаца крађа постала је похлепа – *они краду из користољубља, а не зато што их привлачи лепота* (Wittman, 2011: 26). Позната уметничка дела украдена из музеја и приватних колекција могу бити продата само уколико учинилац припада или је у вези с организованом мрежом криминалаца на међународном нивоу који познају тржиште пре него што до саме крађе дође. Витман (Wittman, 2011: 26) наглашава да највећу потешкоћу *не представља сама крађа – већ продаја.*

Он указује да вредност украденог уметничког дела на црном тржишту износи 10% од његове вредности на легалном тржишту и да, што је једно уметничко дело познатије, теже је пронаћи купца (Wittman, 2011). Пошто није могао да нађе купца за украдену Рембрантову слику вредну милион долара, један трговац дрогом је почетком осамдесетих година XX века слику уступио инфилтрираном агенту ФБИ за само 23.000 долара (Wittman, 2011: 26). Такође,

када су инфилтрирани норвешки агенти покушали да изврше повраћај чувеног Мунковог (*Edvard Munch*) „Крика“, чија вредност је износила 75 милиона долара, учиниоци крађе пристали су на износ од 750.000 долара. Прикривени истражитељи и *undercover* агенти све чешће се анагажују ради откривања водећих криминалних структура (Spiel, 2000; Wittman, 2011).

Средином XX века вредност уметничких дела великих мајстора сликарства почела је нагло да расте, што се одразило на повећање броја крађа. Сезанов (*Paul Cézanne*) „Дечак у црвеном прслучу“ продат је 1958. године у Сотбију (*Sotheby's*) у Лондону за 616.000 долара (Wittman, 2011: 27). Интересовање медија за аукције и рекордне цене уметничких дела постало је још интензивније осамдесетих година XX века, када су уметничка дела почела да достижу милионске цене (што се односило пре свега на слике импресиониста). Музеј Гети (*J. Paul Getty Museum*) у Лос Анђелесу купио је 1989. године Ван Гогове (*Vincent van Gogh*) „Ирисе“ за 49 милиона долара, што је била изненађујуће висока сума у то време (Wittman, 2011: 27). Уследила је потом продаја у Кристију (*Christie's*) Ван Гоговог „Портрета др Гашеа“ за 82 милиона долара и Пикасовог (*Pablo Picasso*) „Дечака с лулом“ у Сотбију за 104 милиона долара. Нове рекордне цене постигнуте су 2006. године, када је Полокова (*Jackson Pollock*) „Композиција бр. 5“ продата за 149 милиона долара, а де Кунигова (*Willem de Kooning*) „Жена III“ – за 137 милиона долара (Wittman, 2011: 27).

Шездесете године XX века обележиле су крађе уметничких дела импресиониста изложених у музејима на Азурној обали, као и крађе по музејима и црквама Италије. Једна од највећих, била је крађа Каравађовог (*Caravaggio*) *Христовог рођења* (1606), највреднијег дела икада украденог у Италији које до данас није пронађено, извршена 18. октобра 1969. у Ораторијуму светог Лоренца у Палерму. Витман (Wittman, 2011) указује да су сличне крађе извршаване и током седамдесетих година XX века, али да је њихов број достигао врхунац осамдесетих и деведесетих година XX века, након продаје Ван Гогових слика по изузетно високим ценама. Крађа једанаест слика из музеја Изабела Стјуарт Гарднер (*Isabella Stewart Gardner Museum*) у Бостону (1990), обележила је по својој смелости нову, још ризичнију епоху крађа уметничких дела, у којој су у

периоду 1990–2005. крађама у вредности преко милијарду долара били захваћени скоро сви музеји у свету (Wittman, 2011).

Примери из историје крађа показују да крађа једног светски познатог уметничког дела није више у области деловања појединаца, као што је то био случај 1911. године када је Вићенцо Перуђа (*Vincenzo Peruggia*) украо *Ђоконду* из Лувра. Историја крађе из музеја и приватних колекција илуструје постојање различитих типова крађа, као и различитих мотива њиховог извршења. Витман (Wittman, 2011: 29) износи податак да иако се вести о крађама из музеја систематично појављују у штампи, оне чине само 10% кривичних дела у вези с уметницама. Позивајући се на податке из Арт Лос Регистра (*Art Loss Register*), он наводи да су у 52% случајева жртве крађа приватне колекције или установе, 10 % крађа изврши се у галеријама, 8% у црквама, док се преостали број крађа изврши углавном на археолошким налазиштима (Wittman, 2011: 30).

Према изразу Витмана (2011) крађе у музејима су дуго извршавали (или у њима помагали) запослени у музејима који имају привилегован приступ уметничким делима, а посебно повремено запослени. Он генерално слабом тачком музеја сматра музејско особље, подсећајући на пример музеја у Балтимору (*Walters Art Museum*) у којем је у року од осам месеци ноћни чувар украо 145 уметничких дела или на кустоскињу из Ермитажа, која је током петнаест година рада из музеја укарала уметничка дела укупне вредности од око пет милиона долара (Wittman, 2011).

1. 1. 1 Вићенцо Перуђа и Монализа (1911)

Највећом крађом из музеја у историји уметности сматра се крађа Да Винчијеве *Монализе* из Лувра (1911), која је амблематски пример да велике крађе из музеја могу с лакоћом извршити мало искусни људи, доводећи у питање систем обезбеђења једног од највећих светских музеја. Леонардо је *Ђоконду* сликао у Фиренци, у периоду 1503–1519. године по наруџби фирентинског трговца тканинама Франческа дел Ђоконда (*Francesco del Giocodno*, 1460–1528), који је желео да има портрет своје жене – Лизе Герардини (*Lisa Gherardini*), чији енигматски осмех је, према Вазарију (*Giorgio Vasari*) резултат рафиниране и

суптилне Леонардове технике коју је сликар већ користио у својим ранијим студијама физиогномике (Vecse, 2008: 224). Берту (Berthoux, 2013) указује да се на бескрајном пејзажу у задњем плану слике – у равници окруженој планинама, на левој страни вијуга пут (можда канал), а на десној несумњиво види мост на реци Арно у Буријану код Арца. Да би појачао осећај удаљавања, Леонардо употребљава свој деликатни сфумато, који одликују фини и готово незнатни прелази између површина боје који стварају танану атмосферску измаглицу, већ примењен неколико година раније у „Поклоњењу мудраца“ (Berthoux, 2013). *Монализу* је за 12.000 франака⁸ (4.000 златних талира) купио француски краљ Франсоа I (који је владао у периоду 1515–1547), Леонардов покровитељ у последњем периоду живота и она се налазила у краљевским колекцијама Фонтенблоа све до уласка у Лувр, који је напустила само једанпут – 21. августа 1911, када ју је украо Вићенцо Перуђа (Vecse, 2008: 331). Као поклоник Леонардовог генија и Наполеон је држао *Монализу* од 1800. године у палати Тилерије, да би је након крунисања, градећи о себи слику као о покровитељу уметности, вратио Лувру. Средином XIX века *Монализа* је заузела почасно место у Лувру, између слика Тицијана (*Tiziano Vecellio*) и Коређа (*Correggio*).

Вићенцо Перуђа је био ангажован у Лувру на изради заштитног стакла за *Монализу*. По Витману (Wittman, 2011), он је схватио да *Монализа* није фиксирана за зид и да је обезбеђује само један чувар. У понедељак, 21. августа 1911, око седам часова ујутро, Перуђа је ушао у музеј, скинуо *Боконду* са зида Квадратног салона, извадио је из рама и, скривајући је испод мантила, неопажено изашао из музеја (Hourt, 2006; Coignard, 2010: 84–87). Његова намера била је да изврши репатрицију слике у Италију, пошто је, према тумачењу Чарнија (Charney, 2015) био у заблуди, сматрајући да је *Монализу* украо Наполеонова војска током италијанских похода. Вест о крађи *Монализе* била је ударна у свим светским медијима који су негодовали због немогућности Лувра да сачува своје колекције. Вредност *Монализе* била је непроцењива и она теоријски није могла да буде продата (Coignard, 2010).

⁸ Конвертовано у франке 1911, њена вредност је била око 40.000 франака.

Чарни (2015) наводи да је то био први случај криминала у вези с уметнинама на међународном нивоу, као и прва крађа имовине која је стекла огромну међународну медијску пажњу. Конар (Coignard, 2010) износи више претпоставки које су пратиле крађу – од тога да је она наручена од стране неког колекционара или америчког милијардера или да је учинилац крађе мономан. Перуђа је слику чувао две године у свом париском апартману. Ухапшен је у Фиренци 1913. године, након што га је полицији пријавио фирентински антиквар Алфредо Ђери (*Alfredo Geri*), близак директору галерије Уфици (*Uffizi*) у Фиренци, којег је Перуђа писмом обавестио о својој намери да слику врати у Уфици, евоцирајући да ће то бити освета Француској, која је током Наполеонових похода на Италију присвојила многа дела, стварајући Лувр (Coignard, 2010). Перуђа није изричито тражио никакав новац за репатрицију слике, али је очекивао да ће добити награду пошто је „сачувао“ *Монализу* (Wittman, 2011; Charney, 2015).

Према Конару (Coignard, 2010) Перуђа је имао намеру да слику прода за 500.000 франака. Витман (Wittnam, 2011) налази да је Перуђа, као и већина крадљиваца уметнина, постао безнадежан у налажењу поверљивог купца, због чега је слику однео у Италију. Фирентински антиквар и директор галерије Уфици срели су се са Перуђом у хотелу „Триполи“ у Фиренци, где је и ухапшен. Перуђа је, као једини, евоцирао свој патриотски мотив – да Леонардову слику врати италијанском народу, не знајући да је право Француске да поседује ову слику било легитимно. За крађу најпознатије слике на свету, симболично је осуђен на само седам месеци затвора. Витман (Wittman, 2011) закључује да ће та диспропорција између тежине крађе и изречених казни постати правилом током целог XX века. *Боконда* је била изложена у Риму и Фиренци, пре него што је враћена у Француску. Како запажа Чарни (2015) Перуђа је постао национални херој, који је ризиковао све због патриотизма и љубави према уметности. Међу осумњиченима за крађу *Монализе* били су и Пикасо и Аполинер, пошто се за њихова имена везује и један од најранијих примера крађе извршене за унапред познатог купца – крађа иберијске статуе из Лувра, коју је 1911. године, за Пикаса, извршио Аполинеров секретар Жери Пјер (*Gery Pieret*).

1. 1. 2 Арсен Годетјер и полиптих *Мистично јагње* (1934)

Како указује Чарни (Charney, 2009c), најчешће крадена слика у историји уметности је полиптих *Мистично јагње* из 1432, рад Хуберта и Јана ван Ајка (*Hubert and Jan van Eyck*). То је интересно, с обзиром да је реч о делу тешком две тоне, импозантних димензија (3,75 x 2,60 м у затвореној позицији). Полиптих садржи 12 сликаних панела и представља веома сложену иконографију поклоњења Мистичном јагњету жртвованом на олтару, као симболу Христове жртве смрти, која се већим делом ослања на текст *Апокалипсе*. За капелу катедрале Светог Бава у Гану полиптих су наручили богати трговац Јодокус Вијд (*Jodocus Vyd*) и његова супруга Елизабет Борлут (*Elisabeth Borluut*), приказани у молитвеном ставу у најнижој зони олтара, испред фигура светог Јована Крститеља и јеванђелисте Јована (Danens, 1988).

Током своје историје полиптих је био мета многих *напада*, од побуњених калвиниста у XVII веку, па све до Наполеонове војске. Током Наполеонових похода француска војска је 1794. године конфисковала три централна панела *Ганског олтара* браће ван Ајк, која су потом била изложена у Лувру (Van der Elst & Bom, 2009). Сликаство северних мајстора толико се свиђало Наполеону, да је он желео да поседује и бочне стране олтара у замену за Рубенсове (*Peter Paul Rubens*) слике, што су ганске власти одбиле. Након битке код Ватерлоа (1815) у оквиру реституције уметничких дела које је конфисковала Наполеонова војска, панои су враћени ганској катедрали Светог Бава. Они су потом продати пруском краљу Фридриху Вилхелму III за берлински музеј „Кајзер Фридрих“ (1821), из којег су (након Версајског уговора 1918. године, члан 247 у оквиру репарација тј. накнаде штете захтеване од Немачке) враћени Гану (1920). Два панела, *Праведне судије* и *Свети Јован Крститељ*, украо је 1934. године Арсен Годетјер (*Arsène Goedertier*), сакристијар цркве Светог Бава у Гану. Био је то један од првих случајева у историји крађа уметничких дела да је учинилац крађе у писаној форми (од ганског епископа) тражио *откуп* (у износу од милион белгијских франака) (Charney, 2009c). Пошто је белгијска влада одбила плаћање откупа, један од панела убрзо је враћен, док пано *Праведних судија* никада није пронађен, због чега је 1945. године замењен копијом рестауратора Јозефа ван дер Векена (*Joseph Van der Veken*) (Haupt, 2006; Charney, 2009c; Van der Elst & Bom, 2009; Müller, 2012).

Током Другог светског рата Хитлер је имао идеју да полиптиху *Мистично јагње* додели почасно место у његовом супермузеју у Линцу. Белгија је 1940. полиптих возом послала у замак По у Француској, скривајући га од нациста. Пошто су га нацисти лоцирали, полиптих је 1942, по наређењу Хитлера, пренет у Баварску, у замак Нојшванштајн (*Neuschwanstein*) у којем се налазио током рата. Али, услед опасности од напада енглеско-америчке авијације, премештен је на безбедније место – у рудник соли Алтаузе код Салцбурга, где је био изложен у специјално конструисаној сали у којој се налазио све до 1945. године, када су савезничке америчке трупе откриле скровиште. Реституисан је 1945. године цркви у Гану, у којој се и данас налази (Nikolas, 2011).

1. 1. 3 Роберт Манг и Челинијева Салијера (Беч, 2003)



Бенвенуто Челини: Салијера, 26 x 33,5 cm, ебонovina, злато и слоновача, 1540–1543, Уметничкоисторијски музеј у Бечу, украдена 2003. и реституисана 2006.⁹

Челинијева (*Benvenuto Cellini, 1500–1571*) *Салијера* сматра се *иконом декоративне уметности*, чију вредност је аукцијска кућа Сотби проценила на 50 милиона евра. Сланик је у XVI веку био централни елемент декорације

⁹ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://www.habsburger.net/en/media/benvenuto-cellini-saliera-1540-1543>

краљевског стола у замку Фонтенбло, као симбол моћи и богатства, и од фирентинског ренесансног скулптора наручио га је француски краљ Франсоа I, пасиониран Челинијем у истој мери колико и Леонардом да Винчијем. Златни сланик израђен је у периоду 1540–1543. године у стилу маниризма и једини је Челинијев златарски рад сачуван до данас. Компонован је из два дела – сокла од ебоновине и две златне митолошке фигуре: Нептуна – бога мора и воде и Телус – богиње земље, које симболизују опозицију земље и мора. Бојени делови скулптуре рађени су у техници емаља. Салијера се налазила у Аустрији од октобра 1570, када ју је француски краљ Шарл IX поклатио тиролском надвојводи Фердинанду II, који је сланик чувао у свом замку Амбрас у Тиролу. За време угарског цара Леополда I, сва уметничка дела из колекције Хабзбурга (међу којима и Салијера) премештена су из напуштеног замка Амбрас у музеј у Бечу (Норрт, 2006; Müller, 2011).

Ово ремек-дело маниристичке скулптуре, у ноћи између 10. и 11. маја 2003. године из Уметничкоисторијског музеја у Бечу украо је инжењер Роберт Манг (*Robert Mang*), експерт за алармне системе, који је Салијеру чувао у свом бечком апартману све до новембра 2005. године, када је од полиције тражио откуп у износу од десет милиона евра, уз претњу да ће златни сланик претопити. Истражитељи су га лоцирали на основу броја мобилног телефона са којег је позвао полицију, након чега је Роберт Манг, 21. јануара 2006, полицији открио место удаљено 80 км од Беча, на којем је закопао скулптуру. Челинијева скулптура, за коју се сумњало да ће бити преточена у злато, враћена је Уметничкоисторијском музеју у Бечу и постављена иза блиндираног стакла. Роберт Манг је осуђен на четири године затвора за крађу и прикривање (Норрт, 2006; Müller, 2012).

1. 1. 4 Стефан Брајтвизер (1990)

Од средине деведесетих година XX века Стефан Брајтвизер (*Stephane Breitwieser*) је током туристичких обилазака замкова, двораца, малих музеја и галерија Европе, дискретно крао уметнине у мање заштићеним и изолованим музејима, за време док су били отворени за посетиоце (Носе, 2005). Након судске

истраге, окарактерисан је као *психопата* који је сакупио изузетно вредну колекцију. Брајтвизер је у периоду 1991–2001. године украо 232 уметничка дела из 139 музеја и галерија у Белгији, Данској, Холандији, Немачкој, Аустрији, Француској, Монаку и Швајцарској (Носе, 2005). Једно од највреднијих, била је *Сибилла* Лукаса Кранаха Старијег (*Cranach*) процењена на 10,8 милиона евра. У новембру 2001. године, Брајтвизер се вратио на место злочина, у музеј Рихарда Вагнера у Луцерну у Швајцарској, у којем је украо хорну из 1584, како би уклонио трагове прстију које је оставио на једној од витрина. Пошто је био једини посетилац у дану када је извршена крађа, директор музеја га је препознао и пријавио полицији. Полицијски инспектори сматрали су да је реч о *ситном* криминалцу. Али, неколико месеци касније, када су многобројни швајцарски кантони разменили листе украдених дела, полиција је постала свесна величине ове афере. Да би спасла сина, мајка Миреј Штенгел је највећи део колекције која је била сакривена у кући бацила у канал Рин-Рон, где су слике и други предмети касније и пронађени. Стефан Брајтвизер је осуђен на 26 месеци затвора. Еклектицизам у његовом укусу навео је експерте на закључак да је реч о клептоману који краде да би задовољио емоције, а не да би поседовао уметничка дела због њихове материјалне вредности. Један психијатар је током судског процеса указао да Брајтвизер има психичке проблеме. Према подацима француске Централне службе за репресију крађа уметничких дела (*OCBC*) од 24. маја 2002, укупна вредност 102 украдена уметничка предмета процењена је на 45 милиона евра. Иако је према схватањима стручњака овај случај имао више енигми, током судског процеса закључено је да Брајтвизер није украо ниједан предмет из користољубља, већ да је његов главни мотив био – љубав према уметности (Носе, 2005).

1. 1. 5 Јеврејски музеј у Њујорку (2001)

Учиниоци крађа уметничких дела понекад су мотивисани много узвишенијим идејама, него што је стицање профита, спроводећи их симболичним акцијама. У Јеврејском музеју у Њујорку, 7. јуна 2001. године, на изложби посвећеној Марку Шагалу (*Marc Chagall*) украдена је слика *Изнад Витебска* (1915–1920), позајмљена том приликом из једне приватне колекције из Санкт

Петербурга. Неколико дана после крађе, музеју се писмом обратила до тада непозната организација – Међународни комитет за уметност и мир, са захтевом да се у замену за слику успостави мир између Израела и Палестине (Hourt, 2006: 95). Увидевши немогућност да музеј испуни овај захтев, Шагалово платно, вредно око 800.000 евра, остављено је у поштанском бироу у Каназису, где је пронађено 2002. године у врло добром стању (Fossois, 2013).

1. 1. 6 Музеј лепих уметности у Бриселу (1971)

Један од најпознатијих примера да се крадене слике користе за политичке уцене је крађа Вермерове (*Jan Vermeer*) слике *Љубавно писмо* (1669–1670) из Музеја лепих уметности у Бриселу, 23. септембра 1971. године, позајмљене из Рајксмузеја у Амстердаму (Hourt, 2006). Ова крађа је, попут крађе Шагалове слике у Њујорку, била хуманистичког карактера, пошто су њени учиниоци у име бенгалских избеглица за слику тражили откуп у износу од 200 милиона белгијских франака (данас више од 15 милиона евра). Пошто је плаћање откупа било одбијено, слика је нешто касније враћена Рајксмузеју у Амстердаму (Bourguignon & Choppin, 1994: 106; Hourt, 2006: 95).

1. 1. 7 Мунков „Крик“ – Национални музеј у Ослу (1994; 2004)

Неке од верзија Мунковог (*Edvard Munch*) „Крика“ из Националне галерије у Ослу крадене су два пута – 1994. и 2004. године. Два криминалца, која су у фебруару 1994. године извршила крађу у музеју у Ослу, тражила су откуп у износу од 1,2 милиона долара за слику чија вредност је процењена на 120 милиона долара, што је норвешка влада одбила. Полиција је слику пронашла приликом претреса, у мају 1994, три месеца након крађе, када је установљено да је Пал Енгер (*Pål Enger*), један од двојице учинилаца крађе, већ био познат полицији, пошто је 1988. године на исти начин извршио крађу Мункове слике „Вампир“.

Десет година касније, у августу 2004. године, такође у Националној галерији у Ослу, у присуству око шездесет посетилаца музеја, два наоружана криминалца (и трећи, који их је чекао у колима) украли су две Мункове слике –

једну од верзија „Крика“ и једну од верзија „Мадоне“, у вредности од 100 милиона долара, које нису биле осигуране за случај крађе. Био је то први случај оружане пљачке извршене у једном норвешком музеју (Fossois, 2013). Музеј је расписао награду од 250.000 евра за информације о украденим сликама. Иако је норвешки часопис *Aftenposten* указао на могућност да су слике спаљене, оне су пронађене 2006. године, када су сва три криминалца ухапшена (Fossois, 2013). Хупт (2006) указује да је након ове крађе музеј у Ослу извршио ревизију свог система обезбеђења, уложивши у нови систем око четири милиона евра. Мункова дела, која би према проценама стручњака на легалном тржишту имала вредност од 170 милиона евра (Носе, 2005), заштићена су блиндираним стаклом. „Тврђава Мунк“ – тако су норвешки медији назвали Националну галерију у Ослу након поновног отварања музеја (Норпт, 2006).

1. 1. 8 Музеј Изабела Стјуарт Гарднер у Бостону (1990)

Крађа из музеја Изабела Стјуарт Гарднер (1990), највећи је нерешени случај у историји крађа. Само током једне ноћи, на празник светог Патрика, украдено је тринаест слика у вредности 300–500 милиона долара. Вредност украдених дела генерално је непроцењива – Рембрантова *Олуја на Галилејском језеру*, једини је познат Рембрантов пејзаж, док је Вермеров *Концерт* једна од 35 познатих и сачуваних слика из његовог опуса која му је атрибуисана са сигурношћу. Анализа крађе навела је истраживаче на бројне претпоставке – од њене повезаности са организованим криминалом, ирском мафијом у Бостону (која је у вези с ирским терористима познатим по томе што за реституцију уметничких дела траже откуп ради попуњавања свог буџета или стицање имунитета за неке друге злочине) или с трговцима дрогом из Јужне Америке. Током ове крађе била су украдена дела Манеа (*Édouard Manet*), Рембранта (*Rembrandt van Rijn*), Вермера (*Jan Vermeer*), Дегаа (*Edgar Degas*), Наполеоново војно знамење, као и кинески бронзани вински пехар Ку из династије Шанг (*Shang*). У овом случају, да је реч о нарученој крађи највише указује чињеница да учиниоце нису интересовале друге слике из музеја – Фра Анђелика, Рафаела или Тицијанова *Отмица Европе*, једна од највреднијих слика у америчким музејима. Иако је за

реституцију слика ФБИ понудио награду од пет милиона долара (тј. око четири милиона евра) слике до данас нису пронађене (Нопрт, 2006).

1. 1. 9 Хенри Мурова „Лежећа фигура“ (2005)

Још једна од метода профитирања од украдених уметничких дела јесте – продаја сировог материјала (Charney, 2009). Крађа скулптуре Хенрија Мура (*Henry Moore*) тешке преко две тоне (дужине 3,5 м), која је била осигурана на вредност од два милиона фунти, први је случај крађе тако импозантног дела у историји уметности. Мурова *Лежећа фигура* (1979) украдена је у децембру 2005. године из парка Фондације Хенрија Мура код Лондона. Скулптура је исечена на комаде и 2009. године продата као отпад у Ротердаму за 3.000 евра, док би њена тржишна вредност износила око 3,4 милиона евра (Fossois, 2013).

1. 1. 10 Реноарова „Купачица“ – Народни музеј у Београду (1996)

У Народном музеју у Београду је 14. марта 1996. године из сталне поставке стране уметности украдена чувена Реноарова (*Auguste Renoir*) *Купачица* (1915), поклон кнеза Павла из 1935. године. Та слика, која би на тржишту уметничких дела могла да достигне цену од неколико милиона долара, скалпелом је исечена из рама и оштећена. Учиниоци крађе су слику завили у ролну и изнели је из музеја. Инспектори београдског СУП-а су је пронашли након четири дана и учиниоце предали истражном судији. Након рестаурације, слика је враћена Народном музеју у Београду. Реноарова *Купачица* украдена је између 15.30 и 16.00 часова (на другом спрату музеја), а полиција је алармирана око 16.30 часова (Кајганић, 2006).

Током увиђаја, пронађено је неколико отисака на раму слике, за које је касније утврђено да припадају Д. Л. У музеју се у том тренутку налазило око стотину посетилаца, које је полиција претресла. Међутим, ни претрес осталих просторија музеја, као ни разговор са двојицом радника обезбеђења (од којих је сваки чувао по три спојене собе) није дао резултате. Инспектори су на основу списка могућих извршилаца (који се баве крађама уметничких дела), дошли до З. С, који је полицији био познат одраније због сличних кривичних дела, који је у

данима који су претходили крађи више пута обилазио музеј. Након што је приведен, у подруму његове зграде, завијена у новине, пронађена је Реноарова слика. Крађу је за З. С, који је требало да врати дуг од 11.000 марака, извршио Д. Л., а заједно су отишли до музеја. З. С. је хтео слику да прода унапред познатом купцу за 30.000 марака, од којих је намеравао да врати дуг, а остатак да подели са Д. Л. Учиниолац З. С. се одлучио да украде *Купачицу* јер је платно могло да се исече из рама, као и због места на којем се слика налазила (у „*мртвом углу*“ у односу на чувара) (Кајганић, 1996: 2).

1. 2 Анализа крађа из музеја и приватних колекција и њихових учинилаца

Анализа примера крађа кроз историју показује да на крађе утиче потражња на уметничком тржишту и да се краду дела која су у одређеном тренутку најтраженија, што је у вези с модним трендовима (тј. у одређеном периоду тражене су афричке скулптуре, а у другом, слике импресиониста). Карактеристично је да уметнине нестану на извесни период, да би се у неком моменту поново појавиле на тржишту (понекад и након више деценија), често на другом крају света. По правилу – што је уметнина драгоценија, она се касније појављује на тржишту. Најпрефињенијим се сматрају унапред планиране крађе – када је купац који је наручио крађу унапред познат. Велики број актера који припадају легалном и нелегалном свету уметности овде делују у симбиози, с тим што се сваки од њих преваходно руководи неким личним интересом (Dobovšek & Samardžić, 2011).

У литератури се ставови према учиниоцима крађа уметнина разликују – док их поједини истраживачи сврставају у добре познаваоце уметности, детективи и трговци сматрају да они најчешће не поседују нека посебна знања из уметности и да краду све врсте предмета, само да би остварили економску добит. Неки учиниоци у почетку предмете бирају по случајности, али током времена схватају да је битно да знају шта краду, због чега одлазе у библиотеке и проучавају књиге из уметности и водиче са ценама антиквитета (Massy, 2000). Они често лако лоцирају своје мете користећи часописе у којима власници богатих вила представљају своје ентеријере, као што су *Grande-Bretagne*, *Apollo* или *Country Life* и у којима се

објављују комплетни описи и инвентари драгоцених дела, па и планови резиденција (Massy, 2000: 99; Đorđević & Samardžić, 2011). Током истраге серије крађа извршених у француским замковима у периоду 1986–1987, полиција је код учинилаца открила колекцију часописа *Les Châteaux de France* са фотографијама ентеријера, у којима су предмети који је требало да буду украдени били маркирани фломастером (Bourguignon & Choppin, 1994). Уколико су приватне колекције отворене за јавност, учиниоци се ради планирања детаља крађе и прикупљања информација прикључују организованим посетама у музејима, што је био случај с Робертом Мангом, који је према Милеру (Müller, 2011) дан уочи крађе *Салијере* присуствовао организованом вођењу по музеју, упознавши се са детаљима везаним за Челинијеву скулптуру, као и са њеном вредношћу.

Француски аутори Бургињон и Шопен (Bourguignon & Choppin, 1994) класификацију учинилаца крађа из музеја представљају у форми триптиха, на којем се с леве стране налази *естета* тј. колекционар који краде за себе *из љубави према уметности* и који дуго времена не продаје ове предмете; с десне стране је *пригодни* учинилац, који користи одсуство алармног система или неопрезност радника обезбеђења; на централном пану је *профитер*, који краде слике из музеја да би их продао и чији основни мотив је стицање велике економске добити (Mackenzie, 2005).

Према класификацији Добовшека (2007: 5) учиниоци крађа уметнина могу се поделити на следеће категорије: учиниоци који крађу извршавају по наруци (који украдени предмет одмах предају унапред познатом купцу тј. наручиоцу по цени утврђеној пре крађе); учиниоци који кривична дела извршавају ради даље продаје (који не знају вредност уметнина и продају их по знатно нижим ценама); колекционари (којима није битна цена и начин на који ће доћи до жељене уметнине за своју колекцију); особе из угледних професија (чија позиција им омогућава приступ ретким објектима у јавним колекцијама и које заборављају на етичка начела своје професије); сваштари (који користе прилику и краду уметнине за које знају да за њима на црном тржишту влада велика потражња); препродавци и посредници (дилери) који олакшавају трансакције (обично без трага) између купаца и продаваца, захваљујући свом знању и личним релацијама. Извршавањем крађа уметнина баве се и организоване криминалне и терористичке

групе, које вредна уметничка дела и антиквитете продају да би добиле новац за плаћање дроге или оружја, или их мењају за дрогу или оружје (Dobovšek, 2007).

Маси (Massy, 2000) сматра да се професионалан учинилац крађе пре фокусира на лоше документоване и лако приступачне уметнине (схватајући да *мање вреди више*), чију провенијенцију је врло тешко установити услед недостатка регистара уметничких дела и антиквитета. Неискусне учиниоце више привлаче позната дела, која се не могу лако продати без обзира на цену (Massy, 2000). Иако она обично завршавају у приватним колекцијама, много већа могућност је да једног дана буду пронађена, на шта се понекад чека и по више деценија. Учиниоци често знају како да украду, али не и како плен да продају, због чега је значајна улога дилера, без којих би се учиниоци крађа суочили с великим потешкоћама око продаје (Massy, 2000).

Према Чарнију (Charney, 2009: xix–xxv), финансијску добит од украдених уметничких дела криминалци стичу на више начина:

- i. њиховом продајом одређеном купцу;
- ii. продајом у оквиру затвореног тржишта (мафија);
- iii. коришћењем уметничких дела као *бартера* у оквиру затвореног тржишта у трансакцијама за еквивалентну вредност других илегалних добара као што су дрога или оружје, што је данас најчешће случај. Када се украдена уметничка дела користе за трампу (као *бартер*), њихова вредност је 7–10% од стварне аукцијске вредности. Ову цену на црном тржишту открили су прикривени иследници којима су била нуђена уметничка дела (случај у Шпанији из 1999. године када су заплена дела Гоје, Брака и Мироа која је требало да буду размењена за дрогу);
- iv. покушајем продаје на отвореном тржишту;
- v. тражењем откупа (нпр., друга крађа Мункових слика из 2004);
- vi. продајом сировог материјала (пораст крађа бронзаних и бакарних уметничких дела и предмета забележен је од 2005. године, што за последицу има значајан пораст цене ових сирових материјала).

На избор мете учинилаца крађа утиче више елемената, међу којима су значајни економска вредност предмета, њихова раритетност, осетљивост појединих места на крађе, лакоћа њиховог скривања након крађе и транспорта,

потешкоћа да се предмет идентификује као украден, као и лакоћа проналажења купца на легалном или нелегалном тржишту.

Истражујући мотиве који учиниоце наводе на крађе уметничких дела, Маси (Massy, 2000) указује да су зарада и жеља за поседовањем – константа. Базирајући се на анализи бројних случајева крађа, истраживачи су идентификовали и друге мотиве, као што су колекционарство, жеља да се докаже да објекти у којима се налазе уметнине нису адекватно обезбеђени, инвестирање у уметнине, финансирање других облика криминалитета, патриотски мотиви, политички и социјални мотиви (Conclin, 1994: 130; Massy, 2000: 105; Kursar-Trček, 2002: 9; Dobovšek, 2007: 6). Украдена уметничка дела криминалци користе и за тражење откупа од њихових законитих власника или осигуравајућих друштава. Чарни (Charney, 2009: xix) сматра да уколико учиниоци траже откуп одмах након крађе, може се претпоставити да је то био и њихов једини мотив. Али, уколико се откуп тражи након одређеног времена, може се закључити да су криминалци имали неки сасвим други план који нису успели да остваре, због чега су се одлучили за тражење откупа.

2. КРАЂЕ ЛИТУРГИЈСКИХ ПРЕДМЕТА

Литургијски предмети у православној цркви су предмети освећени за употребу при богослужењу, симболичко-верског значења. Деле се на литургијске сасуди, богослужбenu одежду, богослужбене књиге, иконе и свете мошти (реликвије) (Мирковић, 1995: 115). Икона (грч. *eikon*; лат. *imago* – икона, лик, образ) је свети лик, света слика и у Византији овај појам је означавао представу Христа, Богородице и других светитеља или догађаја из библијске историје. Њена природа и смисао дефинисани су након епохе иконоборства, на Седмом васељенском сабору у Никеји (787), посвећеном питањима поштовања иконе (Поповић, 2011: 11–19; 151–154). Према одлуци Седмог васељенског сабора, иконе могу бити начињене од каменчића (мозаик) или било ког другог материјала (вештаство) *само ако су урађене на доличан начин* и оне могу бити у *Божјим храмовима, на свештеним сасудима, одеждама свештеним, на зидовима, даскама, у кућама, крај путева* (Поповић, 2011: 154). Према речима Василија

Великог, онај који стоји пред иконом поштује је тако *да част која се указује икони, прелази на архетип*. Помоћу слике, ступа се у везу с архетипом, којем се упућују поштовање и молитва – *архетип* и *тип* постали су тако два важна чиниоца иконе (Бичков, 1991: 156–157).

2.1 Руске иконе

Уз хришћанство, Русија је од Византије добила оформљену икону као и учење о њој. Прве иконе овде су донете из Цариграда, а први велики иконописци који су радили у Русији били су Грци. Руска икона ће бити у орбити византијског сликарства све до XII века, када ће локалне црте постати печатом националне особености. Три града – Новгород, Псков и Москва постали су центри у којима су се налазиле главне иконописне школе, из којих је изашло много првокласних икона. Златним добом руског иконописа сматра се период XIV–XVI века, који су обележила дела највећих иконописаца старе Русије – Теофана Грка, преподобног Андреја Рубљова и Дионисија. Иконе Рубљова постаће *древни образ* и модел за све потоње иконописце, што је и званично потврђено на Стоглавом Сабору (1551) (Успенски, 2000; Ророва *et al.*, 1996). У XVII веку ново схватање иконе и уопште црквене уметности најбоље осликавају *Граamate три патријарха* и друга дела у којима се брише разлика између иконе као предмета богослужења и световне слике. Леонид Успенски пише да је у овом периоду *православна црква сачувала своју независност у односу на римокатолицизам и протестантизам, док су је њена теологија и уметност изгубиле* (Успенски, 2000: 237–239, 261). У XVIII веку постоји веће интересовање за историју, него за староруски иконопис. Крајем XVIII века, тежња Катарине II била је да петербуршки двор учини сличним париском, лондонском или бечком и она ће Зимски дворец украсити делима европских уметника, стварајући тако прву галерију слика у Русији – будући Ермитаж (Жуков, 2005). Почетком XIX века Комитет министара предузео је многе мере за очување споменика културе и старине.¹⁰ То усмеравање пажње на

¹⁰ Интересовање за историју довело је до оснивања археолошких друштава у Одеси (1839) и Санкт Петербургу (1846), а потом и Археолошке комисије (1864) као прве државне комисије у чијој надлежности је било истраживање предмета старине у оквиру Министарства царског двора и

споменике старине и њихова популаризација носило је, према схватању Жукова (2005) посебну опасност – спознајући њихове цене на међународном антикварном тржишту, број колекционара заинтересованих за уметнине, и посебно за иконе, почео је да расте. Колекционарство је постало ствар моде и престижа, као и *доказ* цивилизованости и европске углађености.

Колекционарске страсти подстицало је и тржиште књига – монографије о архитектури XVIII и XIX века, као и књиге из историје сликарства. Како примећује историчар Жуков (2005), постајући модом, колекционарство је, у ствари, старе збирке често спасавало од расипања или уништења, али је скривало и претњу за споменике, јер су колекционари (милионери) у скупљању уметничких дела видели и погодно тле за инвестицију. У Санкт Петербургу је 1909. године основано Друштво за заштиту и чување споменика културе и историјских споменика Русије, у којем су били историчари уметности – Врангел, Троницки, Романов, Верешчагин, као и уметници – Бенуа, Добужински, Рерих итд, чији рад је прекинуо рат (Жуков, 2005). У фебруару 1917, када је монархија у Русији постала прошлост, међу заштитарима споменика поставило се веома важно питање – како да располажу збиркама скупљеним у палатама царске породице, које су до јуче биле у приватном власништву.

2. 1. 1 Поновно откривање иконе

Крајем XIX века руска интелигенција постепено је почела да се окреће православној предањској архитектури и иконопису, пружајући отпор официјелној уметности. Она се враћа у цркву, након *бурног опита* *нихилизма*, *одрицања*, *заборава* (Флоровски, 1997: 503). Икона је поново откривена у Русији у периоду који је претходио Совјетској револуцији 1917, захваљујући критичарима уметности, као што су Филимонов или Вазњецов (Успенски, 2000: 324–336). Икона ће постепено бити откривена и на Западу, који је према изразу руског историчара уметности Ј. А. Пјатницког (Пятницкий, 2013: 314) у XIX веку мало пажње поклањао староруској, па и византијској и поствизантијској уметности.

Московског археолошког друштва (1864) са Алексејем Уваровим на челу, које се, осим археологијом, бавило и питањима рестаурације и заштите споменика културе.

Пјатницки (2013) указује да у то време западно тржиште у целини још увек није било спремно да прихвати икону као пуноправну уметничку појаву достојну колекционарства и излагања у музејима и галеријама. Њеном постепеном откривању на Западу допринело је Друштво за староруску уметност (*Общество древнерусского искусства*) које је у оквиру Московског јавног музеја основао (1864) научник Буслајев (*Федор Иванович Буслаев*). Према Пјатницком (2013) ово Друштво је Хришћанском музеју у Берлину поклонило дванаест икона из колекција Бољшакова (*Тихон Федорович Бољшаков*) и Буслајева, након чега су староруске иконе поклоњене и базелском и другим европским музејима (1870–1871) (Пјатницки, 2013: 314). У XIX веку, у Националном музеју у Стокхолму налазиле су се – две иконе, у Британском музеју у Лондону – две, док се у Националној галерији у Лондону налазила – једна икона (Пјатницки, 2013). Тек почетком XX века, када су рестауратори испод потамнелог слоја *олифе* открили лепоту и колорит староруског иконописа, страни специјалисти и колекционари почели су да се интересују за иконе.

2. 1. 2 Руске иконе и бољшевичка револуција 1917.

У првим годинама Совјетске Русије број колекционара и уопште купаца уметничких дела, због недостатка новца, био је све мањи, због чега је постао актуелан проблем извоза антиквитета у иностранство, уосталом, као и проблем слободног изласка из земље совјетских грађана. У марту 1920, под маском „борбе против спекулативне распродаје уметничко-историјске имовине која има музејску вредност“, власти су забраниле продају антиквитета (Пјатницки, 2013: 318). Према схватању Пјатницког (2013), ова мера била је донета како би држава преузела контролу над трговином антиквитетима, али она је у реалности довела до процвата црног тржишта и до корупције совјетских чиновника.

У првим данима совјетске власти донет је низ декрета о заштити културних добара, који нису много помогли у заштити уметничког наслеђа Русије, али се успешно примењивао низ других декрета.¹¹ Како пише Пјатницки (2013: 320),

¹¹ Потпуна национализација имовине Руске православне цркве проглашена је 20. јануара 1918. године; исте, 1918. године донет је Декрет о укидању права приватног власништва над

совјетска власт је од самог почетка приступила *планском и методичном пљачкању Русије, посебно њених културних и уметничких вредности*. У тим пљачкама црквене ризнице, тј. дела религиозне уметности, заузимала су посебно место. Положај цркве у моменту бољшевичке револуције био је веома сложен и новој совјетској власти православна црква није била потребна. Пјатницки (2013) запажа да су литургијски предмети имали посебан значај за совјетску власт као извор за попуњавање девизних фондова и фондова драгоцених метала и да је конфискација вредности у црквама, цамијама и синагогама започела одмах после револуције. За те потребе, из свих црквених општина бољшевици су тражили црквене књиге и пописе имовине да би пустошили храмове. Драгоцености из ризница храмова московског Кремља национализоване су и конфисковане 1918. године, у новембру 1919. године затворена је Тројице-Сергијева лавра и започета је конфискација у лаври Александра Невског и другим црквама Петрограда, да би од 1921. конфискације постале циљане и централизоване. Под маском хуманизма (пре свега пружања помоћи гладнима), заплена црквених вредности у реалности је била кампања за уништење Руске православне цркве (РПЦ) и озбиљан удар за руску националну културу. На хиљаде споменика те културе било је уништено, а исто толико продато у иностранству, док је само мали број конфискованих предмета сачуван у музејима Совјетске Русије и приватним колекцијама (Пятницкий, 2013; Bellat, 2009).

некретнинама; 13. јула 1918. донет је Декрет о конфискацији имовине дома Романових; 19. септембра 1918. донет је Декрет о забрани извоза и продаје у иностранству предмета од посебног уметничког и историјског значаја; 5. октобра 1918. донет је Декрет о регистрацији споменика културе који се налазе у власништву приватних лица, друштава и установа; 19. децембра 1918. основан је Општи музејски фонд (*Единый музейный фонд*), а у фебруару 1919. године формирана је Комисија за селекцију предмета за Антикваријат; 3. фебруара 1920. године формирано је Државно складиште вредности (*Государственное хранилище ценностей – Гохран*) итд. (Пятницкий, 2013: 318–320).



Бољшевичке заплене црквених вредности из манастира Симонова у Москви, 1918.¹²

Совјетске власти су у складишта Државног музејског фонда, Државног извозног фонда и других државних установа сместиле иконе и друге објекте конфисковане у црквама и манастирима, као и предмете из бивших приватних колекција, музеја, фондова друштава, од којих је знатан број био намењен за продају у иностранству (Пятницкий, 2013: 321). Пошто је унутрашње тржиште 1920-их година било веома слабо, требало је изаћи на европске и америчке просторе, где су инострани антиквари „по договору“ снижавали цене руских драгоцености, што се посебно односило на златарске производе (Пятницкий, 2013: 321). Бољшевици су на велико, по веома ниским ценама, продавали бисере и драго камење, због чега су уништавали или ломили на стотине хиљада предмета црквене уметности.

¹² ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://visualhistory.livejournal.com/239862.html?thread=5297654>



Конфисковање црквених вредности, 1921.¹³

Откривању иконе на Западу допринела је нарочито емиграција Совјетске Русије у европске земље, која је сачувала духовне везе с традицијом руске културе и православне вере. Главни испоручиоци икона у иностране галерије били су руски емигранти, који су, бежећи из Совјетске Русије, носили са собом породичне вредности и кућне иконе, које су највећим делом биле из XIX и с почетка XX века (Пятницкий, 2013). Њихов број био је ограничен и биле су различите по квалитету и уметничкој вредности.¹⁴

2. 1. 3 Изложбе староруских икона 1929–1932.

Пошто према схватању Пјатницког (2013: 322) западно тржиште двадесетих година XX века још увек није било спремно за тако специфичне антиквитете као што су иконе и предмети православног култа, ради њиховог популарисања, у периоду 1929–1932. године, организован је низ изложби староруских икона из Совјетске Русије по Европи и Америци. Значајну улогу у

¹³ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://visualhistory.livejournal.com/239862.html>

¹⁴ Пјатницки (2013) наводи да је Британски музеј 1920. године добио на поклон од Ховарда Картера (*Howard Carter*) икону „Новозаветна Тројица“ из позног XIX века, рад иконописаца из села Холуј, а 1926. године, од Бориса Аверкијева (*Averkieff*) икону из раног XIX века – „Васкресење“ и „Силазак у Ад“ с празницима, рад иконописаца из Палеха, које се нису одликовале неким високим уметничким квалитетима.

томе имала је „Изложба старе и нове руске уметности“ (*Art Russe – Ancien et Moderne*) коју су 1928. године у Палати уметности (*Palais des Beaux arts*) у Бриселу организовали руски емигранти из Француске. Одмах после ове изложбе у Бриселу је, у галерији „Жорж Жиро“ (*Georges Giroux*) организована аукција из колекције Ото О'Меара (*Otto O'Méara*) у којој су били сабрани предмети из руских приватних колекција (Н. П. Романченка, И. М. Михајлова, Макарова, антиквара Большакова, Богдана и Вере Ханенко, Степана Рјабушинског, Алексеја Уварова), али и већи број икона непознатог порекла. Предмети из ове колекције и данас се појављују на аукцијама (Пятницкий, 2013: 325).

Пјатницки (2013) указује да су у организацији распродаје икона из руских музеја, као и црквене имовине, на западним аукцијама главну улогу имали совјетски трговински представници у иностранству¹⁵, али да је у њима учествовала и група руских научника и рестауратора из Централних државних рестаураторских радионица (ЦГРМ – *Центральные государственные реставрационные мастерские*). Пракса Антикваријата била је да откупљује иконе из провинцијских музеја и сеоских поседа и организује њихову рестаурацију, како би што скупље биле продате у иностранству (Пятницкий, 2013: 341).

И у музеју Уметничке индустрије у Берлину, 1929. године организована је изложба руских икона XII–XVIII века, која је потом у периоду 1930–1932. године представљана по Европи и САД (Пятницкий, 2013: 333). Због одјека који је имала, Антикваријат је организовао масован извоз икона на европско и америчко тржиште, који је према експресији Пјатницког (2013) био легалан, полулегалан и најчешће – нелегалан. При том је фалсификована провенијенција споменика, колекције су дељене и мешане, пребациване у друге градове, а на полеђини икона уписивани су називи великих музеја, а често и лажни инвентарни бројеви

¹⁵ Тако је Н. С. Ангарски (Ангарский), опуномоћеник „Антикваријата“ за Москву и руководиоца старе трговинске организације „Мосторг“ дошао у Париз 1928. У једном писму из Париза П. О. Шлејферу, начелнику Управе иностраних операција Народног комесаријата трговине (Наркомторг) он пише о свом контакту са шведским трговцем који има колекцију руских икона у замку у *Bois du Rocher* код Париза, као и добре везе у Америци. Реч је о шведском банкару и мецени Олофу Ашбергу (*Olof Aschberg*, 1877–1960), који је после револуције 1917. активно сарађивао са Совјетском Русијом и био посредник у контактима Совјета с финансијским круговима Шведске и Америке. Ашберг је имао значајну улогу у пропаганди руских икона и у њиховој продаји на западном тржишту, а своју колекцију староруских икона поклонио је Националном музеју у Стокхолму, која је једна од најлепших у Европи (Пятницкий, 2013: 325–326).

(Пятницкий, 2013: 346). Пјатницки (2013) закључује да су изложбе икона у Европи и Америци, организоване у периоду 1929–1932, испуниле своју мисију, припремивши западно антикварно тржиште за нову „робу“ – староруске иконе. Осим тога, успостављене су и тесне везе између совјетских функционера и многобројних антиквара и дилера, често сумњиве репутације.

Пјатницки (2013) указује на низ специфичних корака које су предузеле совјетске власти ради снабдевања тржишта:

- Крајем 1920-их, започео је нови прогон православне цркве (активни храмови су затварани или циљано рушени; црквена имовина односила се у магацине, а понекад и директно на тржиште, ради продаје). У музејима су затваране изложбе икона и Антикваријат је вршио притисак на музеје да уступе литургијске предмете (посебно црквено сребро конфисковано почетком револуције из манастира) за продају у иностранству, док је извештан број музејских вредности у великим музејима Москве и Лењинграда ипак спасен захваљујући кустосима (Пятницкий, 2013: 347).
- Однос совјетских чиновника према иконама се променио 1930-их, када су иконе постале важна ставка извоза и важан извор за корупције за оне који су се бавили њиховом продајом. Власти су подстицале интересовање страних дипломата и бизнисмена који су радили у СССР за староруски иконопис и помагале су у набавци и извозу у иностранство колекција икона чија аутентичност и легална провенијенција је била гарантована.¹⁶ Један од главних центара за продају икона у иностранству била је Тјетраковска галерија, која је 1929. године (након затварања Одељења верског живота у Државном историјском музеју) постала главно складиште староруског сликарства. Како пише Пјатницки (2013: 348), провенијенција из Тјетраковске галерије или Ермитажа (за западноевропско сликарство) била је на неки начин *гаранција* за квалитет и аутентичност продаваних уметничких дела. За потврђивање исправне провенијенције био је разрађен довољно сложен систем инвентарисања колекција и њиховог маркирања.

¹⁶ Пјатницки пише да је порекло икона из московских, петербуршких или кијевских приватних дореволуционарних колекција повећавало њихову продајну цену.

Пошто су скупљена за продају, ова добра (међу којима и иконе издвојене за продају из основног фонда Државног историјског музеја, Тјетраковске галерије, Оружејне палате, кремаљских цркава) нису уношена у музејске инвентаре, због чега се данас не може сагледати тачан број икона продатих у земљи и иностранству.

- У стаљинистичком периоду поставило се сложено питање о аутентичности икона пореклом из Совјетског Савеза, које и данас циркулишу на западном тржишту. Пјатницки (2013) се пита – како утврдити аутентичност иконе која је током рестаурације доста измењена, да би добила старији изглед (нпр., додати су јој ретки иконографски детаљи или особености иконописне школе која се највише цени на антикварном тржишту итд.) и како окарактерисати такав начин рада – као кривотворење, имитацију или као „слободну рестаурацију“? Посебно из разлога што је у Русији цветало тржиште антикварне рестаурације, која је често ишла до недозвољених црта и до повлађивања укусу власника или тржишта. У Москви и Санкт Петербургу су постојале антикварно-рестаураторске радионице које су на старим даскама радиле фалсификате продаване за велики новац староверцима и колекционарима. Израда фалсификата староруског живописа достигла је врхунац у Русији у периоду пре болшевичке револуције (1917). Као „фабрика имитација“ посебно је била позната радионица Григорија Осиповича Чирикова у Москви.

Пјатницки (2013) указује да на данашњем тржишту истраживачи, кустоси, антиквари и приватни колекционари треба да буду опрезни, јер провенијенција икона из дореволюционарних руских колекција није гаранција за њихову аутентичност и висок уметнички квалитет. Пјатницки (2013) сматра да се према подацима о иконама из колекција формираних у периоду 1900–1917. треба односити пажљиво, све док се не спроведе њихова анализа, јер у савременој науци стално су присутне полемике о аутентичности и степену рестаурације икона које имају ову врсту провенијенције, а које се данас налазе и у најзначајнијим музејима. Ова питања посебно су везана за рад многих антиквара–рестауратора из периода предреволюционарне Русије (у оквиру Комисије за заштиту и откривање староруског сликарства, будућег ЦГРМ), као и за питање израде

икона–фалсификата ради њихове продаје у иностранству.¹⁷ И саму организацију изложби у иностранству, у периоду 1929–1932. године, пратила је израда копија пет прослављених икона у размерама оригинала, намењених продаји.¹⁸

Распродаје руских уметничких вредности нису престале с Другим светским ратом, као ни после Стаљинове епохе. Активно гоњење цркве започело је изнова, за време Хрушчова, када је затворено на стотине храмова и када су (као у лењинистичко-стаљинистичком периоду) црквене драгоцености служиле као средство за добијање валуте, што се наставило и за време Брежњева (Пятницкий, 2013). Исти су били и канали путем којих су се црквени антиквитети извозили на Запад. Средином шездесетих година XX века, антиквитети из СССР почели су регуларно да се продају на међународним аукцијама у свету. Многе од продатих икона имале су драгоцене окове украшене филиграном и емаљом и оне су данас најтраженије међу руским богатим клијентима који их купују у Кристију и Сотбију по значајним сумама. На само две аукције у Кристију у Женеви, у периоду 1975–1977, био је продат 471 предмет руске уметности високих уметничких квалитета. Министарство за културу СССР је 1989. организовало аукцију руских икона у Атини, када је продато 300 икона и црквених утвари (Пятницкий, 2013: 354–355).

Деведесетих година XX века руске тајне службе потврдиле су да је организовани криминал умешан у 95% случајева нелегалне трговине (Guillotreau, 1999: 64). У периоду 1989–1991. године регистровано је преко хиљаду крађа и покушаја кријумчарења у које је било умешано око 2.500 особа из 25 криминалних организација (Guillotreau, 1999: 64). Руски аутори Приданов и Шћерба (2002) указују да је у Западној Европи деловало око педесет руских криминалних група у чију делатност је био укључен криминал у вези с

¹⁷ Тетерятников В. М. Мистификации XX века. „Култура“, Но. 14, 1994, на адреси: <http://www.raruss.ru/restorer/1788-teteryatnikov-chirikov.html>

¹⁸ Реч је о копијама урађеним 1926. године – „Богородице Владимирске“ из XII века, коју је урадио Александар Брјагин (Брягин); „Богородице Велике Панагије“ из XII века коју је урадио Павел Јукин (Юкин); двостраној копији „Прослављање крста – Спас Нерукотворени“ из XII века коју је урадио Евгениј Брјагин (Брягин); и Рубљовове „Тројице“, коју је урадио Григориј Чириков (Пятницкий, 2013: 352). Али то нису биле једине копије православних икона – друштво „Икона“ у Паризу 1929. године осудило је куповину копије иконе „Богородице Владимирске“ Григорија Чирикова за Сергијевско подворје по изразито високој цени од 7.000 долара (Пятницкий, 2013: 353).

уметнинама, којима су често помагали корумпирани совјетски функционери и државни службеници (Приданов & Щерба, 2002: 282; Guillotreaux, 1999: 142). У САД, Италији, Израелу, Француској и Великој Британији постојало је више од сто антикварница специјализованих за трговину руским старинама, а главни центар била је Немачка (тј. Берлин) у којој је таквих антикварница било око 6.000 (Приданов & Щерба, 2002: 282).

Према подацима криминалистичког одсека за период 1990–2008. године, у бази података МУП Русије налази се 60.000 уметничких дела и антиквитета за којима се трага, међу којима је 40.000 икона и 2.100 других литургијских предмета. То јасно показује да су у Русији најчешће објекти кривичних дела у вези с уметнинама управо иконе и предмети религиозне уметности.¹⁹ Да би заштитио старе руске иконе од крађа, Интерпол у Русији је спровео акцију маркирања икона и других православних реликвија у храмовима и музејима, што усложњава њихову даљу препродају и онемогућава кријумчарење ван граница Русије. Метода специјалног маркирања, заједно са класичним средствима обезбеђења, омогућава њихову бољу заштиту од крађа.

2. 2 Крађе икона у Србији

Крађе православних икона на простору Балкана подстакнуте су великом потражњом, јер се купци налазе свуда у свету, а иконе углавном у Русији и на Балкану. Срби имају дугу историју која се бави крадљивцима литургијских предмета, који се спомињу још у *Карејском типиксу*, једном од најстаријих српских докумената у Хиландару (1199), у коме се проклиње онај који отуђи књигу, икону или друге црквене предмете. Свети Сава опомиње да „ако ли ко...што узме што је у месту овом, или од књига, или од икона, или шта друго што буде у месту овом, нека буде проклет и завезан од Свете и животворне Тројице, Оца и Сина и Светога Духа, и од мене грешног. И да не буде опроштен нити у

¹⁹ Подаци су доступни на адреси: <http://www.newsru.com/cinema/17jul2008/cennosti.html> (25. 6. 2015). У Кривичном законнику РФ предвиђена су следећа кривична дела: Одузимање предмета који имају посебну вредност (члан 164); Кријумчарење (члан 188, став 2 – преношење преко границе културних вредности); Невраћање на територију Руске Федерације предмета уметничке, историјске и археолошке баштине народа Руске Федерације и страних земаља (члан 190); Уништавање или оштећење историјских споменика и споменика културе (члан 243).

овом нити у будућем веку“ (Свети Сава, 1998: 11). У Глави 21 Хиландарског типика – *Указ о завесама, иконама и књигама црквеним*, он говори о греху црквене крађе: „Волимо да неизмењен буде иметак свештених сасуда, икона и завеса, и књига и остали сав иметак црквени. Не само да неизмењен буде, него и да се отуд не покреће, и никада ни од кога не узима. А ко од овога нешто отимајући узме због користи неке, у грех црквене крађе да упадне и због овога законском казном осуђен да буде. Из другог оправданог разлога узимати и ове, или премештати, нити ми, нити ко други добро мудрујући не може наредити, осим ако се догоди невоља због пожара манастира, те се запали, или падне од земљотреса, или штогод друго што може да буде манастиру од помоћи, а друге никакве не може имати помоћи, тада се покреће ово, али да то тајно не чини игуман, него по договору и одлуци све старије братије“ (Свети Сава, 1998: 87). И Кривични законици написани у Србији касније, третирали су *свјатотатство* на специфичан начин.

На основу података Министарства унутрашњих послова Републике Србије, у периоду 2000–2014. године, украдено је 456 икона, а пронађено је и враћено 255 икона.²⁰ У октобру 2006. године пронађене су и враћене две престоне иконе – Богородица с Христом и свети Петар и Павле, украдене 1971. године са иконостаса цркве Светог Николе у Сибачу из прве половине XVIII века (Лесек, 2000: 11). Сибачка црква проваљивана је у два наврата, када су украдене престоне иконе светог Петра и Павла, Богородица с Христом и Христос Велики архијереј, као и десет икона с представама апостола и пророка из горњих зона иконостаса (које су пронађене и враћене сибачкој црквеној општини). Две престоне иконе, Богородица с Христом и свети Петар и Павле, пронађене су 2006. године (35 година након крађе), док се за трећом украденим престоним иконом – Христос Велики архијереј и даље трага. Иконостас сибачке цркве, првобитно сликан за цркву Светог Петра и Павла (Доњу цркву) у Сремским Карловцима, радио је зограф Георгије Стојановић, између 1740. и 1742. године. Иконостас је 1828. године продат црквеној општини у Сибачу, где се налазио у цркви светог Николе (Тодић, 2013: 146–150).

²⁰ ИЗВОР ПОДАТАКА: МУП РС, Управа за аналитику.

2. 3 Крађе реликвија

Реликвије у хришћанству означавају мошти као и предмете с којима су светитељи и мученици били у додиру (предмети страдања, одећа и сл.). Мошти (посмртни остаци светитеља, мученика, заштитника цркава или градова) се чувају у храму у антиминосу, кивоту, реликвијару или на часној трпези (Јовановић, 1998). Реликвијари у православној цркви су предмети у којима су чуване и излагане реликвије, обично израђивани од скупоцених материјала и богато уметнички украшавани, због чега су данас у домену интересовања учинилаца крађа из сакралних објеката.

Према Гирију (Geary, 1993), средњовековна хагиографска литература, хронике и анали обилују казивањима о ходочасничким крађама реликвија, посебно у периоду који претходи владавини Карла Великог. Професионални крадљивци реликвија присутни су током целог средњег века. Крађе реликвија у очима савременика сматране су више гестом хришћанске врлине, него што су биле предмет осуде. Клијентела која је куповала украдене реликвије припадала је елити – у IX веку то су каролиншки свештеници и епископи (који су посебно тражили мошти римских и италијанских мученика), а у X веку, англосаксонски краљеви (заинтересовани за мошти континенталних светитеља из Бретање и Нормандије). Гири (Geary, 1993) пише да су се Отонци у Италији реликвијама снабдевали легално и да нису користили услуге професионалних крадљиваца реликвија.

Из каролиншке епохе познато је и име извесног Деусдоне – професионалног крадљивца реликвија из IX века, који се налазио на челу добро организоване банде трговаца реликвијама, која је периодично обилазила манастирске сајмове. У историји средњовековних крађа на Западу, међу урбаним крађама, свакако су најзначајније транслације или пренос моштију светог Марка (које су у Александрији украли венецијански трговци Бонус и Рустика; ова крађа у ширем смислу одраз је борбе за политичку доминацију између Венеције и Аквилеје) и светог Николе из Мире, које Гири (2013) доводи у везу са решавањем економске кризе у Барију крајем XI века. У хагиографској литератури (*translationes furtives*), описано је више верзија овог догађаја, који у основи прате исти след – од одласка

трговаца из Барија у Антиохију (Сирија), до крађе моштију и њиховог транспорта у Бари. Будући да су мошти желели да украду и венецијански трговци, ту се на ширем плану више радило о борби за превласт у трговини између Венеције и Барија, пошто је присуство моштију у Барију подстакло ходочашће, што је имало одраза и на јачање економије (Geary, 1993). Овим кратким погледом на смисао средњовековних крађа реликвија, покушали смо да разумемо мотиве данашњих крађа реликвија. Оне више нису везане за поштовање самих моштију светитеља, нити за обезбеђивање економског просперитета појединих заједница, већ су пре свега мотивисане личношћу од скупочених реликвијара у којима се реликвије чувају и излажу.

У Србији је у последње две деценије забележено неколико крађа реликвија – кивот с моштима светог Харалампиа украден је из цркве Христовог рођења у Пироту (2003) (ова крађа још увек није расветљена), кивот с моштима Свете Петке украден је из манастира Петковица код Шапца (2006), као и кивот с чудотворним моштима светих врача Козме и Дамјана (2003) (мошти су пренете у Сопоћане 1999. године, након рушења манастира Зочиште). Крађу из манастира Сопоћани извршила су у октобру 2003. године три бугарска држављана. Украдене мошти полиција је пронашла и вратила манастиру, а бугарски држављани лишени су слободе и против њих је поднета кривична пријава за кривично дело тешке крађе. Учинилац П. П. осуђен је на шест месеци затвора, П. В. на три, а М. М. на казну затвора од годину дана.

III АРХЕОЛОШКЕ ПЉАЧКЕ И КРИЈУМЧАРЕЊЕ АНТИКВИТЕТА

Антиквитетима (лат. *antiquus* – [пра]стари, древни) се сматрају предмети старине који има естетску, историјску и тржишну вредност (Речник појмова, 2014: 147). Док се термин изворно односио само на предмете из античке грчке или римске епохе, он се данас односи на уметнине из свих географских области и различитих историјских епоха – које су старије од сто година (Речник појмова, 2014: 147). Према О'Кифу (O'Keefe, 1999: 19) то су артефакти које је креирао или модификовао човек, који датирају из неке далеке епохе, често пронађени случајно приликом ископавања или узети са споменика. Реч је о остацима материјалне културе било којих естетских квалитета, који нису укључени у категорију уметничких дела, али се сматрају привилегованим сведоцима културе једног друштва (Duret-Robert, 2001: 24). Чарни (Charney, 2009) указује да, иако куповина украденог антиквитета делује релативно безопасно, трговина илегалним антиквитетима идентификована је као главни извор финансирања терористичких група. О природи овог тржишта Чарни (2009) пише:

Предмети узети директно из земље или мора неће се појавити у регистрима крадених уметничких дела, јер ти предмети никада нису постојали – бар за њих није знало савремено друштво пре него што су бесправно ископани. Опљачкани антиквитети се често могу продати на отвореном тржишту за пуну цену, чак и без лажне провенијенције која би тврдила да су легално ископани и извезени. Како се легална трговина антиквитетима повезује са сумњивим карактерима и предметима са непотпуном провенијенцијом, природа овог тржишта пружа уточиште за криминалце (Charney, 2009: 110).

Повећана потражњу за антиквитетима повезана је са све већим бројем крађа антиквитета из постојећих колекција, као и са деструкцијом археолошких локалитета и споменика значајних за историју човечанства. Пошто је количина антиквитета који могу да снабдеју легално тржиште ограничена, њихов прилив обезбеђује се из других, нелегалних извора. Законодавство које регулише ову област је комплексно, будући да поседовање једног антиквитета у једној земљи

може бити сасвим легално, а у другој кажњиво; и њихов извоз у једној земљи може се сматрати нелегалним, а у другој без правних последица (О'Keefe, 1999).

Цајнер-Мраовић и Врбић (1998: 685) наводе два начина стимулација потражње за одређеном категоријом антиквитета:

- i. *спонтана популарност* – која настаје након неких јавних продаја (када одређени предмет достигне рекордну цену, трговци су подстакнути да понуде све предмете те врсте);
- ii. *циљано манипулисање тржиштем* – када криминална група открије нови извор уметнина, она преплави тржиште различитим публикацијама и огласима, пре него што организује јавну продају; други модел манипулације је кад криминална група купи све предмете одређене културе и, како би почетни улог учинила профитабилним, популарише ту културу на разне начине (публиковањем чланака, експертским анализама итд.), што илуструју примери са западноафричким теракотама; још једна од форми манипулација је организација међународних тематских изложби, када се упоредо организују јавне продаје предмета исте културе којој је изложба посвећена (понекад се на тржиште пусте оригинали, а потом пласирају фалсификати).

По О'Кифу (1999) колекционари антиквитета са скромним средствима задовољавају се куповином антиквитета мање вредности (више ради декорације), док богати колекционари траже перфектне објекте. Извесно је да пљачкаши антиквитета знају да ће сваки објекат који пронађу наћи свог купца, чиме О'Киф (1999) индиректну одговорност за извршавање ове врсте кривичних дела пребацује на колекционаре. Колекционари се такође оптужују што подстичу расипање оних колекција чија безбедност је угрожена током оружаних сукоба, што је био случај с пљачкама музеја у Кабулу, чији уникатни предмети непроцењиве вредности су постали извор за зараду добро организованих криминалаца и њихових агената. Иза сваке крађе из музеја крије се по један колекционар, сматра О'Киф (1999) и пошто су колекционари свесни да тржиштем кружи велики број кривотворина, они више воле објекте из музеја чија аутентичност је неспорна, чиме је и њихова инвестиција сигурнија.

У криминал у вези с уметнинама укључени су бројни актери, чији интереси су различити. Интерес *археолога* јесте проучавање материјалних остатака људске историје, због чега им је битно да антиквитети остану на месту порекла, како би били адекватно научно обрађени. *Осиромашеном локалном становништву* антиквитети узети са локалитета или са локалних споменика служе као средство за решавање безизлазне економске ситуације. Основни интерес *трговаца и аукцијских кућа* јесте да располажу складиштима антиквитета које могу да продају без правних препрека у трансакцијама, услед њихове нелегалне провенијенције, као и обезбеђивање што слободнијег приступа изворима за снабдевање. Они такође желе да избегну контра-публицитет, поседовањем објеката чија провенијенција је сумњива. Улога *историчара уметности* јесте да оцењују и анализирају уметничка дела, њихово значење, период или развој стила. О'Киф (1999) на крају указује и на *јавни интерес друштва* да сачува своје антиквитете, упозоравајући да је свака свесна деструкција историјске вредности једног антиквитета – криминал усмерен против човечанства.

Први подаци о скупљању и трговини антиквитетима појављују се 180. године п. н. е. и у њима се спомињу Еумен II (који је подигао Пергамски олтар) као сакупљач антиквитета и његов брат Атал II, као сакупљач старих слика (О'Кеefe, 1999). Већ у овом периоду копирају се *старе* фреске које не могу да се купе. Међу првим колекционарима спомиње се и Александар Велики који је у Пели скупљао антиквитете *из носталгије према чистоти старе атинске цивилизације* (О'Кеefe, 1999: 20). У хеленистичкој епохи град Сицион се спомиње као место сусрета колекционара који тргују фрагментима руина из класичног периода. Палавестра (2011) указује да се антикварство у Европи развило у ученим круговима, чије интересовање за прошлост (посебно у Италији) је било ограничено на Грчку и Рим. Антикварска археологија, која је описивала и објављивала споменике, према његовом схватању била је значајна за формирање археологије као дисциплине, иако је већу пажњу усмеравала на сам артефакт, него на археолошки контекст.

Као једног од првих проучавалаца старина Палавестра (2011) спомиње енглеског антиквара Џона Лиленда (*John Leland*, 1503–1552), носиоца титуле Краљевског антиквара. Најпознатији енглески антиквари из XVI и XVII века, који

су заслужни за развој темељне дескрипције археолошких споменика били су Џон Обри (*John Aubrey*) и Вилијам Стјукли (*William Stukeley*), посебно заинтересовани за проучавање Стоунхенџа и Ејвберија (Палавестра, 2011). Енглески антиквари из XVII века своје колекције антиквитета класификују, пореде и анализирају њихов стил, за разлику од многих данашњих колекционара који антиквитете процењују пре свега по естетским квалитетима или раритетности (Flutsch & Fontana, 2010). Палавестра (2011) као утемељиваче теренског археолошког истраживања наводи енглеске антикваре из XVII и XVIII века. Међу најчувенијим збиркама реткости, чије стварање су подстакла географска открића, зачетак колонијализма и сусрет с новим световима, била је Градескантова збирка у Ламбету у Енглеској, која је међу *чудним* артефактима, који су били у моди, садржавала и „ситан иверак с Христовог крста, слике из цркве Свете Софије у Константинопољу које је неки Јеврејин прецртао у књигу... плашт краља Девичанских острва, појас какав Турци носе у Јерусалиму, Христово страдање зналачки изрезбарено на коштици од шљиве“ (цит. према Палавестра, 2011: 60–61).²¹

1. СТАЊЕ АРХЕОЛОШКОГ КРИМИНАЛА У ПОЈЕДИНИМ ЗЕМЉАМА

О'Киф (1999) указује да је проблем у томе што количина антиквитета који се легално нуде на тржишту није довољна да задовољи потражњу великог броја колекционара. Антиквитети који су у промету на тржишту потичу из постојећих расутих колекција, узети су са споменика чији су били интегрални део или са археолошких локалитета (О'Кеefe, 1999). Док су прва два извора прилично лимитирана, случајна открића²² или недозвољено извођење археолошких радова, главни су извор за снабдевање међународног тржишта антиквитетима. Да би задовољили потражњу, у потрази за естетски привлачним антиквитетима, посебно за оним који се на међународном уметничком тржишту високо котирају,

²¹ Палавестра (2011) спомиње и данског антиквара Олеа Ворма (*Ole Worm*) из прве половине XVII века, аутора шестотомне књиге посвећене данским старинама, као и шведског антиквара Јохана Буреа (*Johan Bure*).

²² О'Киф (1999) напомиње да је у највећем броју земаља за извођење археолошких радова потребно добијање дозволе, као и да су сви случајно откривени артефакти власништво државе.

пљачкаши уништавају локалитете и објекте који нису од комерцијалног интереса, уништавајући на тај начин њихов историјски и научни контекст. Потражња на тржишту подстиче и крађе из колекција. На пример, велика потражња у иностранству за антиквитетима из колекција музеја у Кабулу подстакла је крађе током којих су њихови учиниоци од почетка прецизно знали шта краду (O'Keefe, 1999).

1. 1. Европски антиквитети

Међу земљама Западне Европе које су пљачкањем археолошких локалитета захваћене у различитом степену још од шездесетих година XX века, највише је угрожена Италија, у којој се, према подацима Друштва за истраживање злочина повезаних с уметношћу (*ARCA*), Интерпола, ФБИ (*Federal Bureau of Investigation*), Скотланд јарда (*Scotland Yard*) и италијанских карабињера, годишње пријави 20.000–30.000 крађа уметничких дела и антиквитета. На примеру Италије, у којој се према подацима Унеска налази 60% светског културног наслеђа и изврши 40% од укупног броја крађа у свету (Guillotreau, 1999) биће представљен европски модел археолошких пљачки.

1. 1. 1 Мреже Медичи и Бекина (1970–2000)

Недозвољеним археолошким ископавањима (*scavi abusivi*) изложено је преко 3.000 археолошких локалитета, од којих су посебно угрожени локалитети у регионима Латијум, Апулија, Кампанија, Сицилија и Калабрија. Гијтро (Guillotreau, 1999) наводи да је највећи број заплених добара нелегално ископан на археолошким локалитетима у регији Латијум. Италијанска полиција и специјална бригада карабињера за заштиту културних добара разоткриле су широку мрежу нелегалне трговине археолошким предметима опљачканим у Италији, чији извоз по свету се одвијао преко Швајцарске, што је довело до процвата црног тржишта на међународном нивоу (Isman, 2009). Фабио Исман, аутор књиге *Отимачи изгубљене уметности : пљачкање археологије у Италији (I predatori dell'arte perduta : Il saccheggio dell'archeologia in Italia)* указује да је Италија постала главни снабдевач тог тржишта због слабости закона, опште

слабости друштва у области културних добара, као и недовољне контроле територије (Isman, 2009).

Мреже „Медичи“ (*Giacomo Medici*) и „Бекина“ (*Gianfranco Becchina*) деловале су у Италији у периоду 1970–2000. године и углавном су биле усмерене на ремек-дела класичне уметности (античке скулптуре и керамику) намењена најбогатијим колекционарима и музејима, што је овим трговцима доносило екстремну економску добит (Isman, 2009; Flutsch & Fontana, 2010). Истрага је обухватила преко 2.500 особа (директно или индиректно умешаних у мрежу) и открила је до тада непознате детаље о продавцима и купцима, формама пљачки и начину на који су се одвијале трансакције, и уопште, о начину функционисања ових мрежа (Guillotreau, 1999; Flutsch & Fontana, 2010). Током истраге установљено је да су у ову аферу (као купци нелегално увезених предмета) били укључени и велики светски музеји – Метрополитен музеј у Њујорку, Музеј лепих уметности у Бостону, као и Музеј Гети у Малибу, који су након реституције археолошких предмета купљених у швајцарској галерији „Antike Kunst Palladion“ морали да ревидирају своју дотадашњу политику аквизиције.

Истрага је започела у седамнаестом коридору слободне зоне у Женеви, где је Такомо Медичи од 1995. године имао свој депо у којем је откривено око 4.000 нелегално ископаних предмета (грчке вазе, скулптуре, етрурске бронзе, капители, римске фреске) у вредности од више десетина милиона швајцарских франака, заједно са документацијом која их је пратила. Током претреса 35 депоа у швајцарској слободној зони, као и депоа у Лондону и Њујорку, откривено је 28.000 предмета који потичу од нелегалне трговине. Заплењени су бројни драгоцени експонати, око 3.000 полароид фотографија објеката снимљених на самим опљачканим локалитетима, као и листе, фактуре и други докази о трансакцијама, преписка између директора музеја и трговаца (Isman, 2009 ; Flutsch & Fontana, 2010). Медичи је осуђен на десет година затвора и новчану казну од десет милиона евра.

Друга афера – „Бекина“ започела је 2001. године, претресом депоа галерије „Antike Kunst Palladion“ у Базелу, која је била у власништву сицилијанског трговца Ђанфранка Бекине. Добро организовани систем (по *мафијашком моделу*) био је заснован на четири нивоа: (Isman, 2009 ; Flutsch & Fontana, 2010: 141–142),

- i. *Организовани пљачкаши* – „tombaroli“, са шефом зоне на челу, који је био одговоран за све пљачке на југу Италије;
- ii. *Посредници и препродавци у иностранству* – Ђанфранко Бекина, власник галерије „Antike Kunst Palladion“ у Базелу и Ђакомо Медичи, власник галерије „Hydra“ у Женеви (два Италијана настањена у Швајцарској, који су и главни оптужени), који су обезбеђивали лажне извозне сертификате, лажне фактуре и лажну документацију о провенијенцији. Они су били посредници између пљачкаша и клијентеле (музеја и приватних колекционара у САД, Европи и Јапану) са којом су одржавали дугогодишње везе.
- iii. *Остали трговци уметнинама* – посредством којих су Бекина и Медичи продавали део свог плена, како не би изазвали сумњу. Ту је пре свега аукцијска кућа Сотби, преко које је продато је 746 Медичијевих лотова, као и друге галерије и антикварнице у Швајцарској, Енглеској²³ или САД. Амерички трговац Роберт Е. Хехт (*Robert E. Hecht*) продао је Метрополитен музеју у Њујорку чувени Еуфронијев кратер.
- iv. *Рестауратори* из Цириха и Женева.

Заплењени археолошки предмети потицали су углавном са истих археолошких локалитета – етруског Терветерија (*Cerveteri*), Моргантине (*Morgantina*) на Сицилији, Асколи Сатриана (*Ascoli Satriano*) у Апулији и *Scrimbia* у Калабрији (стари антички град Хипонион) (Flutsch & Fontana, 2010). Како указује Исман (Isman, 2009), само један мали део украденог реституисано је из америчких музеја и колекција. Успех италијанских власти у реституцији антиквитета из музеја САД био је уједно и упозорење музејима и колекционарима у погледу политике аквизиције, што је уосталом предвиђено Етичким кодексом за музеје Међународног савета музеја (ICOM), у којем се каже да музеји треба да буду сигурни да предмет који се нуди „није нелегално набављен, извезен из земље порекла или из било које посредне земље, у којој је могао да буде у легалном власништву (укључујући и земљу у којој се налази и сам музеј), због чега је потребно да се утврди комплетна историја предмета (од времена када је откривен

²³ Флуч и Фонтана (2010) указују да је антикварница у Лондону преко које су продавани антиквитети имала 33 депоа у Лондону и Њујорку.

или произведен) (Етички кодекс за музеје, 2007: 4). Ове две афере покренуле су велики талас реституције – Музеј Гети реституисао је Италији у периоду 2007–2010. године грчке и етрурске вазе, као и статуе из Јужне Италије, а Метрополитен музеј у Њујорку, 2009. године – Еуфронијев кратер.

1. 1. 1. 1 Еуфронијев кратер



*Еуфронијев кратер из 510. године п. н. е.,
власништво Метрополитен музеја од 1972, реституисан Италији 2009.²⁴*

Еуфронијев кратер један је од најлепших примерака античке грчке керамике – рад Еуфронија (грч. *Εὐφρόνιος*), једног од највећих грчких сликара црвенофигуралног стила (510. године п. н. е.), чији потпис као сликара се налази на рубу кратера. На вази је представљена једна од најважнијих епизода из тројанског рата коју је опевао Хомер у Илијади – Сарпедонова²⁵ смрт, чије тело носе Хипнос (персонификација сна) и Танатос (персонификација смрти), након што га је на бојном пољу, на којем се борио против Грка на страни Тројанаца, убио Патрокло. Еуфроније се на својим делима потписује као лончар, и врло ретко, као сликар. Цермановић (1980) износи претпоставку да је Еуфроније

²⁴ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: beniculturali.it.

²⁵ Сарпедон је син Зевса и Лаодамије. Погинуо је у рату између Грка и Тројанаца, борећи се на страни Тројанаца (Срејовић & Цермановић, 1989).

започео каријеру као сликар ваза, и да је касније постао власник радионице у којој је запошљавао друге сликаре.

Кратер је нелегално ископан 1971. године у етрурској некрополи у Терветерију (*Cerveteri*) у зони Латијум код Рима и 1972. године с лажном провенијенцијом („из колекције из 1920.²⁶ године“) продат за милион долара Метрополитен музеју у Њујорку (Flutsch & Fontannaz, 2010: 146). За ову нелегалну трансакцију лажна извозна дозвола добијена је у Либану. Историја посуде реконструисана је након покретања афере Медичи. Метрополитен музеј у Њујорку реституисао је кратер Италији (2009) и он се данас налази у вили Тулија у Риму. Такође, нелегалне трансакције с музејем Гети показале су да је механизам увоза био врло једноставан – предмет је документован као да је купљен од приватног лица, док је „бивши власник“ морао да приложи *напуре* да је предмет био у његовом власништву, или у власништву његове породице до 1939. године (када је реч о Италији), што је током истраге оспорено полароид фотографијама снимљеним на самим локалитетима. Ради безбедности и поверљивости, посао се одвијао преко посредника у неутралној зони Швајцарске. Суд у Риму је 2009. године оптужио Марион Тру (*Marion True*), конзерваторку из музеја Гети (у периоду 1986–2005), као и америчког трговца Роберта Е. Хехта, који је вазу продао музеју – због незаконите трговине антиквитетима који потичу са локалитета Терветери. Музеј Гети, чији годишњи фонд за аквизиције износи сто милиона долара, куповао је деведесетих година двадесетог века и антиквитете из приватних колекција, чији главни снабдевач је био управо – Ђакомо Медичи.

1. 2 Афрички антиквитети

Прве контакте Европа је установила с Африком средином XV века у епохи „великих открића“, након чега ће Африка постати центром европских трговинских интереса. Велика колонијална освајања у XIX веку (Француске, Белгије, Немачке и Енглеске) изазвала су ново интересовање за „егзотичне“

²⁶ Закон о забрани извоза уметничких дела донет је у Грчкој 1932, а у Италији 1939. године, због чега се, приликом фиктивне конструкције провенијенције кратера водило рачуна да назначена година буде пре 1939.

предмете и извоз конфискованих артефаката у Европу. И након стицања независности афричких земаља, шездесетих година XX века, тржиште није консолидовано, већ је просперирало. Прве приватне колекције афричке уметности појавиле су се у XIX веку, као последица систематских пљачки предмета афричке уметности, а формирана је и прва колекција Етнографског музеја на Трокадеру (1878) (Вақије, 1999). Колонизаторске земље су финансирале бројне мисије у проучавању афричке културе, сакупљајући предмете који су јој припадали.

У првим деценијама XX века, организоване су прве изложбе у Паризу, посвећене афричким културама (попут изложбе „Долина Нигера“), које ће инспирисати модерне уметнике. Баке (Вақије, 1999) пише да је велику колонијалну изложбу у Паризу, организовану 1931. године, посетило 34 милиона људи, што је иницирало француску владу да финансира једну од највећих етнографских мисија Дакар–Цибути, која ће снабдевати фондове Етнографског музеја (Вақије, 1999). Почетком XX века европска културна елита препознала је у афричким маскама и статуетама уметничку вредност. Оне ће посебно инспирисати модерне сликаре и скулпторе, попут Дерена (*André Derain*), Вламинка (*Maurice Vlaminck*), Матиса (*Henri Matisse*) и Пикаса (*Pablo Picasso*). Матис ће први бити привучен афричким скулптурама и њихово присуство може се идентификовати на два сликама – незавршеној *Мртвој природи с црначком статуетом* (1906–1907), коју је насликао након куповине афричке статуете Конго-Вили (1906), као и на триптиху *Три сестре* (1917) (Arts of Africa, 2005; Вақије, 1999). Афричким скулптурама ће потом бити фасцинирани и сликари немачког експресионизма, попут Емила Нолдеа (*Emil Nolde*), Карла Шмита-Ротлуфа (*Karl Schmidt-Rottluff*), Макса Пехштајна (*Max Pechstein*) и Лудвига Кирхнера (*Ernst Ludwig Kirchner*).



Лево – Матис: Мртва природа с црначком статуетом, 1906–1907;
десно – Статуета Конго-Вили, 24 ст, коју је Матис купио 1906.²⁷

Баке (Ваqué, 1999) указује да ће приватне колекције које су почетком XX века оформили уметници или трговци постати један од важних извора за снабдевање тржишта афричких антиквитета. Прелазећи из руке у руку, на аукцијама у Сотбију и Кристију или хотелу Друо (*Drouot*), њихова цена била је у сталном порасту. Друо је 1988. године продао два реликвијара „Кота“ за 3.100.000 и 1.600.000 франака, деценију раније купљена за 10.000 франака. Исте године, колекција Тристана Царе (*Tristan Tzara*) продата је за више од тридесет милиона франака (Ваqué, 1999). У САД, дрвена статуета из Камеруна достигла је рекордну цену од 3.500.000 долара, на шта је, по схватању Бакеа (Ваqué, 1999), више од културалне вредности утицао њен „педигре“ – пошто је припадала Тристану Цари и Хелени Рубинштајн, која је своју колекцију продала шездесетих година XX века. Иако су постојали и други ограничени извори (колекције војника, функционера или појединаца који су живели у Африци), највећи извор за снабдевање тржишта била је сама Африка. Повећано интересовање музеја и колекционара за афричку уметност, која је почетком XX века ушла моду у

²⁷ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Arts of Africa (2005).

западној култури, и с друге стране, деградирани услови живота афричког становништва, подстакли су пљачке археолошких локалитета и усмерили трговце на међународном тржишту да траже нова археолошка налазишта као изворе за набавку. У литератури се често наводи пример статуе *bangwa*, украдене у Камеруну 1897, продате 1966. за 29.000 долара, а 1990. године за 3,1 милион долара. Овде је успостављен типичан модел економског односа снага – антиквитети се пљачкају у сиромашним земљама и извозе у економски богате земље, често без дуге културне традиције.

Пошто су организоване пљачке археолошких предмета везане за политичку нестабилност и одсуство контроле у појединим земљама, Међународни савет музеја (*ICOM*) сачинио је (2007. године, у оквиру програма *AFRICOM*) листу данас најтраженијих предмета афричке уметности на западном тржишту (чији извоз је забрањен и чије поседовање изван земаља порекла је нелегално) сврставајући их у осам категорија – 1. теракоте културе Нок; 2. теракоте и бронзе из Ифа; 3. камене статуе из Изија (Нигерија); 4. теракоте, бронзе и керамика из нигеријске долине (Мали); 5. теракоте, бронзе, керамика и статуете (Нигер, Буркина Фасо); 6. камене статуете из Буркина Фасо и околних региона; 7. теракоте из северне Гане (Комаланд) и Обале Слоноваче, као и 8. теракоте и бронзе Сао (Камерун, Чад, Нигерија). Култура Нок је најстарији произвођач теракота у подсахарској Африци (*Liste Rouge des objets archéologiques africains*, 2000). Баке (Ваqué, 1999) наводи да су неке од афричких земаља у потпуности изгубиле своје култне објекте, као и да су земље, попут Малија и Буркина Фасо, које су сачувале „анимистичку“ религијску праксу, омиљена дестинација актера уметничког тржишта.

У снабдевање тржишта укључен је широк спектар људи – од појединаца (локалних сељака) – до организоване мреже криминалаца. Афрички антиквари из Моптија, Ценеа или Бамака, ангажују локално становништво, дајући му новац, материјал и храну. Осим што снабдевају локално тржиште, које посећују туристи и исељеници из Европе и Америке (обично заинтересовани за комаде *другог реда*), они су у контакту са европским или америчким трговцима којима директно продају робу. Брент (Brent, 1994: 33) наводи резултате низоземско-малијских истраживача у подручју делте Нигера, према којима је од 834 евидентираних

нелегално ископаних предмета, 45% оштећено, при чему је 2% предмета оштећено у потпуности приликом недозвољеног извођења археолошких радова; од 1970. године, када су у Малију започела нелегална археолошка ископавања, опљачкано је 80% гробница.

Поводом крађа афричких култних објеката, филозоф Робер Соме (*Rober Some*) пише: „Да би постао роба, прешао из стања функционалног објекта у објекат задовољства или незадовољства, афрички објекат треба прво да *умре*. Од религијске функције у оквиру анимистичких друштава до добара за естетско конзумирање у витринама колекционара, афричке маске и статуете претрпеле су серију историјских метаморфоза које су измениле њихов смисао и суштину. Да би постали роба, ови култни објекти морали су прво да *умру* и изгубе своју свету моћ, што је последица профанације, њихове крађе и извоза изван њихових друштава од стране војних или научних експедиција у колонијалној епохи“ (Вакуе, 1999: 8).

1.3 Латиноамерички антиквитети

Локалитети у Латинској Америци свакодневно су изложени крађама од стране организованих криминалних група (Roux & Paringaux, 1999). Хакерија (од речи *huaca* – закопани трезор) или пустошење старих гробница у комерцијалне сврхе, присутна је у свим епохама, да би у XX веку постала организована криминална делатност у широкој лествици. Флуч и Фонтана (2010) указују да је према проценама из 2005. године најугроженији Перу – са 100.000 опљачканих гробница. Брент (1994) описује модел пљачки који се практикује у Перуу, где се налазе највреднији предмети Сипанског налазишта, који су завршили у приватним колекцијама неколицине приватних колекционара – на дну лествице су копачи (локални сељаци), на њеном врху богати колекционари, а између њих посредници, чија улога је најзначајнија и чије златно правило је – дискретност. Они су одговорни за одређено подручје и добро информисани о свим ископавањима и трансакцијама. Тако сваки богати колекционар има своју мрежу *пословних контаката* (у коју може бити укључено до педест људи), распоређену широм земље (Brent, 1994).

Према Бренту (1994), готово све уметнине из преколумбовских земаља (тј. земаља централне Јужне Америке) налазе се у рукама приватних колекционара²⁸ или у збиркама преколумбовске уметности у западним музејима. Посебно деструктивне методе приликом недозвољеног извођења археолошких ископавања примењују криминалне групе у Гватемали, где је на хиљаде локалитета у потпуности лишено остатака цивилизације Маја. Током експедиција под вођством плаћених археолога, остаци преколумбовске цивилизације расути по шумама Петена пустоше се уз употребу динамита, а стеле цивилизације Маја секу се на комаде, да би лакше биле транспортоване (Brent, 1994). Из Колумбије се, према подацима из 2004, сваке године прокријумчари 10.000 антиквитета. У борби против недозвољене трговине уметничким делима и антиквитетима, Међународни савет музеја идентификовао је категорије предмета из преколумбовског и колонијалног времена, који се највише краду и који се најчешће срећу у продајним салама и на црном тржишту, објавивши *Црвену листу културних добара у Латинској Америци која су у опасности*, чији извоз је забрањен.

2. АНАЛИЗА АРХЕОЛОШКОГ КРИМИНАЛА

Пљачке антиквитета вероватно чине 75% свих кривичних дела у вези с уметнинама (*art crime*) (Charney, 2009), док је стопа повраћаја антиквитета око 5–10%, због чега је ова криминална делатност, коју карактеришу мали ризик и велика економска добит, постала и привлачна за криминалце. Нелегално ископавање археолошких налазишта најчешће остаје некажњено (Isman, 2009: 33–35). Брент (1994) указује да је пљачкање археолошких налазишта од седамдесетих година XX века доживело радикалну промену, постајући од спорадичне појаве – структурираном делатношћу, понекад и индустријског карактера (са својим експертима, дефинисаним нивоима моћи, мрежама посредника и механизмима функционисања). Док су пљачкање археолошких налазишта некада извршавале мале групе добрих познавалаца вредности

²⁸ Илустративни пример је збирка мексичког сликара Дијега Ривере у граду Мексику, коју је сликар оставио мексичком народу, у којој је велики број изложених предмета (иако је збирка службено регистрована) нелегалног порекла (Brent, 1994).

антиквитета, оне су данас дело на стотине и хиљаде сељака и земљорадника који о вредности антиквитета и њиховом значају за културу не знају ништа. Такође, често поистовећиване с профанацијом гробница, пљачке археолошких налазишта данас су прошириле област деловања. Пружајући помоћ археолозима на терену, локални становници уједно прикупљају информације о локалитетима и предметима који се тамо могу наћи (Brent, 2004). Та радикална промена огледа се и у повећаном броју нападнутих налазишта, различитој структури људи који у овим пљачкама учествују, примени нових техника и алата (најновијих модела детектора), у разним врстама предмета који се краду, као и у порасту броја земаља које су захвећене неовлашћеним извођењем археолошких радова (Brent, 1994). Brent (1994: 27) пише: „У недостатку било каквог националног инвентара културног блага, који етички принцип може да оправда спречавање појединаца, породица или читавих села у продаји њихових фетиша, литургијских предмета којима се више не користе, односно који се односе на ранију верску припадност, било коме ко је заинтересован да их купи?“. Профил пљачкаша антиквитета, модалитети трговине, као и пракса трговаца и купаца варирају у зависности од земље. Разматрајући различите аспекте феномена неовлашћеног извођења археолошких радова (које у ствари представља кривично дело за које се може изрећи казна), Brent (1994) указује да, упркос неким заједничким обележјима, приступ овој области не може бити глобалан:

Пљачкање археолошких налазишта није скуп сасвим идентичних поступака широм света. На пример, западноафрички пљачкаш није нимало сличан латиноамеричком. Надаље, ни кријумчарски путеви нису једнаки за све украдене вредности – нелегална трговина керамиком Моће иде сасвим другим каналима од оних којима се дистрибуирају теракоте из Ценеа. Ипак, у свим тим нелегалним подухватима постоји једна заједничка основа (Brent, 1994: 28).

Интензиван развој пљачки археолошких локалитета, омогућио је класификацију различитих типова пљачки, због чега ћемо овде говорити о два модела пљачки археолошких локалитета – афричком и европском.

2. 1 Афрички модел пљачки антиквитета

Брент (Brent, 1994: 28) у афричком моделу пљачки антиквитета разликује неколико категорија:

- i. *Повремене пљачке* – које извршава локално становништво да би финансирало неке битне породичне догађаје (склапање брака, рођење детета или погребне свечаности) и оне могу бити дело сељака, па чак и деце, који сакупљају и продају фрагменте лончарских предмета;
- ii. *Систематско пљачкање* – које је много раширенија појава и извршавају их појединци или мале групе људи као паралелан сезонски рад, који раде независно на локацијама које сами бирају. Они су свесни да на Западу постоји потражња за објектима које пронађу, као и њихове цене на тржишту. Из страха да не буду преварени, они одбијају да антиквитете продају локалним посредницима или трговцима у великим градовима, већ их задржавају код себе, чекајући прилику да их продају неком сународнику или странцу. Брент (1994) пише да је ова категорија пљачкаша типична за западноафричке саване, у којима трговци антиквитетима за откуп нуде јако ниске цене.
- iii. *Организоване пљачке* – током којих пљачкаши *уништавају све што им се нађе на путу*. Они раде у бандама, у врло широкој лествици, уништавајући локалитете и ломећи предмете који их не интересују, узимајући само оне који су очувани и цели. Брент (1994) овде разликује две ситуације: 1) када цела села раде за локалне шефове банди, који су одговорни да их продају на локалном тржишту, а економска добит од продаје равноправно се дели међу свим учесницима; 2) када цела села раде за трговце антиквитетима који им током године обезбеђују неопходан материјал и храну за породице. Они заузврат задржавају све нађене предмете, плаћајући за сваки пронађени предмет тачно уговорену вредност (Brent, 1994: 29).

Овај уопштени модел класификације пљачки може имати разне варијације, пошто је честа и пракса да страни држављани и европски трговци антиквитетима изнајмљују локалну радну снагу на кратак временски период, како би дошли до жељених антиквитета (Brent, 1994). Брент (1994) круг *посредника и препродаваца*,

који чине различите професионалне категорије, описује као затворен, подмитљив и спреман на сваку акцију која доноси економску добит. Мреже успостављене на афричком континенту немају свој еквивалент ни на једном другом континенту и у њиховом креирању битну улогу има упућеност на Европу, као бившег колонизатора, преко које се одвија нелегални промет уметнина. Афрички трговци сами организују транспорт уметнина у Европу и САД или преко професионалних кријумчара, који раде за локалне трговце који су спона у ланцу недозвољене трговине. Брент (1994) указује да су САД, на захтев оштећених земаља, предузеле хитне мере како би спречиле увоз појединих категорија антиквитета. Мере заштите односе се на Ел Салвадор (преколумбовску културу на западној обали), Гватемалу (антиквитете из Петенске регије), Боливију (тканине андских становника у Корони), Мали (теракоте из долине Нигера) и Перу (антиквитети Сипанске регије) (Brent, 1994). Брент (1994) указује да ове забране не спречавају у потпуности нелегалну трговину, али да је у извесној мери ометају и редукују.

2. 2 Европски модел пљачки антиквитета

И на западном тржишту трговина антиквитетима је подређена законима понуде и потражње. *Без купаца нема тржишта* – пишу Флуч и Фонтана (Flutsch & Fontannaz, 2010: 109). Ово тржиште развило се од седамдесетих година XX века, када је цена поменутог Еуфронијевог кратера на аукцији први пут достигла суму од милион долара (1972). За статуу Афродите ископану у Моргантини на Сицилији, италијански томбароло добио је 400.000 долара, док ју је један енглески трговац продао Гети музеју у Малибу за осамнаест милиона долара (Flutsch & Fontannaz, 2010: 110). Флуч и Фонтана (2010) указују да се у западним земљама ова криминална активност професионализовала, омогућавајући томбаролима (*tombaroli*) – професионалним пљачкашима гробница, да се обогате. У периоду 1970–2000. године, нелегални копачи финансирани су по „мафијашком“ моделу и сваки томбароло био је плаћен 1.300 евра месечно. Томбароли најчешће живе близу археолошких локалитета, поседују софистицирану опрему и раде ноћу у групама од пет до шест људи. Ангажује их шеф групе, који познаје локалну топографију терена и који одређује места на којима ће се обављати нелегална ископавања.

Према европском, тј. италијанском моделу, томбароли пронађене предмете, који нису документовани и инвентарисани, продају шефу зоне или другим посредницима који су задужени да их прокријумчаре из *земље извора* и оперу *плен*, како би му повећали цену на аукцијама (Flutsch & Fontannaz, 2010). Предмети из руку пљачкаша морају тајно да прођу више граница и кроз руке више посредника, након што бивају опрани од нелегалне провенијенције. Са лажним *педигреом*, антиквитети долазе у руке трговаца и купаца, најчешће европских и америчких колекционара (Flutsch & Fontannaz, 2010). Око 40% антиквитета који се прокријумчаре из Италије, пролази преко Цириха и Лугана и завршава на америчком или енглеском тржишту. Да би се избегли покушаји неких држава да установе провенијенцију извесних предмета, антиквитети се често складиште у депое или слободне зоне земаља са либералним законодавством, како би истекао рок за потенцијалне рекламације. Чарни (Charney, 2015: 105–106) пише да се украдена уметничка дела и антиквитети из земаља порекла кријумчаре у земље с погоднијим законом о застаревању кривичног гоњења за поседовање крадених добара, тако да о улози Швајцарске у томе, он каже:

Швајцарска је имала најкраћи рок за наступање застарелости у Европи, пет година, што је значило да су украдена уметничка дела, посебно из Италије, била кријумчарена у Швајцарску, где би била смештена у складишту док не прође рок застарелости, у ком тренутку се могу купити без ризика од кривичног гоњења. Швајцарска је 2005. године променила своје законе како би продужила рок застаревања, па је тада Немачка имала најкраћи рок застаревања у Европи. Иако нема довољно података да подрже ову хипотезу, може се претпоставити да су се криминалци пребацили са кријумчарења у Швајцарску на кријумчарење у Немачку. Јапан још увек има најкраћи рок застарелости за поседовање крадене робе у свету – само две године, чиме он постаје идеално место за доношење крадених уметничких дела да „сачекају“ овај временски период пре њихове куповине.

Како указују Флуч и Фонтана (Flutsch & Fontannaz, 2010), трговци антиквитетима су обично специјализовани за ту област, и они су у обавези да обезбеде *легалну* провенијенцију антиквитета, тј. да докажу његово легално

порекло – често уз лажне извозне дозволе или фактуре, или додељујући им уопштenu провенијенцију (на пример „из француске приватне колекције, XIX век“).

2. 2. 1 Европска конвенција о заштити археолошког наслеђа (1992)

Археолошко наслеђе је од суштинског значаја за познавање историје човечанства, истиче се у ревидираној *Европској конвенцији о заштити археолошког наслеђа*, потписаној у Ла Валети (16. јануара 1992), која је заменила Европску конвенцију из 1969. У образложењу (ревидиране) Европске конвенције о заштити археолошког наслеђа (у Препоруци бр. Р [89] 5 Министарског комитета Савета Европе) истиче се да су шездесетих година двадесетог века нелегална ископавања сматрана највећом претњом археолошком наслеђу, док су осамдесетих година то велики градитељски захвати (ауто-путеви, подземне железнице, реорганизовање старих градских језгара итд) (Културно наслеђе, 2004: 57).

Европском конвенцијом о заштити археолошког наслеђа (1992) се указује на његову угроженост природним пропадањем, програмима просторног уређења, природним опасностима, као и нелегалним или ненаучним ископавањима. Елементима археолошког наслеђа, у складу с Конвенцијом, сматрају се *сви остаци и предмети, као и било који други трагови људског рода из прошлих времена... – грађевине, конструкције, групе грађевина, сложени локалитети, покретни објекти, споменици друге врсте, као и контекст у коме се они налазе, било да су на земљи или под водом* (члан 1) (Европска конвенција, 1992: 50). Њихово измештање из археолошког контекста значи губитак археолошких података као извора информација о културној историји, начину живота у прошлости и општим културним процесима. У Конвенције се истиче да лице које открије елементе археолошког наслеђа *подлеже обавези да о томе обавести надлежне органе власти, као и да омогући испитивање тих елемената* (члан 2), као и обавезу држава (потписница) да издају дозволе и врше надзор над ископавањима и другим археолошким активностима – како би се спречило незаконито ископавање или уклањање елемената археолошког наслеђа, поштовали научни стандарди приликом ископавања и проспекције. Државе треба да гарантују да ће ископавања изводити квалификована лица, као и да захтевају

претходно одобрење за коришћење детектора за метал и друге опреме или поступака за откривање у археолошком истраживању, кад год је то предвиђено законом (члан 3) (Конвенција, 1992: 51). Конвенција указује на један битан елемент – а то је развијање свести код јавности о значају археолошког наслеђа за разумевање прошлости, као и о опасностима које му прете (члан 9). У циљу спречавања нелегалног промета елемената археолошког наслеђа, предвиђена је обавеза држава да размењују информације о откривеним нелегалним ископавањима и о сваком предмету за који се сумња да потиче од нелегалног ископавања или је стечен на незаконит начин током званичних ископавања. Такође, Конвенцијом се захтева предузимање мера како би се гарантовало да музеји и сличне установе чије аквизиције су под контролом државе, неће примати елементе археолошког наслеђа за који се сумња да долазе са неконтролисаних налазишта или нелегалних ископавања, или на незаконит начин са званичних ископавања.

IV ВАНДАЛИЗАМ ИЛИ НАМЕРНО УНИШТАВАЊЕ УМЕТНИНА

1. ПОЈАМ ВАНДАЛИЗМА

Појам „вандализам“ настао је у Француској револуцији и први га је употребио опат Грегоар (*Henri-Baptiste Grégoire*), конституционални бискуп из града Блоа (*Blois*), у свом извештају – *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme*, поднетом Конвенту у Паризу, 31. августа 1794. године, у коме је јавно осудио уништавање уметничких дела, спаљивање књига и повеља („све самих симбола једне погубне прошлости“, „феудалности“, „краљевске тираније“ и „верских предрасуда“) које су починили јакобинци (Réau, 1994; Фире & Озуф, 1996: 711).²⁹ Аутори Фире (*François Furet*) и Озуф (*Mona Ozouf*) (1996) наводе да је низ Грегоарових извештаја, у којима он позива на заштиту националних споменика, обележио „значајну епоху у ширењу дискурса о и против револуционарног вандализма“. У исто време, археолог и историчар Милен (*Aubin-Louis Millin*) ће у Конвенту (1790) представити први том свог дела *Antiquités nationales ou Recueil de monuments*, у којем је употребио термин – *monument historique*. Те године основана је и Комисија за споменике (*Commission des monuments*) у којој је деловао и угледни сликар Жак-Луј Давид (*Jacques-Louis David*) (Širić, 2006). Грегоаров термидорски дискурс, који указује на јакобинску мржњу према наукама и уметности, био је инспирисан просветитељским идејама да свака тиранија почива на незнању, а оно доводи до варварства („Робеспјер – тиранин и Робеспјер вандал – једно су те исто“). Слобода се заснива на просвећености, као природном непријатељу „варварског незнања“³⁰ (Фире и Озуф, 1996: 712–714).

Осим на „Робеспјера (*Robespierre*) – вандала“, оптужбе опата Грегоара усмерене су уопште на „вандалисте“ – починиоце рушилачких чинова,

²⁹ Међутим, Демант (2008) наводи да је у смислу умереног јакобизма опат Грегоар ипак подржао уклањање свих трагова монархије, рушење краљевских статуа и скрнављење гробница у Сен Денију.

³⁰ Грегоар ће у каснијим списима појму „вандализам“ дати још шире значење, па ће њиме касније бити обухваћен и „организовани систем“ усмерен против „људи од талента“ (научника, уметника и писаца) (Фире и Озуф, 1996: 712).

супротстављене цивилизацији, који су „мрзели културу, уништавали књиге које нису умели да читају и уметничка дела која нису могли да цене, једном речју – вандализовали су Француску“ (Фире & Озуф, 1996: 713). На гвашу из Музеја Карневале (*Musée Carnavalet*) у Паризу, Жан-Батист Лесјер (*Jean-Baptiste Lesueur*) представио је „вандалисту“ – рушитеља уметничких дела, наслоњеног на античку статуу осакаћену маљем. Овај уметник ће у серији гвашева насталих за време Француске револуције, критиковати поједине револуционарне „ексцесе“ – попут пљачки и вандализма (Réau, 1994).



Жан-Батист Лесјер: „Вандалиста“ – рушилац уметничких дела из доба Француске револуције (Vandaliste, destructeur des productions des Arts) и три фигуре у костимима Старог режима, 1793/1794, гваш (детал), Париз, Музеј Карневале³¹

Историчар уметности Рео (Réau, 1994: 11) се пита – зашто је опат Грегоар као прототип насилника према култури, од свих германских племена изабрао баш Вандале³², које и Демант (2008) сматра мањим грешницима према култури од Викинга, који су у VIII и IX веку похарали све градове и саостане до којих се

³¹ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Joconde – Portail des collections des musées de France. http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0436/m110400_27122-3_p.jpg

³² Стари Грци и Римљани су „варваре“, који су били преокупирани пљачкама, повезивали с насиљем према људима и стварима. Кад је у питању експресија *furor teutonicus*, није реч само о литерарном топосу, пошто су племена која су у периоду III–V века харала Римским царством (Готи, Хуни и Вандали) представљена као ликови *страве и сваковерног варварства* – под вандализмом се у овом периоду подразумевало *безобзирно разарање драгоцености* (Demandt, 2008; в. Бјури, 2010).

могло доћи преко Сјеверног мора, а трипут су освојили и Париз. Демант (2008) се пита, да ли је то из разлога што опис пустошења Рима од стране Вандала (455), налазимо код византијског историчара Прокопија из Цезареје, а потом и у Касиодоровој хроници (што се одразило на њихову веома лошу репутацију пљачкаша), док похаре Викинга нису описане. Германска племена као прототип „грешника културе“ биће споменута и у каснијим расправама Дидроа (*Diderot*) и Волтера (*Volter*) о нападу јакобинаца на уметност. Кад се и Шилер у писму Гетеу (од 23. јануара 1798) послужио термином *вандализам*, могло се рећи да је овај термин већ био одомаћен у свим европским језицима (Demandt, 2008).

Аутори Фире и Озуф (1996: 715) вандализам дефинишу као свако упропаштавање културних дела и добара од јавне користи, индивидуалним или колективним (наизглед безразложним) чиновима набијеним агресивношћу, чиновима које најбоље симболизују разваљене телефонске говорнице. За време владавине јакобинског Терора, вандалистичке похаре уздигнуте су у програм, због чега је термидорски Конвент, желећи да се представи као цивилизаторска власт, предузео низ мера да би зауставио иконокластичке чиновове. Али, Фире и Озуф (1996: 713) указују да те мере „нису зауставиле уништавање других облика културних добара – палата, клаустара, двораца, наиме националних добара која су спекулантима продавана будзашто да би их рушили“.

Археолог де Лаборд (*Léon de Laborde*) вандализам дефинише као сваки деструктивни процес који уништава све оно што изазива поштовање због своје старости, свог сећања и лепоте – то је профанација сећања (Réau, 1994: 12). Базирајући се на Лабордовој дефиницији, историчар уметности Луј Рео (*Louis Réau*) у својој историји вандализма наводи да се данас под појмом „вандализам“ подразумева не само деструкција споменика уметничког карактера или оних за која нас везују историјска сећања која их оплемењују, већ такође и измене њиховог амбијента (јавни вандализам), премештање споменика (елцинизам), као и њихова прекомерна рестаурација (рестаураторски вандализам) (Réau, 1994: 12). Рео такође сматра да сваки напад на уметничко дело заслужује искључивање вандала из заједнице цивилизованих људи, што је у контексту Грегоаровог схватања овог појма (Gamboni, 2015).

Немачки историчар Демант (2008: 143) такође пише да је *први велики вал уништавања уметности, мотивисан једном световном културном идеологијом, дошао с Француском револуцијом, која је и створила појам „вандализам“*. Она је чак надмашила пустошење калвинизма. Док је иконоборство хугенота било посве у средњовековном духу, у тескоби за спас душе, овде је била реч о победи напретка. О јуришу на Бастиљу (14. јула 1789) он говори као о делу народног гнева, док потоње варварство почива на наредбама власти... Слава нације тражила је да ниједан споменик више не подсећа на ропство прошлости (Demandt, 2008: 144). У истраживању вандализма овај немачки историчар се концентрише на оштећења и уклањања уметничких дела и споменика у ширем политичком, идеолошком или економском контексту, која су узрокована с намером или последицом одређене промене свести – *на насилни покушај брисања или промене памћења* (Demandt, 2008: 22). За њега је уметност естетски обликовано дело које по надахнућу и брижљивој изради одаје руку мајстора, надилазећи практичну сврху по лепоти и снази утиска, док он споменик схвата као предмет чији је циљ да јавно обавештава о неком догађају или обичају, о неком човеку или групи (било да је постављен с тим циљем или да ту сврху испуњава) (Demandt, 2008: 22). Повесна вредност сведочења препознаје се код предмета створених с намером да известе потомство и она је мање очигледна од лепоте неког уметничког дела (Demandt, 2008).

У културном вандализму *жртву* чине естетске, симболичке или повесне вредности, док су *починиоци* – припадници неке групе, носиоци неке моћи; ако је вандалски чин повезан с неким политичким или идеолошким сукобом – у њему се огледа *ужитак у разарању* (Demandt, 2008: 23). Намерни вандализам према експресији Деманта (2008: 23) није усмерен на туђу материјалну културу као такву, *већ на људе, на неку политичку или верску скупину, чије симболе идентитета треба уклонити* – бес према непријатељу усмерен је на његова дела, а само рушење споменика пружа осећање тријумфа који с противником гаси и његову повест. Демант (2008: 11) вандализам схвата *као свесно оштећење и разарање уметничких дела и споменика*, с тим што га више, од оног што је уништено, занима *мисаони свет уништитеља* (који ретко делују непромишљено). Под вандализмом у ширем смислу он подразумева *сваки облик објесног разарања*, док у ужем смислу, под

вандализмом он схвата *насиље према култури – оштећење или уништење уметничких дела и споменика које су створиле заједнице, или су била створена за њих, како би им дале место у културном памћењу човечанства; насилно захватање у културно памћење усмерено је против духовног постојања не само зачетника или поседника уништених дела, него и против свих оних којима су она нешто значила, значе данас или могу значити у будућности... не постоји борба против културних добара као таквих, него против људи којима су она драгоцене* (Demandt, 2008: 251). Напомињући Гојину слику *Сатурна* (Кроноса) који прождире сопствену децу из Прада (1823), Демант се пита – да ли је то праслика вандализма – *разарање оног што смо сами створили* (Demandt, 2008: 254).

Према схватању криминолога Гирдса (Geerds, 1983: 198), термин „вандализам“ описује *сваки акт чији је једини циљ да уништи или деградира уметничко дело у најширем смислу речи*. Гирдс под овим појмом обухвата акт насиља против свих објеката у категорији уметничких дела. У књизи *Art et crime*, Гијтро (Guillotreau, 1999: 56) указује да је неоснована деструкција културних добара одувек била инспирисана религијама и фанатизмом (лат. *fanum* – храм). Она подсећа на сполијације уметничких дела у периоду антике, преко византијског иконоклазма, ратова религија у Француској које су обележили иконоклазам католика и хугенота – чије акције су кулминирале скрнављењем гробова папа у Авињону, напомињући и колекције Музеја Републике (1791) оформљене од добара заплених током Наполеонових похода (у највећој мери из Италије). Такође, у XX веку, технички прогрес и осорне идеологије подстакле су још деструктивнији, агресивни војни вандализам, као и идеолошки заснован вандализам – усмерен на уништавање културног идентитета једне нације. Гијтро (1999: 57) евоцира дефиницију вандализма из венецијанског протокола *Verbali delle sedute della municipalità provvisoria di Venezia* (1797), према којој се вандализмом сматра *свака тежња за рушењем или уништавањем, посебно лепих и корисних ствари*.

Историчар уметности Чарни (Charney, 2009: 108) указује да, било да се уметнине и архитектонска дела уништавају из идеолошких разлога или из чисте обести, оштећеном уметничком делу опада вредност. Чарни каже:

Уништавање уметничког дела може претворити потенцијално богатство у гомилу прашине. Међутим, у случајевима појединих славних дела, то им заправо може повећати вредност. То свакако доприноси популарности код широких народних маса, као што је случај у Фиренци и Лондону где туристички водичи воле да приповедају приче о Микеланђеловом Давиду и Пијети или Веласкезовој Венери у огледалу. Уништавање уметничких дела такође може да повећа цену дела која су преживела – замислите да пожар прогута све Вермерове слике, а да само једна остане (Charney, 2009: 108).

1. 1 Иконоклазам

Гамбони (2015: 21) иконокласте пореди са слепцима који не виде вредност онога што уништавају и који не схватају дубоко значење својих чинова, указујући на један Гојин цртеж с легендом на којој пише: „Он не зна шта ради“ (*Il ne sait pas ce qu'il fait*, око 1814–1817) који снажно илуструје ову идеју.



Франсиско Гоја: Он не зна шта ради (*Il ne sait pas ce qu'il fait*), око 1814–1817.³³

³³ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Gamboni, D. (2015). *La destruction de l'art : iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*. [Dijon] : les Presses du reel.

Како указује Гамбони (2015: 21), иако је Гоја, представљајући на цртежу човека затворених очију који разбија бисту више имао у виду нападе усмерене против либералних институција (представљених у алегоријској форми разбијене скулптуре), него против уметности – *опозиција између деструктивног незнања и стваралачког сазнања остаје*. Гамбони ће иначе истаћи да је *незнање кључни концепт у стигматизацији иконоклазма* (Gamboni, 2015: 21).

Термин „иконоклазам“ (гр. *ломљење икона*) се користи у значењу „смишљене деструкције уметности“. У почетку везан за уништавање икона, као и оспоравање религијске употребе слике, овај појам данас описује *противљење сваком типу слике и уметничког дела или њихову деструкцију* (Gamboni, 2015: 26). Значење појма „иконоклазам“ се фигуративно, у модерном смислу схвата као свако *одрицање од било какве традиције* (Gamboni, 2015: 26). У том смислу *иконокласта је – особа која се противи свакој традицији (литерарној, уметничкој, политичкој итд.), која одбија један установљени култ* (Gamboni, 2015: 26). С друге стране, Гамбони указује да је термин „вандализам“ у почетку означавао *деструкцију уметничких дела или споменика*, да би се значење овог појма проширило на *деструкцију било ког добра, само уколико се тој деструкцији може приписати ужитак или злоба, или глупост, незнање или недостатак укуса самог вандала. Постојање или непостојање неког мотива за који се претпоставља да је инспирисао деструктивни чин, оно је што разликује иконоклазам од вандализма* (Gamboni, 2015: 26).

Тако се термин „иконоклазам“ увек користи за византијску епоху или период реформације, а „вандализам“ за Француску револуцију (*експресија револуционарни вандализам*). У Византији, иконоклазам (иконоборство, иконокластија, икономахија) је јерес која је захватила цркву у VIII и првој половини IX века, која је била усмерена против приказивања и поштовања икона, сматрајући их непримереним хришћанству, због чега су оне избациване из храмова и уништаване, а прогањани су и сами поштоваоци икона. Овај покрет се из Сирије и Јерменије проширио по целом Византијском царству. За разлику од иконоклазма, термин „иконодулија“ (иконолатрија) означавао је покрет поштовања икона.

Фирекс (Furieux, 2014) указује да револуционарни вандализам није усмерен само на уништавање слика и споменика, већ да он ствара нови систем знакова. Он вандализам схвата деструктивним импулсом, слепилом. Религијски иконоклазам (византијски или протестантски) заснива се на теолошким расправама о слици, али са Револуцијом он постаје семиотичка трансформација – извесни репертоар до тада поштованих слика у једном моменту постаје неприхватљив. С друге стране, деструкције су усмерене више на знакове (било да су они политички, социјални, религијски), него на слике као такве или споменике. Фирекс (2014) зато појму „иконклазам“ претпоставља појам „семиоклазам“.

1. 2 Типологије вандализма

Гамбони (Gamboni, 2015: 32) наводи типологију Стенлија Коена (*Stanley Cohen*), који прибегава мотивима и интенцијама као структуралним елементима, разликујући „идеолошки вандализам“ и „конвенционални вандализам“ (који може бити мотивисан похлепом, жељом за осветом итд.). Према Реу (Réau, 1994), природа вандализма веома је комплексна и ниједан принцип његовог класификовања није у потпуности задовољавајући. Рео (Réau, 1994: 25) истиче две категорије вандализма: *рушилачки* и *рестаураторски вандализам*. Рушилачки вандализам је последица међународних ратова (инвазија), као и цивилних ратова (религијски ратови, сељачке буне [*Jacquerie*], Комуна 1871); у ову категорију сврставају се религијски вандализам хугенота, као и антирелигијски вандализам јакобинаца, различити по мотивима, али слични по резултатима – оба заснована на нетолеранцији (Réau, 1994: 25). Као примере религијског вандализма Рео (1994) наводи вандализам хришћана усмерен на паганске идоле (разарењем паганских храмова показује се супериорност нове религије), протестаната против католичких симбола (данас је то талибански иконоклазам против будистичке уметности у Авганистану, антирелигијски вандализам Совјетске Русије усмерен на рушење и уништавање сакралних здања и религијских симбола или деструкције од стране Исламске државе усмерене према шиитском и хришћанском културном наслеђу). Рео (1994: 25) међу починиоцима вандалистичких аката разликује појединце (Херостат) и колективитете, наводећи цео спектар мотива који побуђују деструктивни чин: од религијских, моралних,

сентименталних (рушење споменика због *тежких* сећања која се за њих везују), до оних заснованих на естетском дискурсу; према импресији Гамбонија (2015: 33) ти мотиви могу да представљају цео „каталог порока“ – похлепност, завист, нетолеранцију, глупост или „животињски инстинкт за рушењем“ (Réau, 1994: 25; Gamboni, 2015: 33).

Рео (Réau, 1994) се пита, у коју категорију вандализма треба да се сврста „елцинизам“, који је добио назив по Томасу Брусу (*Thomas Bruce*), седмом ерлу од Елцина, који је почетком XIX века, користећи дипломатске привилегије као амбасадор Британског Краљевства у Цариграду, у Отоманском царству под чијим влашћу је била и Грчка, добио од султана Селима *ферман* или овлашћење да декоративне фризове од мермера с Партенона атинског Акропоља из V века п. н. е. пренесе у своју кућу у Шкотској, како би је декорисао оригиналним античким скулптурама³⁴ (Valavanidis, 2004). Тиме је био уздрман идентитет културне традиције грчког народа, пошто је реч о споменику – симболу хеленске, европске и светске цивилизације. У периоду 1801–1805. године, више од две трећине скулптура транспортовано је бродовима британске морнарице у Енглеску, где су чуване у Елциновој резиденцији све до 1816. године, када су финансијске неприлике навеле лорда да мермере прода британском Парламенту, који их је потом поклонио Британском музеју у Лондону (Valavanidis, 2004). Рео (Réau, 1994) напомиње и бројна друга дела истргнута из свог првобитног контекста. Питање Партенонског фриза и данас супротставља Грчку и Велику Британију, пошто се важећа *Unidroit* конвенција која регулише питања реституције не примењује ретроактивно.

Криминолог Ф. Гирдс (Geerds, 1983: 202–203) користи термин „уметнички вандализам“ (*Kunstvandalismus*), категоришући га у зависности од контекста деловања, као религијски или идеолошки, социјални или политички, уметнички или естетски, ирационални или индивидуални. Гирдс (1983) предлаже следећу типологију вандализма:

³⁴ То је онај тип вандализма за који је Цицерон у *Веринама* тражио „експресију“, описујући Верове пљачке уметнина.

1) *вандализам религиозног или идеолошког карактера* – који је према усмерен на сакралне објекте од (уметничке) вредности, који се налазе у црквама или светилиштима било које конфесије или у музејима и галеријама. Овде кључну тачку представља религијска *референца* самог уметничког дела или његове функције, иако у извесним случајевима може постојати и осећање мржње или други мотиви (жеља да се привуче пажња или стекне извештан тип славе). Зато Гирдс указује да не треба пребрзо закључивати у погледу саме природе објеката с *религијском референцом*, јер вандалиста може бити више заинтересован за велику вредност дела, него за његов садржај (Geerds, 1983: 202–203).

2) *вандализам социјалног или политичког карактера* – у ову категорију, која сеже далеко у историју Гирдс (1983) сврстава деструкције и деградације сакралних објеката и уметнина, које прати осећање моћи победника или његова мржња према пораженима и њиховој култури. Реч је и о вандалским актима који имају карактер оспоравања у односу на успостављену моћ или према поседницима ових културних добара и њихови учиниоци су они који су угњетавани или не припадају категорији привилегованих, и који у том случају делују сами или у мањим групама (Geerds, 1983: 203).

3) *вандализам уметничког или естетског карактера* – који је према Гирдсу (1983) у вези с развојем индивидуалности у домену уметности; вандалски чин овде је обично експресија позиције одбијања дела због његовог неукуса или стила (посебно је усмерен на дела модерне уметности) (Geerds, 1983: 203);

4) *вандализам ирационалног или индивидуалног карактера* – Гирдс (Geerds, 1983: 203) у ову категорију убраја вандалске акте који се могу разумети само прецизном анализом личности учиниоца (вандалисте).

Гамбони (2015: 33) наводи Варнкеову (*Martin Warnke*) поделу, која разликује иконоклазам „одозго“ (који одговара интересима оних који имају моћ и који по правилу прати супституција – замена оног што је уништено новим симболима), и иконоклазам „одоздо“ (политички немоћан, који најчешће не успева да успостави своје симболе). Варнке као пример за први тип иконоклазма наводи деструкцију старе базилике светог Петра у Риму, замењену новом базиликом за време папе Јулија II, док други тип иконоклазма илуструје догађајима у Лиону током револуције (1848), када су се радници одрекли рушења

статуе Луја XIV након што је натпис на латинском у славу монарха замењен натписом на француском, у част скулптора и Републике (цит. према Gamboni, 2015: 34). Гамбони (2015) разликује вандализам ради вандализма, политички вандализам и вандализам цензуре (која је чест мотив вандализма у XIX и XX веку). Ипак, Гамбони (2015) наглашава да различите типологије и класификације вандализма треба да буду пре индикатори, него фиксне категорије.

2. АНАЛИЗА НЕКИХ ПРИМЕРА ИЗ ИСТОРИЈЕ ВАНДАЛИЗМА

Случај с фараоном Екнатоном (око 1350. године п. н. е.) у Египту који је у име нове религије Сунца тражио да се униште све слике старих богова (пре свега Амона Ра) један је од најранијих примера разарање културе из религијског жара (Demandt, 2008). Гирдс (Geerds, 1983) као најстарије примере аката вандализма наводи случајеве профанације храмова у периоду антике, у којима је, осим религијских мотива, своју улогу имала и идеја о праву освајача. Он напомиње и посебан случај с Херостратом, који је 356. године п. н. е. спалио Артемидин храм у Ефесу (једно од седам чуда античког света) како би своје име учинио бесмртним. Осветнички вандализам – који је усмерен на објекте, како би погодио субјекте (противник се понижава тиме што се уништавају његова дела) илуструје пример уништавања чувене палате у Персеполису (330. године п. н. е.), коју је Александар Македонски спалио из освете због Ксерксовог спаљивања Атине (480–479) током грчко-персијских ратова.

У периоду средњег века највећи културни губици били су последица верских ратова. Истражујући феномен насиља према уметности (сликама, скулптурама, јавним споменицима, здањима, сакралним објектима) Д. Гамбони (Gamboni, 2007) пише да су последице византијског иконоклазма, као и иконоборства у епохи реформације на развој уметности биле далекосежне, док Француску револуцију он сматра заокретом у историји уништења.

2. 1 Византијски иконоклазам



*Иконоборци – минијатура из Хлудовског псалтира, око 830,
Историјски музеј у Москви (л. 67)*

Византијски иконоклазам није био усмерен на прогон *било које слике*, већ на свету слику – *икону*, чије значење је сакрално, односно религиозно, која се, како је то дефинисано на Седмом васељенском сабору (787) поштује тако да „част дата икони прелази на оног који је насликан на икони“ (Брија, 1999: 192). Икона подразумева особито схватање света, које А. Лидов (2013: 6–9) назива *иконичним*; за разлику од било које друге религиозне слике (која илуструје, поучава, украшава), смисао иконе је да буде *образ–посредник* (медиј трансценденције) који сједињује два света – овдашњи и небески. Код иконе се разликују два чиниоца – прволик и лик, тј. архетип и тип. Икона тако постаје средство „непосреднијег ступања у везу с њеним прволиком“ и успостављања „јединства двеју суштина – материјалне и духовне“ (Сретенковић, 2009; Јовановић, 2009: 282). Византијско схватање иконе претпоставља све видове светих представа, на зиду, дасци, камену, платну, металу, стаклу и другим подлогама.

У периоду иконоклазма³⁵ (726–843) различите интерпретације христолошке догме довеле су у опозицију иконодуле (поштоваоце икона) и иконоборце (противнике приказивања и поштовања икона), који су у њима видели паганску идолатрију и јерес (Grabar, 1957). Иконоборство је иницирао византијски цар Лав Трећи Исавријанац, који је издао прве државне декрете против икона (726 и 730), којима је званично забранио њихово поштовање. У већини извора, као одлучујући догађај којим започиње иконоборство, наводи се уништавање иконе Христа – заштитнице Цариграда, која се налазила изнад Халке (*Chalke*) или Бронзане капије царске палате (726), што је према изразу Белтинга, изазвало спор око икона, који је трајао све до поновног успостављања православља (843) (Belting, 2014: 181–182; Besançon, 1994: 170–171). На месту иконе Христа изнад Бронзаних врата Лав Трећи је поставио крст, који је у ансамблу орнаменталне уметности и апстрактне симболике који су увели иконоборци постао њихов омиљени ликовни приказ (в. Лазарев, 2004: 53–60). Пејић (1999: 128) указује на Будинову (*Marie-José Boudinet*) интерпретацију иконоклазма као супституције: „У стварности, криза се манифестовала као замена једних слика другим. Тако је фигура цара на кованом новцу заузела место фигуре Христа, сцене са хиподрома и војних тријумфа замениле су религиозне сцене и представе васељенских сабора... Криза слика је криза функције. Империјални култ и дворска уметност поново су пронашли сјај који су имали у доба римског паганства. Прва напомена која се намеће је следећа – борба слика није рат који се водио против слика, *већ рат који се дешава између слика.*“

Уклањање и уништавање икона из храмова у Цариграду и по целом Византијском царству спроводио је и Лавов син, цар Константин Пети, који је био организатор првог иконоборачког сабора у Јерији (754). У саборском оросу он је осудио иконе, сматрајући да се Бог (који је невидљив и неописив) не може насликати, ни речима, ни бојама, наводећи да „постоји само једна икона Христова – а то је еухаристија“ (Карташов, 2009: 510–514). Карташов (2009: 517) пише да је након иконоборачког сабора започела „чистка цркава од икона“. Наређено је да се фреске у Влахеранском храму *премажу и да се преко новог грунта нацртају*

³⁵ Иконоклазам – гр. ломљење икона.

арабеске и вињете с птицама и растињем... по разним друштвеним зградама и дворцима култне слике су се премазивале бојом, док су једино чуване представе јахача, лова, позоришних сцена и коњских трка. Минијатура из Хлудовског псалтира (око 830), на којој је као иконоборац приказан цариградски патријарх Јован Граматик како четком премазује лик Христа, показује да су грехови иконокласта били идентични греховима оних који су распели Христа (Лазарев, 2004: 60; Продановић, 1999). Карташов (2009: 517) пише о страдању књига „украшених иконичним минијатурама“. Из илустрованих житија светих мученика цепани су листови, као и из књига о иконама, док су две књиге из библиотеке цркве Свете Софије спаљене. Карташов (2009: 518) наводи да је у граду Фокију (Ефески округ) спаљено преко тридесет књига.

Највеће апологете икона у периоду иконоборства били су цариградски патријарх Герман Први, чији списи у одбрану икона, у ствари, представљају увод у учење о слици, као и свети Јован Дамаскин, који је у спису *Одбрана светих слика* бранио идеју да иконе представљају *најевидентнију објаву оваплоћења* (Поповић, 2011: 61–87). Седми васељенски сабор у Никеји (787) одбацио је иконоборство и дефинисао поштовање икона и византијску концепцију слике. Други талас иконоборства појавио се почетком IX века, када је цар Лав Пети Јерменин одржао други иконоборачки сабор (815), који је вратио пуноважност одлука првог иконоборачког сабора и ставио ван снаге одлуке седмог Васељенског сабора у Никеји (787). Након дуготрајних борби, поновно васпостављање икона и иконопоштовања оглашено је у цркви Свете Софије у Цариграду у време царице Теодоре, када су „иконе враћене у све константинопољске цркве“, а овај дан остао је у памћењу цркве као победа Православља (843) (Карташов, 2009: 571). Ова победа присталица икона не би била могућа без два велика теолога с почетка IX века – Теодора Студита и екуменског патријарха Никифора.

Мајендорф у иконоборачком покрету истиче три битна елемента која су довела до његове појаве: *проблем религиозне културе* (јер су хришћани ван грчког говорног подручја у VIII веку скоро у потпуности били монофизити, а цареви који су подржавали иконоклазам били су јерменског или исавријанског порекла); *конфронтацију с исламом* (који се на Истоку појавио у првој половини VII века и

који је оптуживао хришћане да су многобошци и идолопоклоници, што се односило на поштовање икона), као и *наслеђе хеленске духовности* (јер у полемици против хришћана, неоплатонистички писци говоре о слици као средству приступа божанском прототипу, а не као обитавалишту самог божанства) (Мајендорф, 2001: 66–68). Слично византијским (ромејским) иконокластима, много касније, у XVI веку, протестанти ће се такође усмерити на деструкцију икона Христа, Богородице и светитеља, осећајући се браниоцима *истините* религије од идолатрије.

2. 2 Иконоборство у епохи реформације (XVI век)

Белтинг (2014: 20) указује да су реформатори *били први који су жигосали злоупотребу слика* и да су слике у епохи реформације изгубиле моћ у односу на речи Светог писма и беседе проповедника. Једним од основних мотива за усмеравање реформатора против слика он сматра – ослобађање од старих институција и стварање нове цркве, састављене од проповедника и заједнице (Belting, 2014: 20). Августински монах Мартин Лутер (*Martin Luther*), који је започео реформацију и редефинисао улогу уметности у њој, сликама ће приписати само асоцијативну и дидактичку улогу приликом проповедања божје речи, па ће, лишене своје *ауре*, реликвије и слике у црквеним институцијама изгубити свој значај, што ће бити случај и с целом традицијом римске цркве, која ће у очима реформатора бити виђена у форми „цркве без слика“ (Belting, 2014). Лутер ће на вратима цркве у Витенбергу изложити 95 теза против католичког учења, одбацујући њену улогу посредника између бога и верника.

Нова реформа цркве, у којој су „реч“ и „натпис“ добили виши статус у односу на слике или скулптуре, подразумевала је *успостављање првобитног стања цркве* (пре њеног скретања на погрешан колосек) и била је праћена критиком слике, а самим тим и *чишћењем* храмова – и од трговаца, и од слика (Belting, 2014). Белтинг (2014: 534) ће зато рећи да је *иконаборство примењена критика слика*. Систематско уклањање слика започело је у Витенбергу (1522) – у коме је деловао теолог Андреас Карлштат (*Andreas Karlstadt*); а потом у Цириху (1524) – у којем је био активан Цвингли (*Ulrich Zwingli*) који је постигао да се

слике уклоне ненасилно; и у Базелу – у коме је Еразмо Ротердамски (1529) критиковао иконоборство (Belting, 2014: 619).

Став реформатора према иконоборству и улози уметности у вери био је различит. Тако витенбершки теолог Карлштат у делу „О одбацивању икона и да међу хришћанима не треба да постоје просјаци“ (1522), о уклањању насликаних идола, пише да су *резбарени и осликани идоли на олтарима и статуе* штетни за поклонице, јер су цркве места на којима се *треба само молити Богу* (Belting, 2014: 619). Мартин Лутер ће свој став према иконоборству изнети у три дела – „Призивне проповеди“ (1522), „Против небеских порока“ (1525) и у „Проповеди о Другој књизи Мојсијевој“ (1525). Лутер ће бити за уклањање слика, али *на ваљан начин, без јуришања гомиле на њих ... али таквим сликама не треба ломити руке и ноге... јер срце онда исто тако неће остати чисто, већ народ треба убеђивањем да се доведе до тога да у њих више нема поверења ... Народ помоћу речи треба привести томе, да у њих више не верује* (Belting, 2014: 537, 620). Он одбацује представљање Богородице и светитеља, али прихвата педагошку улогу слике. У „Писму Пиркхајмеру“ (1529) Еразмо Ротердамски пише о иконоборству у Базелу и окупљању на тргу испред катедрале противника светих слика (*in divos*). Он говори о скрнављењу слика (па чак и распећа), као и о наредби Градског већа да се метеж прекине, а занатлије и сликари *покупе из цркава шта желе... Ни скупоценост ни уметничка вештина (nec pretium nec ars) нису били разлог да се нешто поштеди* (Belting, 2014: 621). У делу „Modus orandi“ он се бави злоупотребом слика и оградајује се од иконокласта, сматрајући да треба да постоји толеранција јер *ја видим више зла у уништавању (tollendo), него у трпљењу (tolerando)* (Belting, 2014: 621). Уништавање слика наставило се у Женеви (1535), где се иконокластима прикључио Калвин (1536), такође противник сваког представљања посредством слика. Како указује Белтинг (2014: 535), натпис на градској кући у Женеви, посвећен победи над „тиранијом римског антихриста“ и „сујеверјем“ (1535) у ствари је *текстуална икона, која је сећању у виду слике супротставила сећање у виду натписа*.

Иконоборство се у периоду реформације испољавало у различитим формама – рушењем олтара, уклањањем и уништавањем слика (да би се демонстрирала њихова немоћ), уништавањем лица и руку на приказаним

ликовима, компромитовањем институција које су управљале тим сликама. Из Витенберга, иконоклазам се проширио у Енглеску (1530), Француску и Низоземску (1566). Његова посебна мета била је римска црква, чији култ слика и реликвија је сматран паганским.

2. 3 Вандализам у Француској револуцији (1789)

Француска револуција (1789) довела је до разарања француског културног наслеђа огромних размера. Од првих превратничких дана на мети револуционара нашли су се симболи Старог режима, који су изложени уништавању, десакрализацији и пљачкама. Како је то запазио Гамбони (2015: 47), значај симболичких објеката и манипулација њима током Француске револуције био је везан за значај који су они имали у време Старог режима – *профанација слика краља ће тако допринети његовој делегитимизацији много пре него што ће он бити коначно елиминисан*. Он такође указује да се, за разлику од реформације, револуционари мањеprotиве самим сликама, колико њиховом симболичном садржају – дела могу бити сачувана једино ако њихова симболична веза буде избрисана или реинтерпретирана (Gamboni, 2015: 47).



Трг Вандом – рушење статуе Луја XIV (Place Vendôme : le plus grand, des despotes, renversé par la liberté), 1792.³⁶

³⁶ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: BnF, Cabinet des estampes, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6948762z.r>

У „рушилачком заносу“, који је захватио земљу, уништен је низ споменика и „научних и уметничких предмета“ – почев од Бушардонових дела у Паризу; Тиренове гробнице у Франсијаду (бившем Сен-Денију); оштећења катедрале у Шартру (с чијег крова је скинуто олово); спаљивања библиотеке у цркви Сен-Жермен, као и заплене библиотека из клаустара и двораца, па до уништавања Удонове скулптуре *Богородице* у Вердену и разбијања античке бисте Јупитера у Версају (Фире & Озуф, 1996: 711). Револуционарни вандализам изазвао је бројне полемике крајем XIX века које су се, превазилазећи сам предмет уништавања културних добара током Револуције, односиле на обим штете и питање одговорности револуционарне власти за разарање и упропаштавање културних споменика (Фире & Озуф, 1996: 715). Приликом оптужби за нанесену штету, у овим полемикама истичу се црте *револуционарног* вандализма – пописују се похаре и последице иконокластичких чинова, штете изазване продајом националних добара, доказује се да разарања и пљачке нису ствар случаја, већ „израз једне воље и рушилачке помаме које су неодвојиве од Револуције“ (Фире & Озуф, 1996: 716). Главни аргумент у одбрани је да – иконокластичка разарања нису била већа у току Револуције, у односу на друга раздобља рата и нереда (нпр, у доба Царства и Рестаурација).

У полемикама о одговорности узастопних револуционарних власти указује се да се не треба сврставати ни на једну противничку страну, будући да су оне „зацело хтеле да културна добра заштите од уништавања и растурања“, с тим што су се све предузете мере (декрети скупштина о мерама за очување књига, повеља, слика, намештаја и свега онога што буде национализовано), ипак показале неефикасним (Фире & Озуф, 1996: 716). Тако је створена Комисија за споменике (1790) чији чланови (зналци и уметници) су били дужни да брину о париским споменицима и похрањеним повељама; за време владавине Терора, Конвент је формирао посебан орган – Привремену комисију за уметност (1793) која је требало да *спречи злоупотребе које доводе до уништавања уметничких, научних и образовних споменика*; Термидорски Конвент увео је мере да заштити писце и научнике и др. (Фире & Озуф, 2006: 716).

С друге стране биле су одлуке револуционарних власти које су ова културна добра управо доводиле у опасност – стављање црквених добара на

располагање нацији, конфискација добара емиграната, као и њихово отуђивање (оштећивање, крађе, спекулације уметничким предметима) (Фире & Озуф, 2006: 717). Фире и Озуф (2006: 717) наводе такође да је декрет о укидању „знакова феудалности“ (од 14. августа 1792), којим се захтевало уништавање споменика подигнутих у славу „предрасуде и тираније“, такође допринео уништавању бројних уметничких предмета и споменика. Даља уништавања и иконокластију подстакао је потом низ нових декрета (1793) који су осуђивали грбове и „обележја краљевске власти“, као и талас дехристијанизације, који је довео до скидања звона и рушења звоника (у име *једнакости*), сакаћења скулптура, цепања слика и претапања култних предмета (Фире & Озуф, 2006: 717). Говорећи о противречностима инхерентним културној политици Револуције, Фире и Озуф (2006: 718) указују да су расправе о Револуцији настојале да је представе као „кћи просветитељства“, као и да су у њеној идеји „препорада“ истовремено исказане воља за „рушењем“ и „очувањем“.

Као наследница просветитељства, Револуција хоће да се представи и као настављач једне културне прошлости; али она себе дефинише пре свега као подухват који треба да „препороди“ и „прочисти“ једну прошлост загађену вековима тираније и предрасуда. Сачувати, дакле, дела из прошлости, али под условом да отуда буде „одстрањено“ све оно што није достојно поштовања народа који је и сâм препорођен (Фире & Озуф, 2006: 718).

Фире и Озуф (2006) указују на парадокс – да је револуционарни вандализам управо подстакао занимање за прошлост и буђење култа националне традиције. Управо та идеја ревалоризације културне прошлости била је у основи Леноаровог (*Alexandre Lenoir*) пројекта о оснивању Музеја француских споменика (1795–1816), чији фонд су чинили фрагменти споменика из цркава и палата уништених током Револуције и тако извучених из контекста. Сликар Александар Леноар (1762–1839) сматра се једним од највећих заштитника краљевских споменика од вандализма санкилота током Француске револуције (Фире & Озуф, 2006). Као и опат Грегوار, он је оптужио иконокласте због рушења „колективног богатства“, због наношења штете „имицу“ револуционарне Француске, као и да су радили за своје непријатеље, посебно „емигранте“ (Gamboni, 2015: 53). И сликар

руина, Ибер Робер (*Hubert Robert*) забележио је на својим платнима разарања катедрала и пустошење краљевских гробница у Сен-Денију, извештавајући на тај начин о вандализму као о новој појави (Širić, 2006).

2. 4 Париска комуна и рушење стуба Вандом (1871)



Срушена статуа Наполеона на тргу Вандом, 16. маја 1871.³⁷

Гамбони (2015: 58) указује и на друге примере напада, модификација и деструкција мотивисаних специфичном функцијом или садржајем објекта. Лефевр (*Lefèvre*) је Париску комуно видео као прву етапу социјалне и политичке револуције, усмерену на уништавање старог поретка, одрицање од идеје диктатуре и преузимање власти од стране народа (*Pariska komunа*, 1971). Став париских радника био је јасан: „Ми хоћемо једну, недељиву, демократску и социјалну републику. Изјављујемо да смо непријатељи сваке монархије, племства, свештенства, сваке аристократије, сваког монопола и сваке привилегије“ (*Pariska komunа*, 1971: XX). Револуционарна иницијатива Комуно обухватила је све области јавног живота – у

³⁷ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ:

http://www.lesenrages.antifa-net.fr/wp-content/uploads/2015/03/Colonne_vendome_a_terre_Braquehais.jpg

области културе и уметности она је обухватала и попис културних добара и предузимање мера за њихову заштиту (Pariska komuna, 1971: XXV).

У конфликту између припадника Париске комуне и версајске владе, 16. маја 1871. срушен је стуб на тргу Вандом (*Vendôme*) у Паризу. Вандомски стуб подигао је Наполеон I у периоду 1805–1810. (инспириран Трајановим стубом у Риму), као симбол својих освајања. На врху стуба са соклом (висине 44,3 метра), украшеним (у античком маниру) барелјефиним фризом са сценама из Наполеонових похода, налазила се Наполеонова статуа коју су комунари срушили заједно са стубом. Стуб је био обложен бронзом од 1200 топова заплених током 1805. године (Pariska komuna, 1971: 439). Присталице Комуне су Вандомски стуб преломиле сајлом, обориле фигуру и тријумфално се сликале на њеном постолу, прогласивши га националистичким симболом „тираније и милитаризма“ (Пејић, 1999; Gamboni, 2015). Декрет о рушењу Вандомског стуба објављен је у Паризу, 12. априла 1871. године у Службеном листу Комуне (четвртак, 13. април 1871). У Декрету пише:

Сматрајући да је царски стуб на тргу Вандом споменик варварства, симбол грубе силе и лажне славе, афирмација милитаризма, негација међународног права, непрекидно наношење увреде побеђеноме од стране победника и вечити атентат на братство, један од три велика принципа Француске револуције, Париска комуна одлучује (Члан једини) – да се сруши стуб на тргу Вандом (Декрет о рушењу Вандомског стуба, Париз, 12. априла 1871) (Pariska komuna, 1971: 439).

У Службеном листу Комуне, у одељку *Рушење Вандомског стуба*, извештава се да је рушење Вандомског стуба извршено 16. маја 1871, уз опште одобравање масе, која је „с озбиљношћу и прибрано посматрала обарање мрског споменика подигнутог лажној слави“, као и да ће тај дан остати славан по прекиду с милитаризмом, који је негација свих права човека (Pariska komuna, 1979: 505). Комунари овде критикују владавину Наполеона првог, који је, уместо да је брани, издао Републику, као и привилегије и „лакрдјске церемоније краљевства“ које су га окруживале, као и његов осветнички прогон оних који су присталице слободне мисли и који желе слободу (Pariska komuna, 1971: 506).

Хтео је да народима стави око врата огрлицу, да би само он пун таштине седео на престолу усред униженог света, ето, то су његова дела у току петнаест година. Она су започела 18. бримера³⁸, гажењем заклетве, одржавао се покољем, а круна свега биле су две инвазије – од свега тога остале су само рушевине, дуготрајан морални пад, смањење Француске и наследство Другог Царства, које је започето Другим децембром, а завршило се седанском срамотом. Дужност Комуне је била да сруши тај симбол деспотизма – она ју је извршила. Она тиме доказује да ставља право изнад силе и да више воли правду него убиство, па макар оно носило и победу. Нека свет добро зна – споменици које Комуна подигне неће никада славити неког разбојника из историје, него ће овековечавати успомену на славне победе на пољу науке, рада и слободе (Одлука о Рушењу Вандомског стуба, Париз, 16. маја 1871) (Pariska komuna, 1971: 505–507).

Према експресији Фирекса (Furiex, 2014), царски стуб на тргу Вандом био је антитеза „добром“ стубу Бастиље, подигнутом у славу жртава палих у периоду 1830–1848. Међу активним заговорницима рушења стуба Вандом био је и сликар Курбе (*Gustave Courbet*), председник уметника овлашћен од Комуне, који је позивао уметнике у помоћ моралној обнови Париза и на уздизање уметности, која чини његово богатство. „Према томе, потребно је најхитније да се поново отворе музеји и да се најозбиљније мисли на предстојећу изложбу“, писао је Курбе (Pariska komuna, 1971: 424–425). На иницијативу Курбеа и по овлашћењу Комуне, 14. априла 1871. образован је Савез уметника и Комитет од 47 чланова (сликара, вајара, архитеката итд.). Владавина уметника светом уметности подразумевала је чување ризница прошлости и припрему за још бољу будућност. Председник Треће републике одлучио је да реконструише стуб на рачун Курбеа, коме је одређено плаћање новчане казне од 323.091 златних франака (Gamboni, 2015: 60). Његова добра су стављена под секвестар, а слике конфисковане. Било му је одређено да

³⁸ Бример (*brumair*) – други месец по републиканском календару; 18. бример је дан када је Наполеон срушио Директоријум и узео сву власт (9. новембра 1799).

плаћа по 10.000 франака током 33 године, али сликар је убрзо умро. Стуб је постављен на место 1875. године.

Комитет јавног спаса донео је 5. маја 1871. решење да се сруши и (покајничка) капела Луја XVI, сматрајући да ова грађевина представља „стално вређање прве револуције и вечити протест реакције против народне правде“ (Pariska komuna, 1971: 482). Комитет је наложио да се материјал након рушења прода путем јавне лицитације – у корист Управе добара.

2. 5 „Дегенерисана уметност“ – нацистички иконоклазам (1937)

Када је реч о деструкцији дела модерне уметности, Гамбони (Gamboni, 2015) указује да су ефекти *политике слика* коју су водили нацисти по значају били слични ефектима вандализма у Француској револуцији. Главна мета нацистичког иконоклазма била је аутономија уметности – осуда форме и стила ових дела, која су представљана као експресија или симптом једне уметничке, моралне, *расне* и генетске *дегенерације* (Gamboni, 2015). Гамбони (2015) такође указује да је немачка модерна уметност имала подршку еминентних чланова друштвене елите, као и официјелних институција Вајмарске републике, док је отпор према овој уметности био присутан међу припадницима средње класе. Прогањање „дегенерисане уметности“, уосталом, као и други аспекти нацизма, представљало је према схватању Гамбонија (2015: 68) „свесно коришћење ситуације у политичке сврхе“. Фелицијано (2012) закључује да Хитлерова радикална критика модерне уметности доказује да он никад није схватио културу и живот свог времена. Кампања против модерне уметности била је први покушај организованог присвајања уметничких дела од стране нациста и само увод у још већу колективну пљачку уметничких дела која је уследила.

Од када је постао канцелар Немачке, 1933. године, Хитлер је осуђивао *нову* уметност, квалификујући је као „дегенерисану“ (*Entartete Kunst*) и анатемисао је све покрете модерне уметности. На мети нациста нашла су се дела највећих уметника XX века – Гогена (*Paul Gauguin*), Шагала (*Marc Chagall*), Матиса (*Henri Matisse*), Кокошке (*Oscar Kokoschka*), Пикаса (*Pablo Picasso*) и других. Хитлер је пљачкању и премештању уметничких дела и антиквитета, као традиционалним

елементима рата, додао елементе своје културне идеологије и расно мотивисани поглед на уметност. Његов пројекат стварања великог немачког царства, пратила је „аријанизација“ уметности. Нова културна политика подразумевала је враћање у Немачку свих уметничких дела германског порекла, што је подразумевало и размену слика других европских уметника за дела сликара немачког порекла. Тако је Рафаелов *Портрет Бинда Алтвигија* (1516–1518) из Минхенске пинакотеке размењен 1936. године за слике немачких уметника из XIX века.³⁹

Однос Рајха према модерној уметности произилазио је из теорија антимодерне традиције с краја XIX века, које су пропагирани противници европске авангарде, попут Макса Нордауа (*Max Simon Nordau*), који је у књизи „Дегенерација“ (*Entartung*, 1893) модерну уметност окарактерисао као „патолошку“, мислећи на *Вагнера, Малармеа, Бодлера и импресионисте* (Nikolas, 2011: 19). Расправе између конзервативних и модерних сликара ипак су се више водиле на теоријском нивоу и све до краја двадесетих година XX века оне се нису одражавале на присуство дела модерне уметности у немачким музејима. Гропијусов (*Walter Gropius*) *Баухаус* (настао 1919), који је у почетку имао подршку државе, само шест године касније (1925), био је изложен политичким утицајима националсоцијалиста, који су га на крају и затворили, а његови припадници морали су да напусте Вајмар (Nikolas, 2011). Нацистички погледи на уметност формирали су се постепено у оквиру опозиције и под утицајем теза о *дегенарисаној* уметности које су пропагирани архитекта Паул Шулце–Наумбург (*Paul Schultze-Naumburg*) у делу *Уметност и раса* (*Kunst und Rasse*, 1928) и Алфред Розенберг (*Alfred Rosenberg*) у књизи *Мит двадесетог века* (*Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, 1930) (Nikolas, 2011). Нове теорије уметности у праксу је спровео Вилхелм Фрик (*Wilhelm Frick*), будући први министар унутрашњих послова Трећег рајха, који је из музеја *Шлос* (*Schloss*) уклонио радове Клеа (*Paul Klee*), Дикса (*Oto Dix*), Барлаха (*Ernst Barlach*), Кандинског (*Wassily Kandinsky*), Нолдеа (*Emil Nolde*), Марка (*Franz Marc*) и др. (Nikolas, 2011).

³⁹ Слика се налазила у власништву наследника породице Алтовити до 1808, када је продата краљу Лудвигу I Баварском. У Старој пинакотеци (*Alte Pinakothek*) у Минхену налазила се све до 1936. Портрет је од нациста купио један енглески трговац, а потом је продат америчком колекционару Самуелу Кресу (*Samuel Kress*), који је слику 1943. године поклатио Националној галерији у Вашингтону, где се и данас налази.

Нацистичке естетичке принципе подржавале су „Културна комора Рајха“ (*Rajhskulturkammer*) под управом Јозефа Гебелса (*Joseph Goebbels*) и „Кућа немачке уметности“ (*Haus der Detschen Kunst*) у Минхену, које су биле створене да величају немачку уметност XIX вака и Хитлеров ретроградни укус (Nikolas, 2011). Чланство у „Културној комори“ било је обавезно за све уметнике⁴⁰, а били су прогањани сви они који нису следили идеје националсоцијалистичке културне политике и који су промовисали модерну уметност – директори музеја и кустоси, уметници (чија дела су одузимана, избацивана из музеја, продавана у иностранству или спаљивана⁴¹), предавачи у школама и на академијама, као и трговци делима „дегенерисане“ уметности.⁴² Законом о поновном успостављању професионалне цивилне службе (од 7. априла 1933) легализовано је право да се уклоне владини чиновници који нису задовољавали критеријуме националсоцијалиста (Nikolas, 2011). Државна власт спутавала је уметнике у стварању. Због прогона слика из немачких музеја Кирхнер (*Ernst Ludwig Kirchner*) је 1938. извршио самоубиство, док су многи други уметници напустили Немачку (Nikolas, 2011).

Две симултане изложбе – „Велика изложба немачке уметности“ (*Grosse Deutsche Kunstausstellung*) и изложба „Дегенерисане уметности“ (*Entartete kunst*) на којој је представљено 650 заплених дела модерне уметности немачке власти су организовале у јулу 1937. у оквиру манифестације „Дани немачке уметности“ у Минхену (Nikolas, 2011). Према схватању Гамбонија (Gamboni, 2015: 69), био је

⁴⁰ Архитекта Алберт Шпер (1980: 37) у својим *Сећањима из Трећег рајха* пише да су се људи кретали у свом кругу (нпр. архитеката, лекара, правника) и да су коморе у ствари биле професионалне организације у које је свако морао бити учлањен (постојале су нпр. уметничка комора, лекарска комора итд). Називи комора су дефинисали подручја живота и оне су једна од друге биле строго одељене.

⁴¹ Емил Нолде је у почетку био члан Културне коморе, из које је 1941. године искључен, када му је било забрањено да слика. Он је путем преписке с Гебелсом покушавао да врати своје слике из немачких музеја, што је и успео 1939, али 1940. године морао је да достави на проверу своју годишњу продукцију. Нолдеу је конфисковано више од хиљаду слика (Nikolas, 2011).

⁴² Према Николасу (2011), смењени су директори Националне галерије у Берлину (прво др Лудвиг Јусти, а потом и Алојз Шарт), а такође и директори музеја у унутрашњости (Манхајму, Есену итд.). Њихова радна места преузимали су СС официри. Из јавних институција са позиције предавача склоњени су Кле у Дизелдорфу, Кете Колвиц, Хофер и Бекман у Берлину, Дикс у Дрездену. Пруска академија уметности је 1933. тражила „добровољне“ оставке од својих чланова, које су прихватили Дикс, Шмит-Ротлуф, Кете Колвиц и Либерман, док су Кирхнер, Мис ван дер Роје, Менделсон и Нолде то одбили, очекујући боља времена.

то најочигледнији случај нечасне изложбе, јер су на њој изложена дела била деградирана на ранг *доказа* и пуког примера за прекор који је упућиван. На њима су представљене не само две врсте уметности, већ и две конфронтиране идеологије, како би се показало која од њих је подобна.⁴³ Изложбу „Дегенерисана уметност“, која је до априла 1941. представљана и у другим немачким и аустријским градовима, видело је преко три милиона људи. Како указује Хупт (Haupt, 2006), била је то најуспешнија изложба модерне уметности икада.

Нацисти су 1938. донели специјални закон о конфискацији дела „дегенерисане уметности“, којим је регулисано да та дела „која се налазе у власништву немачких физичких лица, подлежу заплени без икакве накнаде и постају власништво Рајха, по налогу фирера или рајхканцелара“ (Богуславский, 2012: 254). Под управом Алфреда Розенберга основана је *Комисија за коришћење дегенерисане уметности*, која је организовала продају уметничких дела у иностранству, пре свега у Швајцарској, како би се попуниле валутне резерве фашистичке Немачке (Богуславский, 2012). Ова комисија је из немачких музеја, од аутора и колекционара конфисковала око 16.000 слика модерне уметности, међу којима су била дела Ван Гога, Пикаса, Кандинског, Шагала, Матиса, и њихов највећи број продат је у иностранству преко тајних посредника (Nikolas, 2011). Нацисти су били свесни тржишне вредности заплењених уметничких дела, као и чињенице да ће продаја бити уноснија организовањем јавних аукција. Прва јавна аукција одржана је у хотелу „Гранд национал“ у Луцерну, 30. јуна 1939, и на њој је на продају, по веома ниским ценама, понуђено 126 слика и скулптура модерне уметности (Ван Гогов „Аутопортрет“, четири Пикасове слике и једно Гогеново тахићанско платно и др.) заплењених у немачким музејима. На аукцији су били присутни представници многих светских музеја и најпознатији амерички, белгијски и швајцарски колекционари, углавном вођени идејом – да ова дела модерне уметности спасу од уништења. Приход од аукције износио је 500.000 швајцарских франака и био је намењен – финансирању нацистичке партије (Nikolas, 2011). Николас (2011: 15) о тој аукцији пише:

⁴³ Изложба „Дегенерисана уметност“, као минорна и „штетна по народ“, представљена је као супротност уметности коју је подржавала националсоцијалистичка пропаганда.

Овакве аукције нису биле посебно необичне 1939. Тог пролећа било је великих продаја и у Лондону и у неким другим градовима. Ову, међутим, посебно није чинила једино изузетна модерност дела, већ и њихово порекло. Јер, све те слике и скулптуре дошле су из водећих немачких музеја: Минхена, Хамбурга, Франкфурта, Дрездена, Бремена, Валраф-Рихарца из Келна, Фолкванга из Есена и берлинске Националне галерије. Такође, понуђена се дела нису могла сматрати мање вредним радовима великих уметника која се излажу на продају тек да се растерете музејски депои. Понуђена је Пикасова Чаша апсинта, у каталогу описана као ремек-дело сликареве плаве фазе, Ван Гогов величанствени Аутопортрет из Минхена, за који је Алфред Франкфуртер у име Мориса Вертхајма понудио 175.000 швајцарских франака, те Матисове Купачице с корњачом. Заиста, Пјер Матис, надмећући се за Пулицеров рачун, сматрао је Купачице једним од очевих ремек-дела, и био је спреман да понуди много више од достигнуте суме од 9.100 швајцарских франака.

Осим што су продавали уметничка дела која су сматрали *дегенерисаним*, нацисти су такође уништавали многа дела која нису одговарала критеријумима Рајха. Тако је у дворишту пожарне команде у Берлину, 20. марта 1939, спаљено више од пет хиљада слика, скулптура и цртежа. Неколико година касније, у јулу 1943, у вртovima Тилерија у Паризу такође су спаљене слике Пикаса, Брака, Лежеа и Масона (Hourpt, 2006). Нацисти су у Немачкој и у окупираним земљама отворили слободан пут традиционалном иконоклазму, уклањањем слика из идеолошких разлога (Demandt, 2008).

2. 6 Рушење „комунистичких споменика“

Гамбони (2015: 75) сматра да је *пад* (у литералном смислу) једног споменика предодређен да симболизује *пад* (у метафоричном смислу) режима који га је подигао. Или, како то каже Џејмс Јанг (*James Jang*, 2004) у есеју „Сећање/Споменици“ – *Има ли бољег начина да се велича пад тоталитарних режима него слављењем пада њихових споменика?* Кад је статуа срушена, посебан

символички потенцијал има постоље на коме се налазила, па је Пол Клодел (*Paul Claudel*) Русију из 1993. видео као – *земљу празних ниједстала* (Gamboni, 2015: 76). Заједно с плакатима за агитацију и пропаганду, сликама и скулптурама, Лењинови споменици чинили су саставне елементе у конституисању његовог култа, који се развио након 1923. (Бекер, 1999). Култ Стаљина развијен је након 1929. године, када је постављен његов први споменик у Москви, након чега су споменици тоталитарне политике почели да се појављују по целом СССР, а након 1945. године и у земљама Источне Европе. У развоју култа личности у СССР-у, Бекер (1999) указује на *транспозицију религијских мотива и религиозне психологије у социјалистичку, антирелигијску сферу*, коју је први описао филозоф религије Николај Берђајев (Бекер, 1999: 99). Комунистичка визуелност у СССР-у од 1917, успоставља везу између православне иконе и визуелне праксе социјалистичког реализма у уметности (Пејић, 1999: 111). Продановић (1999: 165) говори о *стварању симулакрума, секуларне верзије готово свих обреда који су обележавали живот у претходном културном обрасцу*, као и о транспоновању култа реликвија у профани пандан – мумифицирано тело Лењина.

Иконоклазам који је захватио посткомунистичке земље, према схватању Пејић (1999: 116) условио је и „критичко преиспитивање иконофиличности комунистичких/ социјалистичких режима“. У визуелном систему социјалистичких земаља користе се различити *символички знакови* (црвена звезда, срп, чекић), *иконични знакови* (слике бивших или актуелних комунистичких лидера), као и *конструкција концепта „комунистичког тела“*, представљеног у званичној, јавној уметности (споменици личностима из прошлости и садашњости комунизма, споменици победи против непријатеља и револуцији) (Пејић, 1999: 111). Пејић (1999: 116) пише: *Измена тог семантичког и иконичног пејзажа уследила је убрзо после пада Берлинског зида, и то на веома сличан начин у свакој од постсоцијалистичких земаља. Закључак који је посткомунистички иконоклазам извео из Никифорове теологике, данас гласи: Ако се уништи „Лењин“, нестаје (совјетски) комунизам.* Она указује и на Марк Луисово (*Mark Lewis*) увођење појма насиља у дискурс о споменицима, који илуструје напад на Стаљинову статуу у Будимпешти (1956). Марк Луис (цит. према Пејић, 1999: 117–118) каже:

Када се у друштвеној сфери појави криза – револуција или политичка побуна – тада симболична сфера, а уметност у јавном простору је њен део, постаје подложна одређеној реевалуацији. Према би заиста требало да оклевамо пре него што закључимо да је уклањање и уништавање „мрских“ споменика једина могућа критичка реевалуација семиотике јавне пластике, морамо ипак да признамо да је видљивост којом је инаугурисан овакав напад предуслов да се покуша реинтерпретација и интервенција у овој сфери симболичког поретка. Јасно је да је импулс ка нападу и уништавању јавних уметничких дела само део општег напада на продужено присуство знакова неког апсиенте regime-а. Овај напад такође потврђује да ће публика у тренуцима „лудила“ третирати споменике и јавна уметничка дела као вође саме, као да је бронзани лик буквални продужетак Краљевих тела.

Гамбони (2015: 84) наводи податак да је само у Русији, према проценама из 1994, Лењину било посвећено 70.000 споменика (укључујући бисте и портрете). У Украјини је, према подацима Историјског института Академије наука из 1987, Лењину било посвећено 5.500 споменика. Њихова активна демонтажа у Украјини одвијала се у неколико наврата: у периоду 1990–1991. (када су уклоњени сви споменици у Лавовској и другим областима); нова фаза масовног рушења споменика Лењину започела је 2014. године, када су демонтрани обласни споменици у Житомиру, Чернигову, Полтави итд. Ово рушење наставило се и у августу 2014. године, током оружаног конфликта на истоку Украјине, када су срушени главни споменици у Мариупољу, Северодоњецку, Новоазовску и другим градовима. Донет је и Закон о забрани пропаганде комунистичког режима у Украјини, којим је одређено да сви споменици Лењину и другим личностима из совјетског периода буду уклоњени у року од шест месеци (Кудинов, 2016). У иностранству, монументални споменици Лењину налазили су се у Мађарској, Чехословачкој, Источној Немачкој, Бугарској, као и у другим социјалистичким

земљама (било их је око 150) и у највећем броју су уклоњени крајем осамдесетих и почетком деведесетих година XX века (Кудинов, 2016).⁴⁴

О периоду после пада гвоздене завесе (1989), Јунг (2004: 302) пише о бауку на хиљаду смрвљених, разорених и склоњених споменика из комунистичке ере с којим су се срели Совјетски Савез и земље источне Европе, као и о стотинама празних гранитних пиједестала, прочишћених од херојских бисти Лењина, Стаљина и Ђержинског које су на њима почивале. *Споменици хероја бољшевичке револуције су живели отприлике колико и људи који су их створили... Први знак који сведочи о монументалној илузији у којој живи један режим јесте када он поверује да ће бити трајан као и његови споменици*, пише Јунг (2004: 302–303). Јунг (2004) закључује да споменик свој живот дугује јавности – кад њена вера и идеали у односу на режимске иконе нестану, они постају изложени нападу и рањиви.

2. 6. 1 Будимпешта (1956)



*Срушена Стаљинова статуа, Будимпешта, 1956.*⁴⁵

⁴⁴ Број официјелних споменика у иностранству, посвећених Лењину, према Кудинову (2016), крајем осамдесетих година XX века био је следећи: ДДР – 39; Мађарска – 37; Чехословачка – 25; Бугарска – 11; Пољска – 11; Монголија – 6; Куба, Италија, Индија – 3; Албанија и Норвешка – 2; Вијетнам, Грчка, Румунија, Етиопија, Данска – 1.

⁴⁵ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <https://en.wikipedia.org>

Мађарска, која је током Другог светског рата била савезница Немачке, после рата је пала под совјетску управу. Након проглашења Народне Републике Мађарске (1946), Мађарска комунистичка партија је уз помоћ совјетске војске преузела администрацију и заједно са Социјалдемократском странком формирала Мађарску радничку странку, чији генерални секретар је био Мађаш Ракоши, вођа стаљинистичке струје.⁴⁶ После Стаљинове смрти 1953, Хрушчов је на 20. партијском конгресу оптужио Стаљина за страховладу и масовна убиства, након чега је започео процес дестаљинизације у Русији, који је пратило организовано уклањање свих споменика с његовим ликом. Ради одржавања иконичног и политичког континуитета, Хрушчов је ипак обновио култ Лењина (Gamboni, 2015). Овај талас дестаљинизације у Русији, одразио се на све земље Источне Европе. Ивањи (2007) пише да је народни устанак у Мађарској почео спонтано, протестним скупом студената Техничког универзитета на Бем тргу у Будимпешти, у знак солидарности према пољском реформисти Владиславу Гомулку. До преокрета је дошло након што је полиција (AVH) пуцала на масу и побила на хиљаде људи (Ivanji, 2007). Народни протест усмерио се против просовјетске комунистичке диктатуре, као и совјетске војске која је овде била присутна још од 1944 (прво као инвазијска војска, а онда у оквиру чланства Варшавског пакта) (Ivanji, 2007). Интервенцијом совјетских трупа у Мађарској, народни устанак убрзо је угушен.

Мађарски револт започео је спонтаним иконокластичким актом рушења Стаљиновог споменика, једног од најграндиознијих пројеката у том периоду. Победник на јавном конкурс за израду пројекта за споменик (1950), на који се пријавило 25 најпознатијих мађарских скулптора, био је Шандор Микуш (*Sandor Mikus*). Споменик је подигнут на месту на којем су комунисти претходно срушили цркву *Regnum Marianum* и завршен је 1951. године. За његову израду било је обезбеђено 20.840 кг бронзе, претапањем других споменика, оштећених или

⁴⁶ Мађарска је после Стаљинове смрти (1953) добила новог премијера, Имреа Нађа, који је зауставио државни терор, али чији програм је осујетио Ракоши (Istorija, 2015). Владу је преузео Јанош Кадар, нови страначки вођа који је био на власти све до 1988, који је такође пронашао ослонац у Совјетима. У оквиру таласа реформи које су захватиле Источни блок деведесетих година XX века, у Мађарској је власт (1990) прешла у руке Демократског форума. Совјетске трупе напустиле су земљу 1991. године. Мађарска је 1999. приступила НАТО-у, а 2004. је примљена у ЕУ (Istorija, 2015).

срушених из политичких разлога (Gamboni, 2015). Висина бронзане статуе износила је осам метара, док је гранитни пиједестал споменика с рељефним фризом с представама мађарског народа који слави Стаљина, био дугачак 26 м и висок девет метара. Постоље споменика имало је специјалну трибину и на овом месту одржавале су се све политичке манифестације (Gamboni, 2015).



Шандор Микуш: Споменик Стаљину у Будимпешти, 1951.⁴⁷

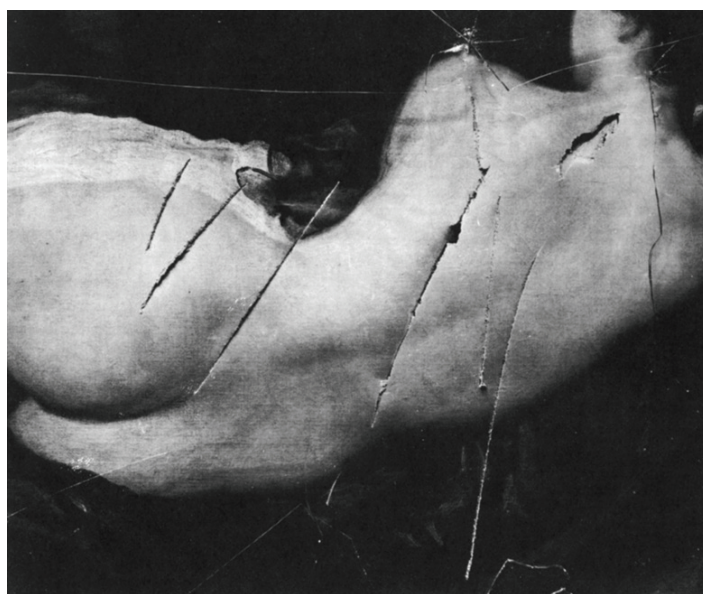
Након рушења, статуа је деградирана, изломљена на комаде и претворена у мноштво „реликвија“, док је пиједестал, с ког су скинути барелефи, претворен у јавну трибину. Фотографије Ериха Лесинга (*Erich Lessing*) показују да је Стаљинова „одрубљена“ глава статуе, пренесена у центар града, била објект посебне деструкције (*крунисана* је на крају саобраћајним знаком забране). Фирекс (Fureix, 2014) напад на Стаљинову статуу сматра преломним моментом у пракси и политичкој култури Мађарске, пошто се ниједна револуција или устанак у XX веку нису одиграле по овом моделу. Фирекс указује да сличан модел иконоклазма није постојао ни током револуције 1848–1849. године (у смислу одсецања главе и комадања статуе Стаљина), тумачећи да је овај гест био усмерен против

⁴⁷ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://travelguidehungary.com/budapest-tours/communist-budapest-tour/>

опасности од повратка претходног комунистичког поретка. Такође, Фирекс деструкцију књига, међу којима и Лењинових дела из совјетске библиотеке у улици Ваци, по истој логици приписује чисто вандалском чину. У овом новом типу иконоклазма, усмереном на симболе режима који је довео до саме револуције, уочљива је његова *реакционарна* димензија (Gamboni, 2015).

2. 7 Музејски иконоклазам

2. 7. 1 Веласкезова Венера у огледалу (1914)



Дијего Веласкез: Венера пред огледалом, након напада Мери Ричардсон (10. марта 1914) ⁴⁸

Постоји велики број примера политички мотивисаних иконокластичких аката извршених у великим светским музејима, као што је то случај с британским сифражеткињама⁴⁹ чије су *методе политичке агитације, пред којима је свет уметности немоћан* забележене већ у књигама о иконоклазму с почетка друге деценије XX века (Gamboni, 2015). Напад на Веласкезову (*Diego Velázquez*) слику „Венера пред огледалом“ у Националној галерији у Лондону, који је 10. марта

⁴⁸ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: National Portrait Gallery, Londres: <http://www.npg.org.uk>

⁴⁹ Енгл. *suffrage* –право гласа.

1914. године (ножом) извршила сифражеткиња Мери Ричардсон (*Mary Richardson*), изазвао је баш онакву реакцију јавности какву је активисткиња прижељкивала. Био је то први напад на неко уметничко дело с циљем да се изнуди нека политичка одлука (Demandt, 2008). Како указује Моару (Moiroux, 2006), уметничко дело је постало место протеста и друштвеног конфликта, наглашавајући супротстављене ставове и активну улогу слике у тој ситуацији.



Веласкез: *Венера пред огледалом*, Национална галерија у Лондону⁵⁰

Мери Ричардсон је свој вандалски акт објаснила новинарима британског *Тајмса* (11. марта 1914) на следећи начин: „Покушала сам да уништим најлепшу представу најлепше жене у митолошкој историји у знак протеста против владе која уништава госпођу Панкхерст, водећу личност модерне историје“ (Gamboni, 2015: 138). Емелин Панкхерст (*Emmeline Pankhurst*) била је на челу покрета сифражеткиња, који се развио у Европи и САД почетком XX века, борећи се за равноправност жена и њихово право гласа. У моменту напада на Веласкезову слику, због својих идеја она се налазила у затвору у Холовеју, где јој је због штрајка глађу био угрожен живот. Емелин Панкхерст је 1903. године основала Социјално-политичку унију жена (*Women’s Social and Political Union – WSPU*). У почетку мирна делатност сифражеткиња се, након одбијања пројекта Закона о

⁵⁰ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://www.nationalgallery.org.uk>

женском праву гласа,⁵¹ претворила у јавни протест испред Парламента (1905), када су оне постале свесне моћи коју овакви протести могу да им донесу (Rollyson, 2003).

Став јавног мњења према сифражеткињама постао је негативан од момента када су оне у знак протеста почеле да уништавају јавна добра – само у првих седам месеци 1914. године извршиле су на стотине других напада на уметничка дела (Rollyson, 2003; Gamboni, 2015). Слика „Венера пред огледалом“ је најлепше Веласкезово дело изван Шпаније. До 1813. године налазила се у шпанским приватним колекцијама, када је пренета у енглеску грофовију Јокшир, где се налазила све до 1906, када је Фонд националних колекција слику купио за износ од 45.000 фунти (које је прикупио енглески народ) за Националну галерију у Лондону. Максимална казна за наношење штете уметничком делу према британском закону износила је шест месеци затвора.

2. 7. 2 Рјепинов „Иван Гронзи“ – Аврам Балашов (1913)



Детаљ Рјепинове слике „Иван Гронзи и његов син Иван“, после оштећења 1913.⁵²

⁵¹ После рата, Емелин Панкхерст је ступила у савез са конзервативцима и 1918. године успела да издејствује право гласа за жене старости преко 30 година, док су жене старости преко 21 годину ово право стекле 1928. године, месец дана после њене смрти. Иако јој је, у знак захвалности за све што је урадила за жене касније било понуђено место у Парламенту, она је то одбила.

Постоје бројни примери напада појединаца на слике у музејима, који се могу подвести под категорију коју је Гирдс (Geerds, 1983: 203) назвао вандализмом *ирационалног или индивидуалног карактера* (који се разумева само на основу анализе личности учиниоца), или који Демант (2008 :20) назива *психопатским вандализмом* (указујући да психичка поремећеност не мора да буде одраз неке душевне патње, већ често *свест о послању, која се очитује у агресивним испадима*) (Demandt, 2008: 20). У ову категорију може се сврстати први случај музејског вандализма у Русији – напад на Рјепиново (Иљја Репин) ремек-дело, слику „Иван Грозни и његов син Иван 16. новембра 1581“ (1885), који је извршио Аврам Балашов у Тјетраковској галерији у Москви 1913. године. Балашов је са три ударца ножем на централној зони слике оштетио лица Ивана Грозног и његовог сина, царевића Ивана. Након неколико недеља проведених у психијатријској болници, пуштен је на слободу. Механичке повреде на платну рестаурирао је Димитрије Богословски, док је Рјепин лично досликао оштећене фрагменте слике.

2. 7. 3 Рембрантова „Ноћна стража“ (1975, 1990)



Рембрантова „Ноћна стража“ (детал) после оштећења 1975.⁵³

⁵² ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://russian7.ru/post/kak-ivan-iv-stal-groznym/full/>

⁵³ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vandalized_Night_Watch_1975-09-16b.jpg

Рембрантова „Ноћна стража“ била је такође објекат напада психијатријских болесника у два наврата – 1975. и 1990. године. У септембру 1975. један школски учитељ оштетио је слику са више удараца ножем, након чега је завршио на психијатријској клиници. Други напад извршио је 1990. године Ханс Болман (*Hans Bohlmann*) поливајући је сумпорном киселином, након чега је оштећивање слика киселином постало често међу вандалистима. Музејски радници одмах су спасли слику испирајући је дестилованом водом. Болман је причинио огромну штету многим немачким музејима, оштетивши око педесет слика. На његовој мети биле су само слике уметника које је највише волео – Рубенса, Рембранта, Дирера. Осуђен је на казну од седам година затвора.

2.7.4 Микеланђелова „Пијета“ – Ласло Тот (1972)



Микеланђелова Пијета после вандалског чина (1972) и након рестаурације⁵⁴

Напад на Микеланђелову „Пијету“ (*Pietà*) извршен је 21. маја 1972. године у цркви Светог Петра и Павла у Риму. Микеланђело је скулптуру радио у периоду 1497–1499. године из само једног блока мермера. Мађарски геолог Ласло Тот (*Laszlo Toth*) оштетио је скулптуру Богородице са петнаест удараца геолошким

⁵⁴ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://revistafidesetratio.blogspot.rs/2013/06/la-restauracion-de-la-piedad-de-miguel.html>

чекићем, наневши јој велика оштећења. Током рестаурације скулптуре Богородице, пронађен је Микеланђелов потпис, који је био скривен више од петсто година. Суд у Риму је 29. јануара 1973. године Ласла Тота ослободио кривичне одговорности, сматрајући га ментално болесним и опасним по друштво, због чега је провео две године у психијатријској болници, након чега је прогнан у Аустралију. Његово име ипак је остало везано за овај вандалски чин.

2. 7. 5 Микеланђелов „Давид“ – Пјеро Каната (1991)

Најпознатије дело на свету, Микеланђелов „Давид“ (галерија Академије у Фиренци), био је жртва вандалског чина једног психопате 16. септембра 1991. године – Пјеро Каната (*Piero Cannata*), пропали сицилијански студент естетике, оштетио је чекићем леву ногу статуе. Сви разбијени фрагменти мермера су пронађени, након чега је статуа рестаурирана.

3. ДЕСТРУКЦИЈА КУЛТУРНИХ ДОБАРА ДАНАС

3. 1 Буда из Бамијана (2001) – талибански иконоклазам

Када су дошли на власт (1996), авганистански талибански фундаменталисти су завели режим терора и донели декрет којим су забрањене све форме фигуративног представљања (Brodie, 2003), што се убрзо одразило на појаву исламског иконоборства. Министарство за културу талибанског режима у Кабулу, објавило је у јулу 1999. декрет о заштити антиквитета и посебно статуа Буда из Бамијана (које датирају из периода III–VII века) – с образложењем да иако у Авганистану нема будиста који би се поклањали овим споменицима („идолима“), њихов потенцијал за развој туризма је велики (Fureix, 2014: 275).⁵⁵ Како истиче Фирекс (Fureix, 2014), у овим аргументима религијски разлози (да нема будиста у Авганистану), помешали су се с економским и политичким разлозима. Фирекс (2014) наводи да су ипак у свести многих становника

⁵⁵ Према неким тумачењима, доношење декрета о заштити (1999) било је у вези са тежњом за признавањем талибанског режима од стране међународне заједнице, што није било могуће без поштовања правила међународног права (Schnoering, 2010).

Авганистана две велике статуе Буда довођене у везу с идолима преисламистичке Меке који се спомињу у Корану (LIII, 19–20), које је разрушио пророк Мухамед (Fureix, 2014: 275). Скулптуре из Бамијана биле су на мети напада почев од војних похода у XVIII веку, када се артиљерија Орангзеба (Aurangzeb, 1618–1707) обрушила на статуу великог Буда (55 м), док су и друге представе Буда (посебно фигурине с грчко-будистичког археолошког локалитета *Hadda*) уништаване у неколико наврата током прве половине XX века (Fureix, 2014).

То у ствари значи да је мисао о прогањању идола била стално присутна у извесним фундаменталистичким круговима и да је она могла да се манифестује у односу на будистичке споменике и колекције Националног музеја, независно од декрета о заштити (1999). Осим тога, од доласка на власт (1996), талибански режим установио је радикалан прекид с иконографским егзибиционизмом, забрањујући у потпуности продукцију, аквизицију и представљање *ликова*, почев од самог портрета муле Омара и уводећи потпуну контролу над медијима и илустрованим публикацијама (Fureix, 2014). Међутим, декретом (*fatwa*) од 26. фебруара 2001. године, мула Мухамед Омар, вођа талибанског покрета, наредио је деструкцију две монументалне скулптуре Буда (висине 55 и 38 м) у самостанском комплексу (*vihāra*) у Бамијану, као и свих неисламских светилишта у Авганистану, с намером да *спречи* поновни повратак преисламског *идолопоклонства*. У Декрету је наведено да су „ове статуе раније употребљаване као идоли и божанства од стране безбожника који су им се поклањали“ (Flutsch & Fontana, 2010: 63).

Ниједан теолошки или историјски аргумент, као ни напори међународних организација, нису успели да спрече овај акт иконоклазма према будистичкој уметности.⁵⁶ Статуе Буда у Бамијану уништене су динамитом, што је имало огроман одјек у западним медијима, као и у будистичким земљама⁵⁷ (Flutsch & Fontana, 2010; Schnoering, 2010).). Како указује Фирекс (2014), статуе Буда осуђене су да буду уништене као идоли, али оне су такође симболизовале цео један систем естетских и патримонијалних вредности цењених на Западу, који је негодовао због њиховог уништења. „То је такође било насилно дистанцирање од

⁵⁶ Метрополитен музеј у Њујорку понудио је да купи скулптуре (Fureix, 2014).

⁵⁷ Примена указа поверена је Министарству за промоцију врлина и репресију порока, као и Министарству за информације и културу.

тих вредности, које се манифестовало иконоборачким актом“ (Fureix, 2014: 279). Овај прекид са светским јавним мњењем и политиком мира, није био потпун без сведока, због чега су талибани дозволили ТВ каналу „Al-Jazira“ да сними финалну фазу ове „чистилачке“ деструкције, како би сам акт иконоклазма добио светски публицитет. Деструкција Буда у Бамијану покренула је потом девастацију преко шест хиљада статуа Буда у Авганистану, од којих је према Флучу и Фонтани (2010) данас сачувано 60% у фрагментима. Ови аутори талибански иконоклазам, као и организоване државне пљачке и деструкцију културног наслеђа, пореде с најгорим поступцима тоталитарних режима. Иако до данас није потпуно јасно зашто су уништене статуе Буда из Бамијана, највероватнијом се чини теза да су оне биле жртва политичке *радикализације* талибана (Schnoering, 2010).

V УНИШТАВАЊЕ И ПЉАЧКЕ УМЕТНИНА КАО ПОСЛЕДИЦА РАТА

Истраживање историје криминалитета у вези с уметнинама показује да се крађе и пљачке уметнина од најстаријих времена одвијају и у рату. Флуч и Фонтана (Flutsch & Fontannaz, 2010: 42) указују да у контексту рата, конфискације уметничких дела и антиквитета представљају само једну од форми крађа, често мотивисаних *политичком вољом да се побеђеном народу одузму културни симболи њихове величине или идентитета*. Ове пљачке имале су и свој политички значај, што илуструје пример пљачке Атине 480. године п. н. е, када су Персијанци на атинској агори украли бронзани Антеноров споменик *Тираноубице* – симбол победе начела демократије над тиранијом (Demandt, 2008). Ратни плен, с којим су се официјелно из ратних похода враћале победничке војске, све до друге половине XX века сматран је легитимним правом победника и њихов смисао био је да се покаже *моћ* пљачкаша и *понизи* опљачкани (Demandt, 2008).

У којој мери су крађе и разарања биле присутне у античком периоду указује и сама чињеница да се њиховој заштити поклањала велика пажња, иако у том периоду нису постојали посебни правни прописи. Њихове писане зачетке, у ствари, налазимо на древном Истоку, у Вавилонији, у одредбама 6. параграфа Хамурабијевог законика (2.000 године п. н. е) у којем се од крађе, под претњом најстроже кривичне санкције (што истиче њихову ненадокнадивост) штите храмови и дворови (Бргуљан, 1981). Демант (2008: 39) пише о *естетски мотивисаним пљачкама* уметничких дела на древном Истоку (2.000 године п. н. е.) када је Шутрук-Нахунте (краљ Елама) своју престоницу Сузу украсио скулптурама из освојених суседних земаља. Када су француски археолози, 1851. године открили град, пренели су скулптуре у Лувр, а међу њима и стелу с Хамурабијевим закоником из Вавилоније (Demandt, 2008).

Бргуљан (1981) пише да су у старом Египту посебни чувари штитили гробнице и монументална здања од скрнављења. Демант (2008) истиче да су у Египту потврђени сви основни облици културног вандализма. Прва културна катастрофа задесила је Египат у периоду пада Старог царства, када су храмови опљачкани и оскрнављени, а уметничка дела била изложена свесном вандализму. Посебна пустошења приписују се спољним непријатељима – Хиксима, који су

(око 1.600 године п. н. е) спаљивали египатске градове и пустошили њихова светилишта. У име нове религије Сунца, фараон Екхнатон (око 1.350 п. н. е.) тражио је да се униште све слике старих богова, али највећи вандализам присутан је у касном раздобљу, када су гробнице покојника пљачкане више због вредности материјала (Demandt, 2008).

1. ГРЧКА И РИМ

Демант (2008: 84) указује да је уништавање културе у периоду грчко-римске антике било присутно због охолости, нагона за признањем, као и из освете према непријатељу (што је започело пропашћу Троје), с тим што није било вандализма из религијских разлога, јер многобожачки начин размишљања подразумевао је начелну равноправност свих религија. Опште правило у Грчкој и Риму било је да се приликом опсаде неког града храмови пљачкају, али не и разарају – из страха од освете богова (Demandt, 2008). Пљачкама у храмовима били су изложени заветни дарови од племенитих метала (Demandt, 2008). У периоду старог века, најдрагоценији плен представљала је посебно грчка уметност. Храмове и њихову имовину у старој Грчкој штитиле су амфиктоније или савези градова-државица. Амфиктонија делфијска, која се према схватању Бргуљана (1981) сматра најстаријим зачетком међународног споменичког права, забрањивала је разарање до темеља било ког града у савезу. Грчки историчар Полибије је пре више од две хиљаде година, критикујући Рим (коме се иначе дивео) због његових пљачки и сполијација, писао: *Надам се да ће будући завојевачи научити да не разарају покорене градове и да ће се уздржавати од украшавања својих отаџбина на рачун несреће других народа* (Fradier, 1978: 7).

Против Гаја Вера (*Gaius Verres*), намесника у провинцији Сицилији у периоду 73–71. године п. н. е., Цицерон (*Marcus Tullius Cicero*) је покренуо судски процес објављен у делу „*Против Вера*“ (*in Verrem*) оптужујући га да „на целој Сицилији, тако богатој, тако древној провинцији у којој има толико много градова, толико много богатих кућа, није било ниједне сребрне, ниједне коринтске или делоске вазе, ниједног драгог камена или бисера, ниједног предмета од злата или слонове кости, ниједног лика од бронзе, мермера или

слонове кости, ниједне слике или таписерије, које он није тражио, није разгледао, и, ако би му се свидела, узео за себе“ (Цицерон, 1962: I, 1). Вер је присвојио и сва грчка уметничка дела која су му се свидела (Demandt, 2008). Плиније (XXXIV, *О природи метала*) пише да је Вер прогнан 43. године, пошто је одбио да Марку Антонију препусти примерак коринтског метала који је поседовао (Плиније, 2011: 153), јер, према писању Плинија (XXXIV), коринтски метал (смеса „која се случајно створила када је Коринт горео у време заузимања града“) био је у то време изузетно цењен и „многи су полудели покушавајући да стекну овај метал“ (Плиније, 2011: 153). Демант (2008) пише да је Нерон с пута по Грчкој из Делфа донео у Рим петсто бронзаних статуа.

Кошчевић (1977: 23) указује да су у Риму од почетка II века п. н. е. опљачкане уметнине сматране општим добром у власништву државе, али да су од средине II века п. н. е., официри и војсковође започели пљачке ради личног богаћења. Шинер (2007: 42) наводи да су, након што су римске легије завршиле с крађама грчких статуа и златних посуда из Грчке, истакнути Римљани почели да сакупљају и наручују копије грчких оригинала, што је утицало на стварање уметничког тржишта, као и приватних колекција међу припадницима римског високог друштва. Богатим римским сенаторима, који су грчке скулптуре постављали у своје виле и вртове, супротставио се Марко Агрипа, римски државник и војсковођа Августовог времена, у свом говору (*De tabulis omnibus signisque publicandis*), о чему сведочи Плиније (XXXV, 26). Агрипа препоручује да све слике и статуе пређу у јавно власништво и ставе се на располагање народу, у чему Демант (2008: 94) види зачетак идеје – *да је култура ствар свих и да њено оштећење погађа сваког*.

2. ПЉАЧКА ЦАРИГРАДА (1204)

Освајање Цариграда (13. априла 1204), према схватању Лазарева (2004) представља највећу катастрофу током вишевековног постојања Византије – *надом престонице срушен је основни стожер византијске културе*. Четврти крсташки рат (1204) водио се у време папе Инокентија III, чија намера је била да изведећи напад на Египат, освојена места размени за Јерусалим (Гресе, 2004). Међутим,

Венецијанци су осујетили ову идеју и уместо да помогну у ослобађању Јерусалима, рат су усмерили против Византије, завршавајући га освајањем Цариграда и стварањем Латинског царства на Босфору (које је трајало све до 1261) (Гресе, 2004). Транспорт крсташа преко Средоземног мора на Исток био је поверен Млетачкој републици (Венецији) и дужду Хенриху Дандолу, а вођа похода био је Бонифације Монфератски. Након пада Цариграда у руке крсташа, цар Алексије III побегао је с државним благом (Острогорски, 1993).

Заузимање Цариграда довело је до емиграције византијских уметника по свету и до ширења византијског утицаја на Запад. Такође, у све земље средњовековне Европе стизали су многобројни предмети византијске уметности које су крсташа опљачкали, што је по схватању Лазарева (2004) знатно допринело експанзији византијске уметности. Након заузимања града, крсташа су током три дана скрнављивали, палили и опљачкали цркве, манастире и светиње Цариграда – из цркве Светих Апостола опљачкани су порфирни саркофази византијских царева, као и трезори манастира Пантократора. Уништена је цариградска библиотека с драгоценим делима класичне књижевности (Kosidovski, 2002). Дужд Хенрих Дандоло пренео је бродом у Венецију четири бронзана коња с цариградског хиподрома (рад скулптора Лизипа из IV века п. н. е.) и поставио их на фронтон цркве Светог Марка у Венецији⁵⁸ (Нопрт, 2006: 31). Оскрнављен је и храм Свете Софије, у којем су крсташа уништили олтар, опљачкали иконе и реликвије, злато, сребро и предмете од слоноваче (Kosidovski, 2002). На хиљаде других трофеја које Млечани нису сматрали вредним – претопљено је у новац. Према писању савременика (међу којима је и византијски хроничар Никита Хонијат), тако сурови вандализам према хришћанима у византијској престоници нису показивали ни Сарацени (Арабљани) (Le Goff, 1974: 177; Vilarduen, 2011: 111). Радић (2014) указује и на сведочење Робера од Кларија (*Robert de Clari*) из „крсташког табора“, који говори о огромном богатству које је допало крсташима у руке након освајања Цариграда и да „таквог блага није било ни у време Александра, ни у време Карла Великог, ни пре ни после; тешко да би се у четрдесет најбогатијих градова света нашло толико драгоцености колико је

⁵⁸ Пре него што су пренесени у Константинопољ (за време Теодосија II) бронзани коњи су били у власништву града Хиоса.

нађено у Цариграду; уосталом и Грци причају да су две трећине земаљског блага скупљене у Цариграду, док је преостала трећина разбацана по свету“ (цит. према Radić, 2014: 26). Историограф Жофруа од Вилардуена (*Geoffroi de Villehardouin*) у својој Хроници (*Chronique de la prise de Constantinople*) пише да такав плен није виђен у дотадашњој историји:

Злато и сребро, посуде и драго камење, самуровина, свила и одежде красне, и крзна, и најпробраније ствари на Земљи... никада, од постанка света, није било толико плена у једном граду... Тако је гомила ходочасника и Венецијанаца нашла смештај и много су се радовали и захваљивали због победе Господу, коју им је дао, јер они који раније беху сиромаси, живеху сада у богатству и луксузу (Савић, 2008: 139; Vilarduen, 2011: 110).

Вилардуен (2011: 111) у *Хроници* такође пише да је Бонифације од Монферата, као један од заповедника похода, наредио да се цео плен сакупи на једно место, под претњом екскомуникације, за шта су одређене три цркве, око којих су Млечани и Франци поставили јаке страже, додајући: *али, треба да знате да није донето све, јер није био мали број оних који су своје задржали, упркос претњи од екскомуникације. Оно што је донето у наведене цркве, подељено је на равне части између Франака и Млечана, према договору... са оним што је покрадено, и са делом који је предат Млечанима за возарину, било би ту најмање 400.000 марака у сребру, а додајмо томе још најмање 10.000 коња. Тако је био подељен плен задобијен у граду“ (Vilarduen, 2011: 112). Ле Гоф (Le Goff, 1974: 174) указује да је у време крсташких ратова (1096–1270) међу Латинима владала извесна „завист и презир“ према Грцима, и посебно према њиховом богатству, као и да је за крсташе („те варваре који бедно живе у примитивним тврђавама или бедним варошицама“) Цариград (са свим његовим „монументалним богатствима“ – манастирима и палатама, златом, сребром, тканинама, реликвијама) био нека врста откровења. Ле Гоф (1974: 176) је Византију видео „као извор скоро свег богатства у средњем веку“, из које су долазили „најдрагоценији латински импорти“, од скупочених тканина (свила), па све до златног новца.*

3. РАТНИ ТРОФЕЈИ НАПОЛЕОНА БОНАПАРТЕ

Данас се многи истраживачи слажу да су Наполеонове конфискације уметничких дела у покореним земљама спровођене у име славе француске државе, као и идеје просветитељства, послужиле као модел Хитлеру и Стаљину у остваривању идеје о стварању супермузеја, чији главни извор за попуњавање колекција су управо били – ратни трофеји. Наполеон је пљачке уметничких дела спроводио плански и систематично и његове кампање су од самог почетка изазивале реакцију савременика. Од момента када је крунисан за цара Француске (1804), Наполеон ће у својим победничким походима освојити скоро целу континенталну Европу. Из покорених земаља и суседних монархија у колекције Лувра су од 1794. стизале слике, скулптуре и друга уметничка дела заплена у Белгији, Ахену, Келну, као и палатама Парме, Милана, Венеције и Ватикана (Laveissière etc, 2004). Те конфискације уметничких дела у иностранству, чија легитимност је и данас спорна, биле су официјелно подржане Конвенцијом (1794), а потом и директивом извршног Директоријума упућеном из Париза (1796). Медовар (2000) запажа да ову *отворену пљачку* Наполеоновима намесници, у ствари, називају *конфискацијом*. Признати теоретичар културе и естетике, Кватремер де Квинси (*Quatremère de Quincy*), познат по својим студијама египатске и грчке архитектуре, током преврата у затвору је писао „Писма генералу Миранди“ – осуђујући свако *отимање уметнина из њиховог изворног контекста* и посебно Наполеоново пустошење италијанских збирки (Špikić, 2006). Фире и Озуф (1996) указују да је један од циљева Наполеоновог похода на Италију (1796) био пљачкање Италије у новцу и уметничким делима, које је прво почело у Пијемонту и Ломбардији, и наставило се у Емилији и Тоскани. Ту намеру, како указују Фире и Озуф (1996: 124), признао је и извршни Директоријум у директиви од 7. маја 1796, која је из Париза послата Наполеону, у којој се каже:

Извршни Директоријум је убеђен, грађанине генерале, да и ви сматрате сјај уметности нераздвајним од славе армије којом командуете. Уметности дугује Италија великим делом своје богатство и своју славу, али дошло је време кад царство уметности треба да пређе у Француску, да би учврстило и украсило царство

слободе. Народни музеј треба да поседује славна дела свих уметности, па нећете занемарити да га обогатите онима која очекује од садашњих освајања наше армије у Италији и од оних која још предстоје. Овај славни поход, који Републици омогућава да понуди мир својим непријатељима, треба и да је обештети за пустошења вандализма и да сјају војних трофеја дода чар благотворних и утешитељских уметности. Извршни Директориј позива вас дакле да тражите, прикупљате и шаљете у Париз предмете такве врсте“ (Фире & Озуф, 1996: 124).

Наполеон је тако оглобио пијемонтске области са пет милиона, Ломбардију са двадесет милиона, док је војвода из Модене морао да плати десет милиона и да преда двадесетак слика, међу којима Коређовог „Светог Јеронима“ (Фире & Озуф, 1996: 124). Походи у средишњу Италију донели су 46 милиона франака у новцу и 12 милиона у стварима, не рачунајући „лични ћар војника и генерала, нарочито Масене, Бертјеа и самог Бонапарте...“ (Фире & Озуф, 1996: 124). Дела заплењена у Италији, намењена Лувру, представљена су у тријумфалној процесији на улицама Париза (27. јула 1798), по угледу на римске тријумфалне процесије (Hourt, 2006).



Порцелански сервис са сценама тријумфалне процесије у Паризу, рађен по Наполеоновој наруџбини –Лаоконова група (детал) ⁵⁹

⁵⁹ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <https://www.histoire-image.org/etudes/tresor-conquetes-imperiales>

Флуч и Фонтана (2010) указују да овде није реч о ратном плену директно, већ о контрибуцији у статуама и сликама у оквиру мировног уговора – што је било пракса коју је Наполеон често примењивао. Хупт (2006) пише да су ратни хаос наполеоновских ратова искористили многи појединци, који су се обогатили захваљујући драгоценим трезорима, међу којима је био и маршал Франсоа Лефевр (*François Lefebvre*) (Нурт, 2006). У саму организацију Наполеонових конфискација, директно су били укључени највећи познаваоци уметности и историчари уметности, који су правили спискове уметничких дела значајних за Лувр (преименован у Музеј Наполеона). Само Комисију за науку и уметност, коју је Наполеон формирао током кампање у Египту (1798–1801) са задатком да попише уметничка дела и антиквитете који треба да буду конфисковани, чинило је 165 врних научника (Нурт, 2006).



*Клод Лефевр: Барон Доминик-Виван Денон, Наполеонов министар за културу*⁶⁰

Водећа улога у стварању Наполеоновог супермузеја, припала је 1796. сликару, дипломати и колекционару – Доминик-Виван Денону (*Dominique-Vivant*

⁶⁰ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ:

<https://www.histoire-image.org/etudes/baron-dominique-vivant-denon?language=de> (© Photo RMN-Grand Palais - D. Arnaudet / H. Lewandowski)

Denon) који је у периоду 1802–1815. године био директор Наполеоновог музеја, најпрестижније институције у Европи тог времена (Hourt, 2006). Денон је своју каријеру изградио у оквиру двора Луја XV, као кустос колекције гема наслеђених од маркизе Помпадур, након чега је започео дипломатску каријеру у Санкт Петербургу и у посланству у Напуљу (Медовар, 2000). И сам је био укључен у рад Комисије за науку и уметност, која је 1. јула 1798, заједно с Наполеоновом војском, француским бродовима из Тулона стигла у Александрију, а потом и у Каиро, где је започела рад у оквиру Каирског института за науку и уметност, чији члан је био и сам Наполеон (Медовар, 2000). На основу материјала прикупљених током експедиције, у периоду 1809–1813. године, публиковано је вишетомно дело *Otis Egypta* (са Деноновим гравирама и цртежима), које је најавило појаву египтологије као науке и формирање одељења за египтологију у Лувру, чије колекције су биле засноване на конфискованим делима (Медовар, 2000). Учествојући у војним походима у Аустрији, Пољској и Шпанији, Денон је управљао (1797) премештањем у Париз бронзаних коња са фронтоне базилике Светог Марка у Венецији (Hourt, 2006). Такође, управљао је премештањем (1798) више од петсто слика и извесног броја скулптура из Ватикана у Париз, међу којима су биле античке скулптуре – *Лаоконова група* и *Аполон Белведерски*, на стотине слика – међу којима дела Рафаела (*Преображење*), Тицијана, Коређа, Рубенса и Рембранта, као и бројни рукописи (Demandt, 2008). Папа Пије VI дао је Француској ова ремек-дела како би избегао рат, након потписивања Толентинског мира (19. фебруара 1797) (Flutsch & Fontannaz, 2010; Demandt, 2008). Битка код Ватерлоа (1815) обележила је крај Наполеонових ратова, након чега је наступила прва у историји реституција конфискованих уметничких дела.

4. ПРВИ СВЕТСКИ РАТ И ВЕРСАЈСКИ УГОВОР

Симболом рушења хуманизма у Европи у Првом светском рату сматра се уништавање Лувенске библиотеке и катедрале у Ремсу. Актуализована почетком XX века, после Наполеонових ратова и пљачки, тема заштите културних добара током рата разматрана је на другој хашкој конференцији, која је завршена доношењем Конвенције о законима и обичајима рата на копну (1907). Конвенција

је предвиђала да се „приликом опсада и бомбардовања морају предузети све потребне мере да се поштеде, колико год је то могуће, зграде посвећене верским обредима, уметности, науци и добротворним сврхама, историјски споменици...“ (члан 27); за свако намерно разарање или оштећивање споменика, била је предвиђена казна (члан 56). Када су на почетку Првог светског рата Немци почели да руше значајна здања, да пале књиге и библиотеке и уништавају споменике старине, интелектуална елита устала је у заштиту уметности у рату (Charney, 2016).

Чарни (Charney, 2015: 112–113) пише да је надзор над уметничким делима и споменицима за време рата био поверен двојници заштитника културе – Полу Клемену (*Paul Clemen*) и Оту ван Фалкеу (*Otto van Falke*), који су покушали (у великој мери и противно жељама официра и вођа), да током трајања конфликта минимизирају пљачкања и сачувају што се више могло сачувати. Чарни (Charney, 2015: 112) указује да је Клемен 1914. годину провео састављајући званичне извештаје о стању споменика који су му били поверени и да је у часопису *Међународне месечне ревије науке и уметности (International Monthly Review of Science and the Arts)* објавио чланак под називом „Заштита споменика и уметничких дела за време рата“, инспирисан пљачком музеја Осолински у Лембергу (у јесен 1914. године), чију ризницу (1035 слика, 28.000 дела на папиру, 4.300 медаљона и 5.000 страница рукописа), су руски војници однели неповратно у Санкт Петербург. Према Чарнију (Charney, 2015: 113), после пљачкања и уништавања уметничких дела у Лувену (у августу 1914), постојао је страх од тога да ће немачка војска красти или уништавати уметничка дела, због чега је немачки уметнички часопис *Kunstchronik*, желећи да оправда чин из Лувена, објавио:

Може се имати потпуно поверење у нашу војну команду, која никада неће заборавити своју дужност према цивилизацији, чак и у жеку борбе. Ипак, чак и ове дужности имају своја ограничења. Све могуће жртве се морају поднети зарад очувања драгоценог наслеђа прошлости. Међутим, када је виши интерес у питању, њихова заштита не може бити гарантована (Charney, 2015: 113).

Чарни (Charney, 2015: 113) на крају закључује да ће се то показати као кобно, јер је Немачка војска крала уметничка дела током целог трајања

конфликта. Након уништавања у Лувену, Немци су узастопно покушавали да украду *Гански олтар*⁶¹ браће ван Ајк из окупиране Белгије, међутим, убрзо је склопљен Версајски мировни уговор, који је обавезао Берлин да у оквиру репарација⁶² панеле Адама и Еве са Ганског олтара врати Белгији.

4. 1 Версајски мировни уговор (28. јун 1919)

Уговор о миру, којим је завршен Први светски рат, закључиле су у Версају (28. јуна 1919) савезничке и удружене силе Антанте (Француска, Велика Британија, САД, Италија) – као победнице у Првом светском рату и Немачка – као поражена страна. Најважније одредбе Уговора односиле су се на проглашење Немачке за искључивог кривца за рат и обавезу да (заједно с другим побеђеним силама) надокнади Савезницима штету причињену у рату.⁶³ Богуславски (2012), указује да је из текстова Версајског мировног уговора, Тријанонског мировног уговора с Мађарском и Сен-Жерменског мировног уговора с Аустријом (којим је регулисан распад Аустроугарске монархије) – проистекла обавеза повраћаја уметничких дела, историјских споменика, архива и др, који су извезени не само у

⁶¹ О историји два панела – *Адама и Еве* са Ганског олтара, Чарни (Charney, 2015: 113) пише: „Крилни панели олтарског триптиха су већ били у Немачкој, изложени у музеју *Кајзер Фридрих*, након што су 1816. године били продати од стране викара и црквене администрације трговцу уметницама из Брисела. Крилни панели су се најзад нашли у уметничкој колекцији Фридриха Вилхелма, краља Пруске, која је постала музеј *Кајзер Фридрих* у Берлину. Централне панеле олтара који су остали у Гану од Немаца је сакрио свештеник катедрале св. Бава, у којој су били смештени. Свештеник Габријел ван ден Геун прокријумчарио је растављени олтар улицама Гана у ноћи 31. августа 1914. године и сакрио појединачне панеле између зидова и испод подова неколико приватних кућа, а касније иза исповедаонице цркве. Њега, бискупа и градоначелника су Немци редовно испитивали, како службено тако и инкогнито, некада претећи им, а некада ласкајући им. Немци су у почетку тврдили да морају да сазнају локацију олтара како би га заштитили, а затим су касније захтевали да им га предају као ратни плен.“

⁶² Репарација се у ширем смислу односи на ратну одштету коју, на основу уговора о миру, мора да плати поражени, као накнаду штете која је причињена победнику, док су у ужем смислу оне су облик обештећења победника у рату, предвиђеног уговорима о миру и другим споразумима закљученим после Првог и Другог светског рата (Krivokarić, 2010).

⁶³ Богуславски (Богуславский, 2012) указује да примере враћања културних добара присвојених током војних дејстава у историји међународних односа налазимо и пре Првог светског рата (нпр. захваљујући преговорима италијанског скулптора Канове, из Француске су у Италију, после Наполеонових ратова, враћене скулптуре „Аполон Белведерски“ и „Венера Медичи“, а из Париза у Венецију – Лизипови бронзани коњи с портала цркве светог Марка у Венецији), што значи да је норма обичајног међународног права о реституцији имовине у моменту потписивања споразума већ била позната (Нопрт, 2006; Богуславский, 2012).

периоду Првог светског рата, већ и раније (нпр, чланом 245 Версајског мировног уговора, предвиђен је повраћај добара извезених у периоду рата 1870–1871).

Такође, предвиђена је реституција, не путем повраћаја тих добара – већ путем замене за аналогна добра (принцип – „књига за књигу“ – примењен је у односу на обавезу Немачке да Универзитету у Лувену у Белгији врати рукописе, инкунабуле, штампане књиге и колекционарске предмете који по броју и вредности одговарају објектима које је Немачка уништила у библиотеци у Лувену, у септембру 1914, када је у пожару изгорело 300.000 књига и 500 рукописа) (Богуславский, 2012: 235–236). Богуславски (2012) такође истиче да је члан 247 Уговора, који предвиђа повраћај књига, изазвао различита тумачења, у смислу да се он примењује као изузетак у случају библиотеке у Лувену, а не као општи принцип на мировној конференцији.

Чарни (Charney, 2015: 113) пише да је у складу с условима из члана 247 Версајског мировног уговора Немачка била приморана да врати крилне панеле Ганског олтара браће ван Ајк, који су се налазили у музеју „Кајзер Фридрих“ у Берлину, указујући да је олтар *изненада постао и кључни преговарачки адут у послератним одитетима*. Чарни сматра да је његово укључивање у Версајски мировни уговор било *директан повод за наредне крађе које су одисале осветом за, како је то било схваћено, неправедну одитету, усмеравајући Хитлера у његовој сопственој политици везаној за уметнине за време Другог светског рата* (Charney, 2015: 113)

4. 2 Народни музеј у Београду (1914–1918)



*Народни музеј у Београду, 1914.*⁶⁴

Народни музеј у Београду основан је 10. маја 1844. године, указом министра просвете Јована Стерије Поповића, као *Музеум сербски*, са задатком да – *старине уопште и нарочито оне које се тичу повијести Срба и повијести српске на једном месту сакупи, и на том месту за потомство сачува*⁶⁵ (Коларић, 1983: 11). Фондови Народног музеја увећавали су се приливом државних и приватних збирки. У богаћењу музејских фондова, осамдесетих година XIX века, значајна је улога археолога Михаила Валтровића⁶⁶ (Коларић, 1991), који је током своје управе фондове обогатио приватним донацијама, археолошким материјалом и збиркама слика⁶⁷ (Бандовић & Митровић⁶⁸, 2015: 2). До почетка Првог светског

⁶⁴ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Изложба Разарањем непобеђено: <http://www.narodnimuzej.rs/event/razaranjem-nepobedjeno/>

⁶⁵Према Коларићу (1991: 4) у првом инвентару музеја (*Списак ствари Музеуму србском принадежуће*), који су саставили Јован Стерија Поповић, Јанко Шафарик и Стеван М. Грубаревић, музејски фонд био је подељен на две групе – нумизматичку збирку и на писмене и друге древности.

⁶⁶ Када је као управник музеја добио просторије за збирке од Министарства просвете (1885), Валтровић је музејске предмете распоредио хронолошки на – праисторијску, грчку и римску збирку; црквене старине и стари српски накит; антички новац, римски накит, геме и камеје; српски, босански, дубровачки, которски, бугарски и млетачки новац; слике разних аутора; оружје и етнографски материјал (Коларић, 1991).

⁶⁷ Реч је о збирци италијанских сликара, коју је музеју поклонио Бертолд Доминик Липај, као и делима Ђорђа Крстића, Петра Убавкића, Владислава Тителбаха, Катарине Ивановић и Димитрија Аврамовића, као и заоставштини Вука Стефановића Караџића (Бандовић & Митровић, 2015: 2).

⁶⁸ Александар Бандовић и Јован Митровић аутори су изложбе *Разарањем непобеђено* која је у периоду од 12. маја до 16. августа 2015. године одржана у Музеју Вука и Доситеја у Београду.

рата музеј је поседовао драгоцене збирке, које су уништене или оштећене за време аустроугарског бомбардовања, када је зграда Музеја, у августу 1914, међу првим здањима Београда гранатирана (Бандовић & Митровић, 2015). Према писању Коларића (1991), приликом сакупљања и паковања, а затим и евакуације музејског материјала, музеј је опустошен – нестали су или оштећени многи драгоцени објекти, а окупаторска војска је, после заузимања Београда, многе значајне експонате однела у Беч или Пешту.

Према Бандовићу и Митровићу (2015: 4), у првим месецима рата *велика оштећења* претрпеле су: поклон збирка грчких теракота краља Милана Обреновића; винчанске фигурине; праисторијске посуде; римско стакло; као и дела Ђорђа Крстића, Петра Убавкића, Симеона Роксандића, Ђорђа и Паје Јовановића. Бандовић & Митровић (2015: 4) наводе да је за време прве окупације Београда (2–14. децембра 1914) аустроугарска војска *опљачкала* део нумизматичке збирке и део трофејног оружја из историјско-етнографске збирке.



Симеон Роксандић: Роб (скулптура нестала у Првом светском рату)⁶⁹

⁶⁹ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Рената Самарцић (фотографија паноа са изложбе *Разарањем непобеђено*).



Паја Јовановић: Преља (слика нестала у Првом светском рату)⁷⁰

Девастиране збирке, које су остале под рушевинама музеја, спаковане су у дрвене сандуке и током 1915–1916, кретале су се на релацији Београд (децембар 1914) – манастир светог Стефана код Алексинца – Скопље (Куршумли Хан и Елен Капан џамија) – Косовска Митровица (магаза трговца Ибрахима Деве, новембар 1915). Капетан Коста Херман⁷¹ иницирао је повратак збирки из Косовске Митровице у Београд.

Приликом прегледа и пописа музејског материјала, комисија са Урошем Предићем на челу, констатовала је да су сандуци насилно отворани и да су опљачкане нумизматичка збирка и збирка медаља (Коларић, 1991; Бандовић & Митровић, 2015: 6). У фебруару 1916. сандуци с музејским предметима смештени су у бараку у дворишту Царинарнице на Сави, одакле их је Херман (заједно с фондовима Народне библиотеке, библиотеке Народне скупштине и Галерије слика), преместио у зграду дома Врачарске штедионице, у којој су чуване и излагане у периоду 1916–1918 (Бандовић & Митровић, 2015: 5). Бандовић и

⁷⁰ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Рената Самарцић (фотографија паноа са изложбе *Разарањем непобеђено*).

⁷¹ Коста Херман био је помоћник царско-краљевског комесара војног генералног гувернера у Србији и бивши управник Земаљског музеја у Сарајеву.

Митровић (2015: 6) пишу да се, пошто је створен привид да је културна баштина обезбеђена, крађа културног блага наставила кроз делатност *Bergungs-Kommission* – коју је основао аустроугарски гувернман, са задатком да прикупља архиве, књиге, музејске предмете и библиотеке у Србији (на њеном челу био је Хуго Керхнаве, генералштабни пуковник и витез реда Фрање Јосифа), која је често вршила прераспodelу предмета, као ратног плена. За девастације колекција српских установа културе, према Бандовићу и Митровићу (2015: 7) били су одговорни аустроугарски официри – Коста Херман и мајор Иван Ковачић, управник свих институција културе у окупираном Београду, који је и кривично одговарао након што су војне власти, после рата, у његовом стану пронашле преко 140 сандука државног инвентара Краљевине Србије.

Петровић (2012) истиче да идентификација предмета несталих током Првог светског рата захтева дугорочно истраживање и да је она отежана услед недостатка прецизнијих података у музејским инвентарима, иако за мањи број тада несталих дела постоје драгоцене сведочанства у периодици тог времена, као и у музејским архивима који донекле допуњавају недостатке из музејских инвентара. Према Петровићу (2012), слика „Гуслар“, коју је Паја Јовановић 1893. поклатио Народном музеју у Београду (поводим пријема у САНУ) је изгубљена.



Паја Јовановић: Гуслар, 1893. (слика нестала у Првом светском рату)⁷²

⁷² ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Рената Самарцић (фотографија панона са изложбе *Разарањем непобеђено*).

Петровић (2012: 577) такође указује да се у музејској архиви налазе подаци о несталим сликама – „Полазак у лов“ Светислава Јовановића и „Портрет кнеза Михаила Обреновића на коњу“, непознатог аутора; о скулптурама „Роб“ Симеона Роксандића и „На гробу мртвих идеала“ (1903–1904) Ивана Мештровића, као и скулптурама од теракоте – „Црногорац“ и „Црногорка“ Петра Убавкића. Осим несталих и уништених дела, Петровић (2012) напомиње и дела која су заведена у инвентарним књигама, али којима је изгубљен сваки траг – што се односи на дела из XIX века, као и на неколико дела из XVII и XVIII века. Према Петровићу (2012: 578), након Првог светског рата нису затечена ни поједина дела која је музеј откупио за време управе Михаила Валтровића – слике Ђорђа Крстића, Петра Убавкића, Симеона Роксандића или Ђорђа Јовановића, као ни дела значајних уметника – Владислава Тителбаха, Ђуре Јакшића, Уроша Кнежевића или Стеве Тодоровића – која су добијена поклоном. Током девастација збирки Народног музеја у Првом светском рату, значајну улогу у њиховом спасавању из рушевина у рату, као и током периода обнове, имао је Анте Мудровчић – чувар баштине и један од њених хероја (Бандовић и Митровић, 2015: 3).

4. 3 Народна библиотека Србије (1914–1918)

„Још увек, у многим приватним рукама неискоришћено леже драгоцене рукописи српске прошлости које морамо што пре уградити у фондове наше древне духовне баштине...“ (Д. Медаковић, 1970: 310).

Иако је већи део рукописног фонда Народне библиотеке током Првог светског рата сачуван, изван број вредних ћириличких рукописа ипак је нестао (Станојловић, 2015). Станојловић (2015) пише да је дан по пријему Ултиматума Аустроугарских власти Српској влади (11/24. јула 1914), Јован Томић, управник Народне библиотеке (1903–1927), која се налазила у Капетан Мишином здању, по наређењу Љубомира Јовановића, тадашњег министра просвете, највредније рукописе и штампане књиге спаковао у два дрвена сандука (са ознакама Н. Б. 1 и Н. Б. 2), који су на железничкој станици смештени у вагон (бр. 6639) посебног воза, заједно са документацијом Министарства иностраних послова, после чега им

је изгубљен сваки траг⁷³. Станојловић (2015: 22) нам даје податак да је до данас пронађено двадесет кодекса, од укупно 56, несталих током сеобе за време Првог светског рата. Недељковић и Станојловић (2015), такође говоре о судбини рукописа пронађених у потоњим временима:

- На немачком антикварном тржишту појавио се *Призренски рукопис Душановог законика* (XVI век), стара сигнатура 399, који је, како се наводи у извештају Комисије за процену вредности уништених збирки Народне библиотеке упућеном Министарству просвете (од 29. октобра 1941), био изгубљен за време Првог светског рата, „заједно са 59⁷⁴ других библиотечких рукописа“ (Ковијанић, 1991: 615). У Извештају се такође наводи да се рукопис „доцније појавио на светском књижарском тржишту“ и да је „захваљујући Немачком посланству у Београду, враћен нашој држави“ (8. фебруара 1934) и „привремено предат Музеју кнеза Павла“, где се налазио до краја Другог светског рата (Ковијанић, 1991; Мирчов & Трајковић, 2006). Рукопис је враћен у Народну библиотеку Србије 1973. године (Ковијанић, 1991: 615; Мирчов & Трајковић, 2006: 104; Недељковић & Станојловић, 2015: 47).
- *Довољско четворојеванђеље* из XVI века, стара сигнатура 2 и *Коришки пролог* из 1573, стара сигнатура 20, пронађени су у Националној и свеучилишној библиотеци у Загребу, која их је предала Народној библиотеци Србије 1966;.
- У приватној колекцији Честера Битија (*Chester Beatty*) у Даблину пронађени су – *Празнични минеј Божидара Вуковића* (Венеција, 19. јануар 1538, штампарија „Божидара Вуковића“), стара сигнатура 22; *Српско четворојеванђеље* (крај XIII и почетак XIV века), стара сигнатура 101; *Октоих и суботња и недељна јеванђеља и апостоли* (1353), стара сигнатура 213; *Никољско јеванђеље* (крај XIV и почетак XV века), стара

⁷³ Станојловић (2015) указује на могућност да су сандуци са рукописима, заједно са државном архивом, били пренети вероватно у Крушевац.

⁷⁴ Према Станојловићу (2015: 19), у извештају који је управник Народне библиотеке, Милош Зечевић, упутио Српској краљевској академији (1927), наведено је да је изгубљено – 56 рукописа, док је према подацима управника библиотеке, Душана Милачића, из периода после Другог светског рата (1945) нестало – 37 кодекса; у *Историји Народне библиотеке* Мираш Кићовић пише да је изгубљено – 56 рукописа.

сигнатура 112; ови рукописи се и данас налазе у библиотеци збирке „Честер Бити“ у Даблину (Мошин, 1968; Мирчов & Трајковић, 2006; Недељковић & Станојловић, 2015).

- Рукописи – *Зборник попа Драгоља* (XIII век), стара сигнатура 632; *Београдски паримејник* (XIII век), стара сигнатура 300; *Братков минеј* (XIII век), стара сигнатура 212; *Четворојеванђеље и праксапостол* (XIV век), стара сигнатура 211; *Триод потпуни* (1328), стара сигнатура 437; *Триод посни* (XIV век), стара сигнатура 295; *Минеј за септембар и октобар* (XIV век), стара сигнатура 64; *Четворојеванђеље* (XIV век), стара сигнатура 234; *Типик јерусалимски* (1416), стара сигнатура 590; *Повеља Стефану Валу* (1487), рукописни фонд старе НБ; *Зборник* (око 1650), стара сигнатура 144 – пронађени су у Немачкој 1969. и откупљени за Народну библиотеку Србије.
- *Четворојеванђеље* (XIV век), стара сигнатура 101 (поклон Народној библиотеци од манастира Дечана) пронађено је 2007–2008. у Универзитетској и истраживачкој библиотеци у Ерфурту у Немачкој, где се и данас чува;
- *Минеј празнични* (XIII–XIV век), стара сигнатура 391, пронађен 1961, који се данас чува у Реформаторском колегијуму у Дебрецену (Мађарска) (Недељковић & Станојловић, 2015: 46–85).

Након повраћаја српских средњовековних рукописа из Немачке (1969), Дејан Медаковић (1970: 309) је писао да се преко пола века веровало да су ови рукописи коначно ишчезли у бесовима ратног вихора, што је безнадежно повећавало, нажалост, непрекидне губитке српских духовних вредности, као и да је повремено појављивање у продаји извесних рукописа који су припадали старој Народној библиотеци, увек изнова будило наду да је број спасених рукописа ипак већи и да ће се они једном појавити. Богдановић (1970: 491) наводи да се око педест старих рукописа налазило још од 1915. године негде по Европи и можда у Америци, али се до сада само једном делу ушло у траг.

Медаковић (1970) наводи да се десет средњовековних рукописа из збирке старе Народне библиотеке налазило у приватној колекцији, чији власник је био вољан да их уступи Народној библиотеци уз материјално обештећење. Након верификације рукописа (према каталогу Љубе Стојановића из 1903) и успешних

преговора с *власником*, у којима је посредовао Кристијан ван ден Берк, професор славистике на универзитету у Бохуму, рукописи су враћени у Србију (Медаковић, 1970). Рукописе су у Бохуму преузели професор Дејан Медаковић и др Димитрије Богдановић, шеф археографског одељења Народне библиотеке, док је средства за њихов откуп обезбедило Извршно веће СР Србије (Медаковић, 1970).

5. КОНФИСКАЦИЈЕ УМЕТНИНА ТОКОМ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА (1939–1945)

5. 1 Нацистичке сполитације уметничких дела

Анексију Аустрије, 12. марта 1938. (*Anschluss*), пратила је конфискација приватних колекција Јевреја у Бечу, који су били прва жртва анексије. Хитлерова визија била је да сва значајна дела конфискована у Европи сакупи у новом уметничком музеју, који је планирао да изгради у родном Лицу, чије колекције би засениле све друге колекције музеја у свету. Идеји о стварању овог *Supermuseum-a*, посебно је допринела Хитлерова посета Мусолонију, у мају 1938. године, током које је обишао музеје у Риму и Фиренци (Nikolas, 2011: 54). Реализацију „специјалне операције Линц“ (*Sonderauftrag Linz*) Хитлер је покренуо 26. јуна 1939. године. За руководиоца изградње уметничког музеја у Линцу именован је историчар уметности Ханса Посеа⁷⁵ (*Hans Posse*), тадашњег директора музеја у Дрездену⁷⁶ и једног од најбољих познаваоца старог италијанског и низоземског сликарства, којем је поверио и куповину дела за музејске колекције. Фондови будућег музеја формиран су путем конфискације уметничких дела на окупираним територијама, као и масовном куповином, која се често одвијала под присилом над продавцима. Посеов имератив, како пише Фелицијано (Feliciano, 2012), био је да се за фонд музеја у Линцу набаве дела Вермера, Рубенса и Рембранта. Николас (2011) наводи да је до 1945, Посе за музеј у Линцу сакупио

⁷⁵ Хупт (2006) Хитлеров избор Ханса Посеа за кустоса музеја у Линцу пореди с Наполеоновим избором барона Денона.

⁷⁶ Ханс Посе је у почетку био противник нацизма и приликом *чистки* музеја, одбио је да из дрезденске галерије избаци дела модерне уметности, због чега је изгубио радно место. Међутим, он није одбио каснију Хитлерову понуду да формира музеј у Линцу од конфискованих уметничких дела.

осам хиљада слика. Организацију и финансије Хитлер је поверио партијском чиновнику Мартину Борману (*Martin Bormann*), касније једном од најмоћнијих људи Трећег рајха. У плану претварања Линца у културни центар (*Kulturhauptstadt*) Хитлер је с обе стране Дунава желео да изгради репрезентативне грађевине, с галеријом слика (*Führermuseum*) у центру (Šper, 1980). Нацрте за галерију урадио је Алберт Шпер (*Albert Speer*), званични архитекта Трећег рајха, који је свој однос с Хитлером описивао као искључиво професионалан⁷⁷ (Šper, 1980: 120).

Конфискације „у славу германства“ спроводила је сложена група бирократског апарата и оне су биле оправдане низом декрета. Зинич (2003: 239) примећује да су у Трећем рајху конфискације биле „уздигнуте на ниво државне политике“ и да су се остваривале „смишљено и организовано“. У годинама које су претходиле рату, Ото Кумел (*Otto Kümmel*), директор музеја Рајха, сачинио је листу са више од 1.800 дела из националних и приватних колекција, која је била основ за потражњу дела германског порекла која су припадала *аријевском* културном наслеђу (Hershkovitch & Rykner, 2011). Хершкович и Рикнер (Hershkovitch & Rykner, 2011) указују да је нацистичка политика присвајања и културног чишћења била различита у Источној и Западној Европи – нацисти су на Истоку желели да искорене словенску расу и културу, и само дела идентификована као германска или она која су потицала из култура Западне Европе, била су заштићена. Тако су нацисти конфисковали Фајт Штосов (*Vait Stoss*) олтар из цркве свете Марије у Кракову и транспортовали га у Намачку, из разлога што је уметник био германског порекла, Леонардову „Даму с хермелином“ и стотине других дела.

Историчар Цонатон Петропулос (Petrooulos, 1998), нацистичке конфискације уметничких дела поделио је у неколико категорија:

- *Прва категорија* односи се на дела модерне уметности, означена као „дегенерисана“, када је 1937 по наређењима Хитлера и министра пропаганде Гебелса из државних колекција немачких музеја уклоњено

⁷⁷ Архитекта Шпер (1980: 96) у својим сећањима пише: „Ја сам преузео израду нацрта за галерију слика и стадион“.

преко 17.000 слика. Судбина многих од њих остала је до данас непозната – неке су продате у иностранству, а неке су спаљене у Берлину. Продаје „прогнаних“ слика из државних колекција нацисти су *легализовали* декретом од 31. маја 1938.

- *Друга категорија* конфискација односила се на збирке немачких и аустријских Јевреја, које су спровођене у оквиру нацистичких мера *аријевизације*. Овај модел конфискације, који Петропулос (1998) назива „бечким“, подразумевао је преузимање власништва како над јеврејским фирмама, тако и над уметничким галеријама, што је био случај с имовином бечког индустријалца, колекционара и мецене – Фердинанда Блох-Бауера (*Bloch-Bauer*). Овај модел конфискације, започет у извесној мери у Немачкој, у Аустрији је усавршио Адолф Ајхман (*Adolf Eichmann*) и његова Централна канцеларија за јеврејску емиграцију. Више од 80.000 Јевреја, који су пре почетка рата напустили Аустрију, морали су да откупе свој одлазак предајом имовине Централној канцеларији за јеврејску емиграцију, ради добијања излазних виза (Nikolas, 2011). Да би добили дозволе за изношење личних колекција у иностранство, они су нацистичке вође подмићивали сликама – тако је Роберт фон Хирш, да би добио дозволу да изнесе своју колекцију у Швајцарску, подмитио Геринга једном Кранаховом сликом (Nikolas, 2011).
- *Трећа категорија* конфискација односила се на имовину која је припадала Јеврејима изван Рајха – у Пољској, Француској, земљама Бенелукса, као и у земљама Источне Европе. За спровођење ове операције нацисти су установили мрежу агената – од Хајнриха Химлера, преко Рајнхард Хејдрихове (*Reinhard Heydrich*) СС јединице и безбедносне службе, до Алфред Розербенгове специјалне службе за заплене (*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg – ERR*) и Кајетан Милманових (*Kajetan Mühlmann*) официра у Пољској и његове канцеларије у Холандији.
- *Четврта категорија* односила се на конфискације збирки нејеврејске аристократије која је живела изван Немачке (у Источној Европи – Пољској, Протекторату Чешке и Моравске, Мађарској и Совјетском Савезу). Међу многим жртвама, биле су бечка аристократска породица Чарторијски

(*Czartoryski*) или пољска породица Ланцкоронски (*Lanckoroński*). Ове конфискације биле су саставни део програма *германизације* Источне Европе, с тим што је по схватању Петропулоса (1998) и користољубље имало значајну улогу.

- *Пета категорија* односила се на конфискацију имовине верских организација – синагога, манастира и црква у свим окупираним земљама. Скулптуре и црквена звона из Француске, Холандије и Белгије, била су претапанае у фабрикама Трећег рајха.
- *Шеста категорија* конфискација односила се на државне збирке. Док су се нацисти „уздржавали“ од конфискације државних збирки у Западној Европи, највећи број државних колекција које су нацисти присвојили потицао је из Источне Европе. Из француских националних збирки углавном су узимана дела која су припадала немачкој школи. Када је француска влада протествовала против систематичног и методичног пљачкања јеврејских добара, ЕРР је у извештају (*Exposé de principe*) од 3. новембра 1941, написао да у Француској (за разлику од других држава) није конфисковано ниједно дело које припада држави или француским појединцима који нису били Јевреји (Feliciano, 2012). Пошто нису започели евакуацију на време, Совјети су изгубили много уметничких дела из државних збирки, о чему ће касније детаљније бити речи.

Осим што су збирку музеја у Линцу увећавали пленом конфискованим од непријатеља, нацисти су разрадили и систем куповине уметничких дела по Европи, који је финансиран из буџета, без ограничења. Хупт (Haupt, 2006) наводи да је немачка власт у корист Хитлера потрошила више од 183 милиона рајх марака (данас око 660 милиона евра), што га чини највећим колекционаром на свету. Николас (2011: 112) пише да је *уметност убрзо постала битан фактор у економији, будући да су сви који су имали новца – од оних који су радили на црном тржишту, до самог Хитлера, трагали за поузданом имовином. Како се трговина загревала, цене су расле, а породични тавани су прочешљавани...* Међу првим делима купљеним за Линц, био је Вермеров „Уметник у атељеу“ из колекције бечких колекционара, браће Чернин.

5. 1. 1 Аустрија

Нацисти су у Аустрији прво конфисковали збирке аустријских Јевреја из бечких аристократских породица – колекције барона Луја и Алфонса де Ротшилда, барона Гутмана, Блох-Бауера, Хасову збирку и друге. Затим су прешли на мање познате јеврејске породице, пљачкајући куће оних који су успели да побегну. Јевреји који су остали, морали су нацистима да пријаве имовину, да би они формирали инвентаре за даљу заплону (Nikolas, 2011). Музеји и дилери уметнина морали су да пријаве приватне збирке које су им одсутни власници оставили на чување. Током конфискација збирки и остале имовине, нацисти су инсистирали на законским формалностима, обезбеђујући привидно „легалност“ путем изнуђивања потписа од особа које су лишавали власништва и имовине (Nikolas, 2011).

5.1.1.1 Вермерова „Алегорија сликарства“ (1666–1667) – колекција браће Чернин

Међу првим и најзначајнијим делима које је Ханс Посе купио за музеј у Линцу за 1,65 милиона рајх марака (у то време око 660.000 долара) била је Вермерова (*Johannes Vermeer*) слика „Алегорија сликарства“ (1666–1668), која се налазила у власништву бечких колекционара – браће Еугена и Јаромира Чернина (*Czernin*) (Нопрт, 2006). Раскошна завеса повучена у страну, ствара слику позорнице, на којој видимо музу историје – Клио, с лоровим венцем на глави (симбол славе), с Тукидидовом књигом (симбол историје) и трубом у рукама, док уметник, виђен с леђа, остаје непознат посматрачу (Wheelock, 1984). Према тумачењу историчара уметности Артура К. Вилока млађег (*Arthur K. Wheelock, Jr.*), порука слике је да – служење музи историје не доноси одмах славу уметнику тј. да славни уметници често нису признати за живота. У позадини сцене је зидна карта Уједињене Низоземске, која по Вилковом тумачењу показује да ће уметников рад увећати славу његове земље. Вермер је ову слику чувао код себе све до смрти, 1675.



Вермер: *Алегорија сликарства*, око 1666–1668, уље на платну, 120 x 100 cm, Историјскоуметнички музеј у Бечу

После вишемесечних преговора, уговор о продаји слике потписан је с аустријским грофом Јаромиром Чернином, 4. октобра 1938. године. Слика је 12. октобра пренесена у Фирербау у Минхену, где јој је у збирци *резервисаној за фирера*, додељен број – Линц 1096 (Nikolas, 2011). Иако се противио продаји, Јаромир Чернин је на крају Хитлеру писмом изразио захвалност и жељу да му слика „увек доноси радост“ (Nikolas, 2011: 61). Ово писмо је у процесу тражења реституције било „доказ“ да продаја није извршена „под присилом“⁷⁸ (Bietry-Rivierre, 2010). Браћа Чернин су у то време имала бројне потенцијалне купце међу америчким колекционарима, а и сам Геринг био је заинтересован да купи слику за своју приватну колекцију (Haupt, 2006; Nikolas, 2011). Али, њена продаја у иностранству није била могућа, пошто од тренутка када је анектирана

⁷⁸ Наследници породице Чернин сматрали су да је продаја слике извршена „под присилом“ и да браћа Чернин нису имала другог избора – осим да прихвате Хитлерову понуду (Haupt, 2006). Према Николасу (2011), за слику су били заинтересовани и приватни колекционари, међу којима су гроф Џозеф Дувен и Ендру Мелон, који је за слику нудио шест милиона долара. Индустијалац Филип Ремтсма (*Philip Reemtsma*), који је помагао Герингов фонд, за слику је понудио 1,8 милиона рајх марака и Геринг је одобрио ову продају. Да би спречио потенцијалну трансакцију, Хитлер је наредио да се слика не помера из галерије Чернин без његове дозволе. Bietry-Rivierre (2010) указујући на писмо, наводи да су пристанком да продају слику Хитлеру, браћа Чернин у ствари „купила безбедност“ за своју породицу.

Аустрија⁷⁹(1938), ниједно дело више није могло да буде продато изван граница Рајха, нити да добије извозну дозволу од аустријског суда (Bietry-Rivierre, 2010; Nikolas, 2011). Николас (2011) пише да је ова Вермерова слика сматрана националним благом Аустрије, због чега су се аустријски кустоси залагали да она буде продата искључиво државном музеју (што се односило на Историјскоуметнички музеј у Бечу), указујући да би и сам гроф Јаромир Чернин „био задовољан државном куповином“ (Nikolas, 2011: 60). После рата Јаромир Чернин је у више наврата покушавао да реституише слику, сматрајући да је оштећен, пошто је био принуђен да слику прода Хитлеру по много нижој цени, у односу на њену реалну вредност, као и да је продаја била изнуђена (Houpt, 2011). Аустријски трибунал је, позивајући се на грофову захвалницу Хитлеру, одбио реституцију и од 1946. године слика се налази у Историјскоуметничком музеју у Бечу. Њена вредност данас износи око двеста милиона евра.

5. 1. 2 Пољска

Други светски рат почео је Хитлеровим изненадним нападом на Пољску, 1. септембра 1939. године, после чега су 3. септембра 1939. године Велика Британија и Француска објавиле рат Немачкој. Николас (2011) пише да су нацисти прецизно знали све локације у Пољској на којима су пре почетка немачке инвазије била сакривена уметничка дела. Нацистичке конфискације државних, приватних и црквених збирки биле су легализоване низом декрета. Прва мисија историчара уметности Кајетана Милмана (*Kajetan Mühlmann*), који је као специјални повереник био именован да штити и обезбеђује уметничка дела на окупираним територијама, била је инвентарисање депоа Националног музеја у Варшави и краљевског замка Вавел (*Wawel*) у Кракову. За контролу и чување заплених предмета, у Берлину је 19. октобра 1939. године основана Централна повереничка канцеларија (исток). Пољска је у то време била подељена између Немачке и Русије на истоку, а Варшава, Краков и Лублина чинили су посебан регион – *Генерално губернаторство*, под управом Ханса Франка. Он је у периоду

⁷⁹ *Аншлусом* – Немачка и Аустрија постале су једна држава, што је омогућило Рајху да слику пребаци у Минхен (Nikolas, 2011).

1939–1940. објавио низ декрета о конфискацији јавних збирки у зони губернаторства, као и о поступку инвентарисања и селекције уметничких дела за Трећи рајх. Ови декрети односили су се и на приватне музеје, и посебно, на Музеј Чарторијски у Кракову (Nikolas, 2011).

5.1.2.1 Колекција Чарторијски у Кракову

Из колекције породице Чарторијски у Кракову, која је 1939. била сакривена у сеоској кући у Сјењави, Гестапо је конфисковао – емаљ из Лиможа (XII–XVI век), златарске уметничке предмете, нумизматичку збирку, пољске реликвије, дуборезе Дирера (*Albrecht Dürer*) и Лукаса ван Лајдена (*Lucas van Leyden*) (Nikolas, 2011). Три слике из ове колекције, конфисковане у септембру 1939. – Леонардова „Дама с хермелином“, Рембрантов „Пејзаж с добрим Самарићанином“ и „Портрет мушкарца“ атрибуисан Рафаелу (1514) – пренете су у Музеј „Кајзер Фридрих“ у Берлину⁸⁰ и Ханс Посе их је резервисао за музеј у Линцу (Нопрт, 2006 ; Nikolas, 2011).

Након тога, Ханс Франк, начелник Генералног губернаторства у Пољској, наредио је да се слике врате у Краков, где их је изложио у својој резиденцији у замку Вавел, који је окупирао. Пре немачког напада на Русију, слике су поново враћене у Берлин, одакле су 1940. године, након бомбардовања Берлина, поново враћене у Краков. Генерални гувернер Пољске, нациста Ханс Франк, добио је дозволу да их задржи (Nikolas, 2011). Када су се Руси приближили Кракову, цела Ханс Франкова колекција је из Кракова камионом пренета у Немачку. Из телеграма који је државни секретар Бобле (25. јануара 1945) упутио кустосу Гинтеру Грундману, одговорном за складиштење заплењених уметничких дела, види се да су се Рембрантова и Леонардова слика из збирке Чарторијски налазиле у склоништу у Мурауу, док се Рафаелова слика у телеграму не спомиње (Nikolas, 2011). Када су Американци ухапсили Ханса Франка, код њега се налазила Леонардова *Дама с хермелином* са још осам слика (Nikolas, 2011). Рафаелов Портрет младог човека, заплењен у музеју у Кракову, последњи пут је виђен у

⁸⁰ Слике је Герингу у Берлин однео Милман, који их је као премијер Пруске ставио у Музеј „Кајзер Фридрих“.

јануару 1945. у Ханс Франковој кући у Нојхаусу (*Neuhaus*) на језеру Шлирзе (*Schliersee*) у Немачкој, откада је нестао без трага. Хупт (2006) сматра да је то највредније уметничко дело изгубљено током Другог светског рата.



*Рафаелов Портрет мушкарца, 1513–1514,
нестао без трага пред крај Другог светског рата*

Збирка од 27 Дирерових цртежа из збирке грофа Јулијана Тарновског, коју је Хитлер желео за себе лично, пре немачке инвазије послата је у музеј у Лавов (Русија). Одмах после напада Немачке на Русију (1941), нацистички официри су збирку вратили у Берлин, где је предата Хитлеру (Nikolas, 2011). Од пољских црквених збирки, у Берлин су послати – Фајт Штосов готички олтар (рађен у периоду 1477–1489) и панели Ханса фон Кулмбаха (*Hans von Kulmbach*) из цркве свете Марије у Кракову (*Marienkirche*) (Nikolas, 2011).

5. 1. 3 Француска

Процењује се да су нацисти у периоду 1940–1944. из Француске у Немачку транспортовали око 100.000 уметничких дела (Hershkovitch & Rykner, 2011). Француска се припремала за рат од 1936. године и мере заштите уметничких дела почела је да спроводи пре почетка рата – кустоси француских музеја састављали су спискове највреднијих дела у Паризу и унутрашњости и одређивали замкове, манастире и цркве погодне за депое, као и маршруте за евакуацију. Након што је

напала Пољску, Француска и Велика Британија објавиле су рат Немачкој. Музејске колекције, као и велике приватне колекције француских Јевреја које су поверене музејима на чување, скриване су по целој Француској. Леонардова *Монализа* и други радови италијанске школе премештени су у замак Лувињи код Ле Мана, а потом у манастир Лок Дје у Мидију. И остале колекције скриване су по француским замковима – Суршу (Рубенс и таписерије из Бајеа), Курталену (египатска колекција), Шевирнију (збирке из музеја Клини), Таљерану у Валенсеу (Милоска Венера, Ника са Самотраке, Микеланђелови Робови и крунски драгуљи) (Nikolas, 2011). Дела из приватних колекција Вилденстајнових, Ротшилда, Давида Давид-Веја и Алфонса Кана скривана су у замковима Сурш и Мојр (Nikolas, 2011). Уметничка дела поверавана су и банкама – сликар Жорж Брак и трговац уметничким делима, Паул Розенберг, поверили су своје колекције банци у Либурну код Бордоа, а Вилденстајн – Француској банци у Паризу (Nikolas, 2011). Нацисти су већ имали спискове свих уметничких дела у Француској, а Хитлер и Геринг су одлучивали која од њих ће бити пренесена у Немачку (Nikolas, 2011). Њихов „пројекат“ односио се и на сва вредна уметничка дела која су од 1500. године нелегално из Немачке пренесена у страно власништво, која су била регистрована у књизи *Меморандум и списак уметничких дела која су Французи присвојили из Рајнске области 1794* (1939), међу којима се налазио и Диреров (*Albrecht Dürer*) „Аутопортрет“ (Nikolas, 2011).⁸¹

Операција планске сполијације у Француској започела је у јуну 1940, уласком нациста у Париз и спроводиле су је истовремено три службе (Feliciano, 2012):

1) Кунстшулц (*Kunstschutz*) – служба за заштиту уметничких дела и споменика, основана 11. маја 1940. под командом Вермахта и под управом историчара уметности Франца Волфа Метерниха (*Franz Wolff Metternich*), с

⁸¹ Николас (2011) пише да се овај инвентар односио на збирке узете од алзаских аристократа за време Француске револуције, дела која су дилери прокријумчарили из Немачке после 1919, накит истопљен у разним ратовима, као и на уметничке објекте за које није постојао доказ да су изгубљени, а који су се водили као нестали. Немачка се спремила и за повраћај ратних трофеја немачког порекла из времена ратова за независност, током 1914–1918. до данас, које је Хитлер видео у Палати инвалида и на другим јавним местима. Била је припремљена листа дела која се налазе у Француској, Холандији и Белгији, која су била погодна као замена за неповратно изгубљена немачка дела током Првог светског рата.

циљем да штити и региструје уметничка дела непријатеља на окупираним територијама уз поштовање међународних уговора. Фелицијано (2012) указује да су методе Констшулца биле мање бруталне, од метода друге две службе, пошто Франц Матерних није спроводио конфискације директно, већ је проверавао инвентаре и садржаје на терену, а понекад се и противио политици сполијације коју су спроводиле конкурентске службе.

2) Немачка амбасада у Паризу, на чијем челу је био Ото Абец (*Otto Abetz*), немачки амбасадор у Паризу. Николас (2011: 130) пише да је амбасада била „преузета запленивањем француских уметнина у власништву државе и градова, у музејима Париза и провинцијама... и списковима и запленивањем радова у власништву Јевреја“. Овде су складиштена дела из галерија Вилденштајна, Зелингмана, Паула Розенберга, Ротшилдове резиденције, као и дела импресиониста, која је требало да буду продата или размењена на париском тржишту (Feliciano, 2012; Nikloas, 2011).

3) Оперативни штаб – Ајнзацштаб рајхслајтер Розенберг (*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg – ERR*), специјална немачка служба за конфискацију јеврејских добара на окупираној територији, под руководством фашистичког идеолога Алфреда Розенберга, коју је Хитлер основао 5. јула 1940, инспирисан Наполеоновим јединицама. ERR је од 1940. деловао у Француској, Белгији и Холандији, а 1941. је проширио делатност и на окупиране територије Источне Европе (Зинич, 2003). У почетку су акције ERR биле усмерене на конфискацију докумената из библиотека и државних архива, значајних за борбу против идеолошких противника националсоцијализма (пре свега Јевреја, масона, социјалиста и комуниста), да би се убрзо прошириле на заплелу уметничких дела, пре свега, из колекција највећих јеврејских колекционара и трговаца уметнинама (Ночрт, 2006). Седиште службе ERR било је у Паризу, у музеју Же де Пом (*Jeu de Paume*), у којем је у периоду 1940–1944. године, пре слања у Немачку, било ускладиштено око 22.000 конфискованих уметничких дела, распоређених по категоријама – дела намењена Хитлеру; дела за рајх-маршала Геринга и његову

приватну колекцију у Каринхалу⁸²; дела за Алфреда Розенберга и његову антисемитску организацију; дела намењена немачким музејима; дела намењена француским музејима; и дела намењена тржишту (Hourpt, 2006; Nikolas, 2011). У служби ЕРР било је запослено око шездесет војних официра, историчара уметности⁸³, експерата, фотографа, возача камиона и у њеном оквиру постојала су специјализована одељења за музику, археологију, уметност, књижевност итд. (Feliciano, 2012; Edsel & Viter, 2014).



Депо конфискованих уметничких дела у музеју Же де Пом (1940–1944)⁸⁴

Начин деловања службе ЕРР сликовито илуструје извештај Алфреда Розенберга упућен Хитлеру 20. марта 1941. године, у којем Розенберг извештава фирера о „главној пошиљци“ с највреднијим уметничким делима (из збирки Ротшилда, Зелигмана, Бернхајм-Жена, Халфена, Кана, Вајл-Пикара, Вилденстајна,

⁸² Херман Геринг је пружао логистичку подршку служби, а уједно је био заинтересован за куповину, по најнижим ценама, уметничких дела за своју личну колекцију у Каринхалу. Николас (2011) наводи да су из седишта ЕРР у Паризу, за музеј у Линцу преузете 53 слике, док је Геринг за своју колекцију овде обезбедио преко 600 слика.

⁸³ Као једини француски кустос, у париском складишту је радила Роз Валон (*Rose Valland*), историчарка уметности чија је улога на крају рата била кључна у процесу репатриције и реституције конфискованих уметничких дела пронађених у Немачкој (Feliciano, 2008; Doré-Rivé, 2010; Nikolas, 2011). Доре-Риве (Doré-Rivé, 2010) наводи да су захваљујући њеном раду, Савезници и Комисија за реституцију повратили 60.000 уметничких дела у Француску.

⁸⁴ ИЗВОР: <http://mediation.centrepompidou.fr/musee/mnr/jeu.htm>

Давид-Вајла и Леви-Бенциона), која су теретним возом, у пратњи конзерватора ЕРР-а, послата у замак Нојшванштајн. Он га такође информиса да су та дела конфискована у Паризу (у октобру 1940) захваљујући Служби сигурности и Тајној полицији, које су успеле да открију тајна скровишта и складишта избеглих Јевреја⁸⁵ (Edsel & Viter, 2014). Розенберг наводи да је реч о 4.000 дела велике уметничке вредности, која су конзерватори ЕРР-а пописали и фотографисали, напомињући да планира да објави каталог с њиховим описом и провенијенцијом (Edsel & Viter, 2014). Розенберг такође пише да су у Минхен, специјалним аутомобилом послата и ремек-дела намењена фирери, која су смештена у „ваздушно склониште“ његовог здања, као и да ће остале „јеврејске остављене уметнине“ бити обрађене и убрзо послате у Немачку (Edsel & Viter, 2014: 74). У периоду од априла 1941 до јула 1944, у Немачку је послато око 22.000 уметничких објеката, који су по Хитлеровој жељи ускладиштени у депое замка Нојшванштајн. Кустоси Лувра и француски Одбор за заплону и ликвидацију били су против овакве Хитлерове уметничке политике и залагали су се за право француске државе да располаже „напуштеним“ збиркама и за право прече куповине у случају да оне буду продате.

Алфред Розенберг је у јануару 1942. покренуо „Акцију намештај“ (*Möbel-Aktion*), којом је управљала служба Запад (*Dienststelle Western*), која је била усмерена на присвајање намештаја и уметничких дела из кућа прогнаних и избеглих Јевреја у Паризу, као и на окупираним западним територијама. Према Николасу (2011) агенти ЕРР су током ове акције, у више од 70.000 кућа у Француској, Белгији и Холандији, присвојили преко милион објеката, за које је данас, уколико се и пронађу, тешко утврдити власнике и провенијенцију (Hershkovitch & Rykner, 2011).

5.1.3.1 Конфискација колекција породице Ротишилд

По Хупту (2006) нацисти су током рата нелегално присвојили трећину од свих приватних колекција у Француској. Прве међу престижним колекцијама које

⁸⁵ Геринг је писао Алфреду Розенбергу да „без информација добијених захваљујући подмићивању и без корумпираних француских званичника, ЕРР никада не би нашао већину драгоцених комада“ (Nikolas, 2011: 140).

су нацисти унапред планирали да присвоје у Француској биле су колекције породице Ротшилд, најмоћнијих банкара и индустријалаца. Према инвентару службе ЕРР из 1940, у колекцијама породице Ротшилд налазило се 5.009 уметничких дела и комада стилског намештаја огромне вредности (Feliciano, 2012). Највреднија је била колекција Едварда де Ротшилда (*Edouard de Rothschild*), у којој су се налазили Вермеров „Астроном“, Бушеов „Портрет маркизе Помпадур“, Мемлингова „Богородица с Христом“, Халсов „Портрет Изабеле Којман“, Рафаелов „Портрет мушкарца с црвеном капом“, „Портрет Филипа II“ атрибуисан Веласкесу, као и више Тицијанових, Ван Дајкових и Рубенсових слика (Feliciano, 2012). Посебну вредност у колекцији барона Робера де Ротшилда (*Robert de Rothschild*) представљали су ренесансни емаљ из Лиможа (*Limoges*) и Јан Ван Ајков триптих „Богородица с Христом, светом Варваром и Елизабетом“, који се данас чувају у колекцији „Фрик“ (*The Frick Collection*) у Њујорку (Feliciano, 2012). У колекцији барона Мориса де Ротшилда (*Maurice de Rothschild*), налазиле су се слике Рембранта, Фрагонара и велики број слика фламанских и холандских сликара које су посебно биле привлачне Хитлеру и Герингу.

Ротшилдови су пре немачке инвазије своје колекције пренели у замкове у околини Париза – барон Едвард де Ротшилд, своју колекцију, заједно с Вермеровим „Астрономом“ пренео је у замак у Нормандији, док је колекција барона Робера де Ротшилда, у којој се налазио и ван Ајков триптих који је посебно био у опасности због германског порекла сликара, поверена на чување Лувру, као и његовим пријатељима који нису били Јевреји (Feliciano, 2012). Након што су обезбедили колекције, чланови породице Ротшилд избегли су у САД и Канаду. Служба ЕРР је колекције Ротшилдових конфисковала у јануару 1941. године и пренела их у Же де Пом, где су инвентарисане. Заједно с Вермеровим „Астрономом“, који је био намењен Хитлеру, оне су 3. фебруара 1941. возом послате у Немачку.

5.1.3.2 Вермеров Астроном (1668)



Вермер: Астроном, 1668, уље на платну, 51 x 45, Лувр⁸⁶

Вермер (*Jan Vermeer Van Delft*) је био веома омиљен сликар међу нацистичким вођама.⁸⁷ Осим „Алегорије сликарства“, која је од браће Чернин купљена за музеј у Линцу, Хитлер је у својој личној колекцији желео да има и Вермеровог „Астронома“ (1668). На слици је представљен научник у радном кабинету, како окреће небески глобус. На столу прекривеним раскошном драперијом налазе се компас, астролоб и астрономски приручник Адријана Метијуса (*Adrien Metius*) (Feliciano, 2012). Вермеров потпис и датум „MDCLXVIII“ (1668) исписани су на ормару у позадини. На зиду, десно, је слика са сценом Налажења Мојсијевог (Егзодус 2: 1–10). Игра природне светлости која кроз прозор допире у простор ентеријера, својствена је холандским сликарима епохе.

Од средине XVII века до 1800. године (када је из Холандије стигао у Лондон), „Астроном“ је био у пару с „Географом“ и многи историчари уметности

⁸⁶ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <https://fr.wikipedia.org>

⁸⁷ Фелицијано (2012) пише да су Хитлерови омиљени уметници, који су по његовом укусу представљали *аријевску* естетику, осим Вермера, били Рембрант и Микеланђело, као и Коређо, посебно његова слика „Леда и лабуд“. Од уметности старог века, то су биле античка грчка и римска уметност.

сматрали су ове две слике целином. Оне су први пут продате одвојено у Лондону у XIX веку – „Астронома“ је 1886. купио барон Алфонс де Ротшилд (*Alphonse de Rothschild*), док је „Географ“ купљен за колекцију музеја Стадел (*Stadelsches Kunstinstitut*) у Франкфурту (Feliciano, 2012). „Астроном“ је више од једног века био у власништву француске гране породице Ротшилд и почетком Другог светског рата налазио се у њиховој резиденцији у Паризу.



Вермеров „Астроном“ у склоништу Алтаузе код Салцбурга⁸⁸

Према Фелицијану (2012), слику су у новембру 1940, само неколико месеци након окупације Француске, у резиденцији барона Едварда де Ротшила конфисковали припадници службе ЕРР и пренели је у Же де Пом, где је на полеђини означена као власништво Трећег рајха. У опису инвентара ЕРР-а, „Астроном“ се спомиње као „европско дело од највеће уметничке и историјске вредности“ које је конфисковано на окупираним територијама (Feliciano, 2012). У мају 1945. припадници Уметничког одреда пронашли су „Алегорију сликарства“ и „Астронома“ у Алтаузеу (Nikolas, 2011). Слика је реституисана Едварду де Ротшилду 1945. године, а 1983. године продата је или поклоњена Лувру.

⁸⁸ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://virginiagasull.com/blog/wp-content/uploads/2014/01/Vermeers-Astronomer-found-in-the-Altaussee-mine-by-the-Monuments-Men.png> (Robert Posey Collection).

5. 1. 4 Белгија

Немци су окупирали Белгију 1940. године, када су највредније белгијске слике, међу којима и Хубертов и Јан ван Ајков „Полиптих Мистично јагње“⁸⁹ (1432) из капеле катедрале Светог Бава у Гану, камионом пренесене у замак По у Француској, где су већ биле скривене колекције из Лувра (Nikolas, 2011). Хитлер је планирао да „Ганском олтару“ браће ван Ајк додели централно место у музеју у Линцу, и у исто време, да се освети за Версајски мировни уговор којим је Немачка морала да врати Белгији два панела „Ганског олтара“, као и крила Дирк Баутсовог триптиха „Тајна вечера“ из Лувена. Проналажење олтара Хитлер је поверио др Ернсту Бихнеру (*Ernst Büchner*), директору баварских музеја, који је у јулу 1942. олтар лоцирао у француском замку По, одакле је пренесен у Париз, а потом, по наређењу Хермана Геринга, транспортован у замак Нојшванштајн у Баварској – главно нацистичко складиште за најважнија уметничка дела присвојена у Француској (Nikolas, 2011).

Нацисти су конфискована дела складиштили по целом Рајху⁹⁰, али због опасности од енглеско-америчких ваздушних напада, 1943. године пронађено је безбедније склониште у руднику соли Алтаузе код Салцбурга. Хитлер је у овај рудник, адаптиран у депое, преместио сва дела намењена музеју у Линцу. Едсел и Витер (2014) наводе да је од маја 1944. до априла 1945. године у Алтаузе сигло 1.687 слика из фирерове канцеларије. За „Гански олтар“ браће ван Ајк, који је 1944. године пребачен из замка Нојшванштајн у Алтаузе, била је саграђена посебна сала (Nikolas, 2011; Edsel & Viter, 2014). У октобру 1944. године из Белгије је у Алтаузе бродом послата и Микеланђелова „Мадона из Брижа“.

Немци су губили рат и у априлу 1945. године америчке Трећа и Седма армија кренуле су према Аустрији, као последњем упоришту нациста. *Уметнички одред* и амерички официри за заштиту споменика (међу којима су били Роберт Пози, Линколн Кирстајн и Џејмс Роример), кренули су да спасавају уметничка дела разбацана у преко две хиљаде склоништа. У замку Нојшванштајн Џејмс

⁸⁹ Детаљи полиптиха могу се видети на стабилној адреси: <http://closertovaneysk.kikirpa.be>

⁹⁰ Складишта са конфискованим збиркама су се налазила у Фирербау у Минхену, Дрезденском музеју, замку Нојшванштајн у Немачкој, у Кремсмуinsterу у Аустрији, као и у опатији Хохенфурт у Чешкој итд.

Роример је пронашао преко хиљаду слика из Баварског државног музеја, а такође и Ротшилдове драгуље и сребрнину из Давид-Вејове збирке. С приближавањем Савезника, аустријски нациста Аугуст Ајгрубер намеравао је да складиште у Алтаузеу уништи, како конфискована дела не би дошла у руке бољшевика или „светског јеврејства“ (Nikolas, 2011).

Амерички официри Треће армије, Роберт Пози и Линколн Керстајн, стигли су у Алтаузе 16. маја 1945, где су пронашли „Гански олтар“ браће ван Ајк и Микеланђелову „Мадону из Брижа“. Према попису америчког конзерватора Џорџа Стаута, који је у Алтаузе дошао 21. маја 1945, у складишту рудника је затечено – 6.557 слика, 230 цртежа и акварела, 954 графике, 137 скулптура и других уметничких објеката (намештај, таписерије, књиге, оружје) (Edsel & Viter, 2014: 433).

5. 1. 5 Совјетски Савез

Следећи расну теорију, нацисти су имали намеру да искорене руску културу у Совјетском Савезу, рушењем историјских центара средњовековних и нововековних градова, паљењем староруских и барокних цркава и музеја. Зинич (2003) указује да је на територији Русије фашистичка војска уништила и оштетила око три хиљаде здања древних манастира и других ремек-дела архитектуре. Опљачкан је и спаљен музеј Пушкина у Михајловском (миниран је и песников гроб), уништене су спомен-кућа Петра Чајковског у Клину, музеј-имање Толстоја у Јасној Пољани, спомен-кућа Тургењева у Спаскоје-Лутовинову, кућа Чехова у Таганрогу и кућа Римског-Корсакова у Тихвину (Зинич, 2003). У музеју Рјепина у Пенати, у којем се до рата налазило око хиљаду предмета, као и библиотека, нацисти су запалили сва здања и опљачкали експонате. Библиотека и имовина коју нису присвојили, нестале су без трага (Зинич, 2003).

Незакониту конфискацију уметничких дела, докумената и библиотека у Русији спроводиле су Специјална јединица Кенигзберга (под управом Министарства иностраних послова Трећег рајха), оперативни штаб ЕРР-а, Немачко друштво за изучавање старе германске историје и многе друге организације и штабови који су деловали у оквиру економских програма или по

налогу Алфреда Розенберга и његовог оперативног штаба (ЕРР) (Eichwede & Zubkova, 2006; Зинич, 2003).⁹¹ У ове крађе били су умешани и немачки војници, ради личног богаћења (Зинич, 2003). Седиште Оперативног штаба ЕРР, чији начелник је био генерал Герхард Утикал, налазио се у Берлину, а његова одељења била су распоређена у Кијеву, Минску, Риги, Талину, Смољенску, Ростову и Симферопољу. У окупираним областима деловале су и специјалне групе („Псков“, „Курск“, „Кавказ“) (Зинич, 2003). Историјске и културне вредности које је у СССР конфисковао Розенбергов штаб (ЕРР), сакупљале су се на командним местима у Пскову, Риги, Талину, Вилњусу, Кенигзбергу и Кијеву, одакле су премештане на територију Немачке (Зинич, 2003).

Зинич (2003) наводи да су из цркве Свете Софије у Новгороду (која је саграђена у XI веку) нацисти конфисковали иконе из XVI века, царски и патријархов трон, полијелеј (поклон Бориса Годунова) и друге црквене утвари. Немачки војници су у храму уништили скоро све фреске из XII века. Из новгородских библиотека заплењена су ретка издања и рукописи XVII–XVIII века. Из псковских цркава официри Вермахта су конфисковали 1.026 црквених књига, иконе–минијатуре, порцелан и бронзане фигуре (Зинич, 2003). У Тихвину је заплењена национална реликвија – икона „Богородице Тихвинске“ (која се данас налази у руској цркви у Чикагу). Спасову цркву у Нередици, један од најлепших споменика средњовековне архитектуре и зидног сликарства XII века, Немци су уништили артиљеријским гранатама (Зинич, 2003).

Према Зиничу (2003) у Лењинграду је пострадало 187 историјских здања. Страдале су и палате–музеји из околине Лењинграда – Петерхоф, Царско село, Павловск, Гатчина. Из Павловског дворца заплењени су намештај, гоблени и библиотека Петра I; из Петерхофа је у Рајх послато 34.000 експоната (намештај, слике, библиотеке). Зинич (2003) наводи да је из Русије извезено стотине хиљада уметничких дела из државних колекција (слике Бруљова, Кипренског, Верешчагина, Рјепина, Крамској, Левитана, Ајвазовског), као и да су од стране нациста страдала 173 музеја.

⁹¹ Ово друштво је у својим археолошким истраживањима имало намеру да докаже присуство „нордијске расе“, посебно на територији Украјине.

У анализи штете која је причињена уметничким институцијама, Зинич (2003: 66) издваја четири групе споменика:

1) Потпуно уништени музеји и галерије – Стаљинградска галерија слика, Музеј И. Е. Рјепина у Пенати и Музеј В. Д. Поленова у Тулској области, у којима је у бомбардовању изгубљено 3.148 објеката. Из колекција Стаљинградске галерије страдале су слике Серова, Маковског, Шишкина, Ајвазовског и других познатих сликара (Зинич, 2003). У музејима Иље Рјепина и Василија Поленова, које су нацисти спалили 1944, уништен је 2.091 експонат у вредности од 1.800.000 рубаља;

2) Музеји–палате из околине Лењинграда (палате Царског села у Пушкину, палате Павловска, палате Петра Великог у Петерхофу, палате Гатчине), које су порушене и опљачкане. По Зиничу (2003) у ратном периоду из ових палата нестало је 116.346 експоната.

3) Обласни уметнички музеји који су опљачкани на окупираној територији – Калињинска (Тверска) галерија слика, Калушки уметнички музеј, Вороњешки обласни музеј, Острогошки музеј Крамској, Краснодарски уметнички музеј, Ростовски музеј ликовних уметности, Курска обласна галерија слика, Смољенски уметнички музеј;

4) Музеји страдали од ваздушних напада и артиљеријске ватре непријатеља – Државна Тјетраковска галерија (чији основни фондови су били евакуисани у Новосибирск и Перм), Државни музеј ликовних уметности „А. С. Пушкин“, Државни музеј керамике „Кусково“, Горковски обласни уметнички музеј, Рјазански обласни уметнички музеј, Државни Ермитаж у Лењинграду, Лењинградски музеј градске скулптуре, Уметнички музеј–кућа И. И. Бродског у Лењинграду, Руски музеј у Лењинграду, Грозњенски музеј ликовних уметности и Северно-осетијски уметнички музеј у Владикавказу).

Процена штете коју су нацисти нанели СССР поверена је Ванредној државној комисији за утврђивање и истраживање нацистичких злочина (ЧГК), која је установила да је на територији СССР од стране нацистичких окупатора пострадао 427 музеја (само у Русији – 173), са иконама, сликама руских и западноевропских уметника, археолошким збиркама, укључујући скитско злато и предмете примењене уметности (Зинич, 2003). Министарство за културу РФ

издало је „Каталог украдених или изгубљених културних добара током Другог светског рата“ (1999) у педест томова, у којем је евидентирано „1.129.929 јединица“, које обухватају музејске експонате и ретку библиотечку и архивску грађу (Eichwede & Zubkova, 2006). Многа уметничка дела су до данас изгубљена. Једно од највреднијих међу њима је Ћилибарска соба из палате Катарине Велике у Царском селу у Пушкину.

5.1.5.1 Ћилибарска соба у Царском селу (Пушкин)⁹²



*Детаљ Ћилибарске собе у Царском селу (оригинал), 1931.*⁹³

Само четири месеца након Немачког напада на Совјетски Савез (22. јуна 1941), војници Вермахта демонтирали су паное Ћилибарске собе из Катаринине палате у Царском селу у Пушкину, одакле су их пренели у краљевски дворцац у Кенигзбергу. Вредност Ћилибарске собе, према процени Хупта (2006), данас би износила 210 милиона евра. Њена историја везује се за процват уметничке обраде ћилибара у Европи, у XVII и првој половини XVIII века, када су уметнички предмети од ћилибара почели да се користе као дипломатски поклони међу

⁹² Назив града од 1937. године.

⁹³ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ:

https://es.wikipedia.org/wiki/C%3%A1mara_de_%C3%81mbar#/media/File:Catherine_Palace_interior_-_Amber_Room_%281%29.jpg

европским монарсима.⁹⁴ Панои собе су израђени од морског ћилибара, 1703–1709. године. Првобитно су били намењени берлинској палати пруског краља Фридриха I у Лихтенбургу, који је за израду њеног пројекта ангажовао већи број архитеката (Ј. А. Неринг, М. Грунберг, Јан де Бот, Ж. Л. Кајар, А Шлутер, К. Елтестер, Ф. Еозандер, Ф. Герлах Млађи). За радове с ћилибаром, ангажован је Готфрид Волфрам (придворни мајстор данског краља Фридриха IV), који је из Копенхагена 1701. дошао у Берлин и започео рад на панелима. Нешто касније, посао је поверен двојници мајстора из Данцига (Гдањск) – Готфриду Турауу и Ернсту Шахту, с којим је уговор склопљен 1707. године (Григорович, 2004). После смрти Фридриха I (1713), његов наследник Фридрих Вилхелм I наложио је да се сви радови у пруским палатама прекину и да се ћилибарским паноима украси његов кабинет у Берлинској палати, који је Петар I имао прилику да види приликом посете Берлину (1713) (Григорович, 2004).

Ћилибарска соба била је дипломатски поклон Петру I од пруског краља Фридриха Вилхелма I, приликом њиховог сусрета у новембру 1716. у Гевелбергу код Берлина (у вези са склапањем савеза између Русије и Пруске у борби против Шведске). Пословима отпремања Ћилибарске собе у Санкт Петербург, 1717. године, руководио је руски амбасадор у Берлину, гроф А. И. Головкин⁹⁵, а за њен пријем био је задужен А. Д. Меншиков, губернатор Санкт Петербурга, пошто се Петар I још увек налазио у Француској (Григорович, 2004). Панели су у Санкт Петербургу смештени у једно крило Летњег дворца Петра I, у којем су се налазили све до 1743. године – када је Петрова кћерка, царица Јелисавета (након ступања на престо 1741), собу инсталирала у својој резиденцији у Зимском дворцу, а потом, 1755. пренела је у Катаринину палату у Царском селу. Пројекат ентеријера за Ћилибарску собу у Катарининој палати у Царском селу урадио је у периоду 1753–1755. италијански архитекта Растрели (*Francesco Bartolomeo Rastrelli*), који је успешно „помирио“ пруске панеле са новим декором,

⁹⁴ Ћилибар се још у старом Риму увозио из Прибалтика и користио се као уметнички материјал. Уметност обраде ћилибара у Европи појавила се у XVI веку и доживела је процват у XVII и почетком XVIII века у центрима ћилибарске уметности у Северној Немачкој, Прусској, Пољској и Прибалтику. Главни центри обраде ћилибара били су Кенигсберг и Данцинг (Григорович, 2004).

⁹⁵ Ћилибарски фрагменти и композиције били су упаковани у осамнаест сандука и послати у Кенигсберг, па у Мемел, одакле су сандуци отпремљени у Ригу и потом у Санкт-Петербург (Григорович, 2004).

карактеристичним за руски барок. За скулпторске радове и „састављање“ панела био је ангажован италијански уметник Александар Мартели (*Martelli*).

У оквиру декора собе, уклопљена су и четири мозаика с alegоријским представама пет људских чула (вид, укус, слух, додир и мирис), у виду жанр сцена, на фону с архитектонским руинама – дипломатски поклон аустријског двора из средине XVIII века. Ови мозаици урађени су средином XVIII века у Фиренци, у атељеу „Тврдо камење“ (*Pietra dura*)⁹⁶, по картонима италијанског уметника Ђузепеа Зокија (*Giuseppe Zocchi*). У то време била је завршена основна декорација собе (Григорович, 2004). Последња фаза уређивања Ћилибарске собе започела је са ступањем на руски престо Катарине II (1762), која је такође велику пажњу посвећивала реконструкцији ентеријера. У њено време је у Царском селу основан уметнички атеље за обраду ћилибара, који ће постати један од најпознатијих у Европи. Уметници из овог атељеа, с Фридрихом Рогенбуком⁹⁷ на челу, дали су Ћилибарској соби коначан изглед (Григорович, 2004). Три фирентинска мозаика, заједно с Ћилибарском собом, нестала су током Другог светског рата. Један од њих – alegорија „Додир и мирис“, конфискован је у Бремену 1997, приликом покушаја нелегалне продаје на црном тржишту (Eichwede & Zubkova, 2006). Зинич (2003) наводи да је мозаик размењен за 102 графичка рада из Бременског музеја (27. априла) и авионом враћен у Русију 2000. године.

Када су нацисти ушли у Царско село, 17. септембра 1941, већина музејских колекција из Катаринине палате и Пушкина било је евакуисано у Новосибирск, Свердловск, Сарапул и Лењинград. Ћилибарска соба била је конзервирана на месту, остајући у палати (Зинич, 2003). Како пише Зинич (2003), у Катаринину палату у Пушкин прво је стигао гроф Солмс (до рата директор музеја у Франкфурту на Мајни) – представник за заштиту културно-уметничких вредности војне групе „Север“; потом су у Царско село стигли и представници Хермана Геринга, и на

⁹⁶ Ова сложена техника израде мозаика појавила се први пут у Фиренци у XVI веку, где су мозаици састављани од равних комада разнобојног камена (мермер, лазурит, сердолик) неправилних форми. Атеље „*Pietra dura*“ у Фиренци је током свог 150 година дугог постојања урадио само стотинак оваквих радова. Мозаици Ћилибарске собе били су дипломатски поклон аустријског двора, који је био један од главних наручилаца из овог фирентинског атељеа.

⁹⁷ Мајстор за обраду ћилибара, Фридрих Рогенбук је 1758. из Пруске позван у Царско село као ресторатор, а потом и руководиоца царскосељског атељеа за обраду ћилибара.

крају представници МИП-а (Зинич, 2003). Панели су демонтирани и послати у Кенигзберг, у Источну Пруску. У књизи инвентара колекција у Кенигзберском замку, 143 предмета из Ћилибарске собе било је заведено „на страни 141, под бројем 200 од 5. децембра 1941. године“ (Зинич, 2003: 162).

По Зиничу (2003) зона Источне Пруске (од 1946. Калињинградска област) и Кенигзберг (од 1946. Калињинград), била је главна база у којој су нацисти складиштили уметничка дела украдена на територији СССР. Овде су прве групе истраживача, у јуну 1945, почеле да трагају за конфискованим делима у многим склоништима Кенигзберга. Најзначајнија међу њима била је делатност Комитета за уметност (под управом С. И. Цирлина) и Комитета за културно-просветне институције (под управом Т. А. Бељајева) (Зинич, 2003). У акту од 25. априла 1945, који су у Кенигзбергу сачинили представници Московског државног универзитета М. В. Ломоносова са сарадницима, назначени су експонати из Царског села.

Помоћ у тражењу украдених руских колекција руским истраживачима, и посебно Ј. Брјусову, сараднику Државног историјског музеја, пружио је Алфред Роде – директор уметничких колекција Кенигзберга, који је умро у децембру 1945. године. Зинич (2003) указује на службене материјале са његовог саслушања о судбини руских музеја, у којима А. Роде каже: „Ћилибарска соба из Царског села. У новембру 1941. године од немачке команде Северне групе војске добио сам Ћилибарску собу из Царског села, коју сам сместио у подесну просторију. Четири недеље пре енглеско-америчког напада, Ћилибарска соба је била превезена на безбедније место, да не би страдала од напада. У последње време имовина Ћилибарске собе била је запакована у сандуке и смештена у северном крилу Кенигзберског замка, због чега је сачувана све до 5. априла 1945.“ (Зинич, 2003: 164). Ћилибарској соби је изгубљен траг од априла 1945. године, па све до данас. У периоду 1979–2003, њен декор је у Катарининој палати у потпуности реконструисан по узору на оригинал.

5. 1. 6 Србија

Јовановић-Марамбо (2011) пише да је делатност Ајнзацштаба Розенберг (ERR) на окупираним територијама у Југославији, заједно с органима Службе безбедности (*Sicherheitsdienst*) и Тајном државном полицијом (*Gestapo*), започела одмах након 6. априла 1941. Упоредо с војним операцијама, она је била усмерена на систематско присвајање и планско уништавање уметничких дела, библиотеке и архивске грађе војног и политичког садржаја. Историчар Никола Живковић, у књизи *Пљачка злата и културних добара у Југославији 1941–1945*, такође пише да „пљачка и оштећење југословенских културно-просветних установа и споменика културе у Другом светском рату датирају од првог дана немачког напада на Југославију у априлу 1941. године“ (1994: 67). Током Другог светског рата опљачкане су и уништене бројне школе, универзитети и институти, њихове лабораторије и библиотеке. Само у Српској академији наука је уништено или бечком Државном архиву достављено „228 ћириличких повеља и 227 латиничких, 1.400 турских докумената и други значајни документи – уникати, као и вредне и ретке књиге“ (Живковић, 1994: 72; Јовановић-Марамбо, 2011).

Детаљни подаци о историји *пљачки архива* од стране Аустријанаца и Немаца у периоду 1941–1944. и њиховом одношењу у бечке и берлинске архиве, налазимо у књизи – *Потрага за украденом историјом : Извештај о пљачки српских историјских докумената у Другом светском рату и настојањима да се врате Србији*, др Војислава М. Јовановића-Марамба, једног од највећих познаваоца архивских фондова и збирки у Србији. Академик Василије Крестић у предговору књиге указује да је мотив крађа српских архива био политичке природе – оне су биле инспирисане трагањем Аустријанаца и Немаца за списима који би Србији и њеним савезницима наметнули кривицу за избијање Првог светског рата, како би се избегла њихова одговорност за људске жртве и материјална уништавања и оправдала њихова агресивна политика (Јовановић-Марамбо, 2011: 8). Београдском група ЕРР запленивала је архивску грађу везану за војне и политичке личности, док су посебне радне групе других немачких организација трагале за архивама изван Београда (Живковић, 1994; Јовановић-Марамбо, 2011). Немци су посебно били заинтересовани за архивски материјал Министарства иностраних послова и Државног архива у Београду. Јовановић-

Марамбо (2011) пише да је експедицију у Сремским Карловцима, старом седишту српске православне Патријаршије, водио поручник Хуземан (*Husemann*) и њен задатак био је да из Митрополијске архиве заплени старе српске повеље и рукописе, повеље аустријских владара издате српским патријарсима у периоду XVII–XIX века, као и друге материјале у Војводини (и посебно у Срему). Све те архивалије, са неколико старих српских рукописа и ретких књига биле су послате у Берлин, одакле су достављане бечком Рајхсархиву. Осамдесет заплених повеља реституисано је властима ФНРЈ 1947. године. Јовановић-Марамбо (2011) нам даје податак да је обим украдене архивске грађе био око четрдесет железничких вагона и да њен највећи део није враћен, иако их је Комисија за реституцију опљачканих архива потраживала.

Главну улогу у организованим архивским пљачкама на територији Србије имали су окупаторски службеници – референти за „архивску заштиту“ у немачкој Војној управи у Београду – др Роберт Шванке и др Херман Целтнер (до рата библиотекар у Универзитетској библиотеци Хале), који су у магацинима у оквиру зграда Министарства иностраних послова и Поштанске штедионице у Београду прикупљали сандуке материјала, које су слали у Рајх (Јовановић-Марамбо, 2011). Дурковић-Јакшић (1985: 35) пише да је „доктор филозофије и права Роберт Шванке, немачки капетан, био у Београду задужен за библиотеке, архиве и музеје, које је често обилазио и бележио шта Немце интересује“. Према Јовановићу-Марамбу (2011: 86) руководилац „београдске групе“ Ајнзацштаба био је извесни Вуц (*Wutz*), *чије јуришне групе су пљачкале уметничка дела, персијске тепихе, намештај и луксузне украсне ствари*. Позивајући се на податке из службених окупаторских извора, он указује да су се „међу опљачканим предметима нарочито истицале својом количином и вредношћу књиге запленине у јавним и приватним библиотекама“ (Јовановић-Марамбо, 2011: 87).

У извештају др Шванкеа од 9. септембра 1941. године (бечки Рајхсархив бр. 2356/1941) пише:

Свуда се налазе књиге напуштених училишта, института као и појединаца који политички или расно нису беспрекорни. Служба безбедности и Ајнзацштаб Розенберг већ су ставили руку на драгоцености материјал, али је материјал који тренутно нема никакве

вредности свуда ипак остављен ради прикупљања једној српској централној библиотеци (Јовановић-Марамбо, 2011: 87).

5.1.6.1 Народна библиотека у Београду (6. април 1941)



Здање Народне библиотеке на Косанчићевом венцу између два рата, из збирке фотографија Музеја града Београда

Народна библиотека на Косанчићевом венцу, која је у фонду имала 500.000 библиотечких јединица (354.000 наслова), изгорела је до темеља у немачком бомбардовању, 6. априла 1941. Комисија за процену вредности уништених збирки Народне библиотеке у Београду⁹⁸, у Извештају упућеном Министарству просвете од 29. октобра 1941. године, написала је:

У згради Народне библиотеке на Косанчићевом венцу бр. 12, заједно са свима збиркама (изузимајући музикалије – оне су на сталном реверсу у Музичкој академији), изгорели су и сви библиотечки инвентари, који је требало Комисији да служе за процену штете (Ковијанић, 1991: 614–619).

⁹⁸ Чланови Комисије за процену вредности уништених збирки Народне библиотеке у Београду, која је одређена одлукама Министарства просвете (I бр. 19094 од 20. октобра 1941. и бр. 27 од 10. јануара 1942), били су: „Др Рад. М. Грујић, професор Универзитета, Драг. Костић, професор Вој. ак. у пензији и Ђорђе Радојичић, в. д. управника Народне библиотеке“ (Ковијанић, 1991: 614).

Комисија је утврдила да су од преко 1.300 рукописних књига и старих докумената (повеља и разних аката) из Народне библиотеке, спасене *свега две* рукописне књиге:

- i. Бр. 399 – *Скраћена синтагма Матије Властара и Душанов законик* (призренски рукопис из XVI века) – који је заједно са 59 других библиотечких рукописа изгубљен приликом евакуације током Првог светског рата, и који је, након што се појавио на немачком тржишту, враћен Краљевини Југославије (1934), када је предат Музеју Кнеза Павла (захваљујући чему је сачуван).
- ii. Бр. 1366 – *Зборник српских житија* таха монаха Марка који садржи *Доментијаново житије св. Симеона, Теодосијево житије св. Саве, Хиландарски типик* (Марков препис из друге половине XIV века). Рукопис је по одобрењу Министарства просвете *био дат на научно проучавање изван Библиотеке*, због чега је био сачуван на Историјском одељењу Српског семинара на Београдском универзитету и касније враћен библиотеци (Ковијанић, 1991: 615).

Међу рукописима који су изгорели у Народној библиотеци у Београду, Комисија у извештају наводи – повељу цара Стефана Душана која се односила на гроб царево мајке Теодоре; Душанове повеље манастиру Трескавцу код Прилепа; цео низ углавном необјављених докумената из Зете (из времена Црнојевића); као и већи број докумената о Србима под аустријском влашћу из XVIII века, међу којима су била и акта Београдске митрополије (Ковијанић, 1991: 615). У библиотеци се налазило и стотину рукописних књига на пергаменту, међу којима – Октоих (бугарске рецензије) из XII–XIII века (од којег је сачувано само шест листова); шест Јеванђеља из XIII века и шест рукописних књига из периода XIII–XIV века (Ковијанић, 1991: 615). Међу датираним рукописима библиотеке, као најстарији се наводи – Типик светог Саве Јерусалимског у преводу архиепископа Никодима из 1319. и други аутографи (Ковијанић, 1991: 615).

Изгорела је и збирка од око 2.000 писама значајних књижевника, политичара и научника – Доситеја Обрадовића, Симе Милутиновића, Вука Караџића, Ђуре Даничића, Карађорђа, Стевана Стратимировића и др. (Ковијанић, 1991: 615–616). У Извештају се спомињу и збирка старих штампаних књига (од

преко 290 примерака), која је обухватала сва издања првих српских штампарија XV–XVII века (почев од Октоиха првогласника из 1494), Рујанско јеванђеље, као и једини познати примерак првог српског буквара штампаног у Венецији (1597); и Мисал (1483) – прва хрватска штампана књига (Ковијанић, 1991: 617). Комисија указује и на збирку старих карата и слика, значајних за националну историју.

Према Дурковић-Јакшић (1980), др Роберт Шванке⁹⁹ је са припадницима службе ЕРР трагао и за највећом драгоцености српске културе – *Мирослављевим јеванђељем*, писаним крајем XII века. Рукопис се налазио у Музеју кнеза Павла и од 1941. године скриван је по унутрашњости Србије, где се најдуже налазио у манастиру Рачи, одакле га је игуман манастира Платон тајно послао у Београд, где је био похрањен у трезору Народне банке, због чега је и сачуван. Одлуком Владислава Рибникара, министра просвете ДФЈ, *Мирослављево јеванђеље* је враћено Уметничком музеју у Београду (Мрђеновић, Топаловић & Радосављевић, 2002: 78–84). Коларић (1991: 20) пише:

Пред објаву рата, Музеј кнеза Павла, као и Народни музеј под управом Милоја Васића је спакован, али се, мада је за његов материјал припремљен специјални бункер код манастира Каленића, није као његов претходник кретао из зграде. Остао је у тој згради, поштеђен срећним стицајем околности и од немачког и од савезничког бомбардовања Београда, и сачувао, са незнатном изузетком, цео свој драгоцени фонд, да би после ослобођења и после једног кратког раздобља у избору имена, постао оно што је одувек био – Народни музеј.

Према Живковићу (1994), из Уметничког музеја у Београду немачки војници и окупационе власти опљачкали су праисторијску, античку, средњовековну и нумизматичку збирку и уметничку галерију. Опљачкани су и Етнографски музеј у Београду и Нишу, Градски музеј у Београду и Војни музеј на

⁹⁹ Јовановић (2011) пише да је др Роберт Шванке упућен у Србију зато што је знао српски језик, а и „пошто је познавао локалне прилике“ – у предратном периоду он је путовао по Југославији и спроводио је „научна“ истраживања по многим архивским установама. На дужности у немачкој Војној управи у Београду се налазио од јуна 1941. до 18. августа 1942, када је дужност предао Херману Целтнеру (*Zeltner*).

Калемегдану, као и збирке Железничког, Техничког, Црквеног, Природњачког и других београдских музеја (Живковић, 1994).

Поједине епархије Српске православна цркве (СПЦ), после слома Југославије, биле су под разним окупационим властима – немачком¹⁰⁰, бугарском, италијанском, мађарском, као и под влашћу Независне Државе Хрватске (НДХ). На целом простору СПЦ срушено је, запаљено и опљачкано на стотине манастира, цркава и капела, посебно у НДХ, где је после капитулације Краљевине Југославије започета систематска пљачка и уништавање фрушкогорских манастира. У периоду 1941–1945, на подручју НДХ разрушено је, спаљено и опљачкано више од 450 српских православних храмова (Давидов, 2013). Протојереј Пузовић (2002: 1823), наводи следеће податке: у босанском делу Далматинске епархије порушено је и спаљено 18 цркава, док су остале опљачкане и онеспособљене за богослужење; у Сремској епархији порушене су и спаљене 44 цркве и манастира; у Горњокарловачкој епархији порушено је и спаљено 157 цркава; у Славонској епархији до темеља је срушено 55 цркава, разорена су три манастира и 25 парохијских домова.

Према подацима Комисије за ратну штету, прикупљеним након ослобођења – срушене су 634 цркве, а оштећено је 812 православних цркава и манастира, 110 католичких цркава, 345 џамија и 106 синагога; потпуно је уништено и спаљено 1.000 иконостаса, 3.000 икона, а готово у свим црквама страдао је фреско живопис. Међу страдалим манастирима, били су Жича, Грачаница и Крушедол (Живковић, 1994).

¹⁰⁰ Под *немачком окупацијом* биле су следеће епархије – Београдско-карловачка архиепископија (део у Србији), Банатска, Браничевска, Жичка, Нишка, Тимочка и Шабачка; под *бугарском окупацијом* – Скопска, Злетовско-струмичка и Охридско-битолска; под *Италијом* – Далматинска, Рашко-призренска и Црногорско-приморска; под *Мађарима* – Бачка епархија; у НДХ – Сремски део архиепископије Београдско-карловачке, Бањалучка, Горњокарловачка, Дабробосанска, Загребачка, Захумско-херцеговачка, Зворничко-тузланска и Пакрачка (Пузовић, 2002: 1823).

5.1.6.2 Страдање ризнице манастира Крушедола (1941)



Наос крушедолске цркве 1941, након одношења икона у Загреб¹⁰¹

Тимотијевић (2008) пише да су у Епархијски управни одбор у Сремским Карловцима, по наређењу Марка Ламешића, главног повереника владе НДХ, постављени комесари, који су преузели управу над свим српскоправославним црквеним општинама и манастирима. Одредбом од 9. августа 1941. наређено је да се преостали монаси ухапсе и спроведу у логоре, као и да се забрани вршење свих православних богослужења, након чега су запечаћени Крушедол и све остале православне цркве у НДХ (Тимотијевић, 2008: 69). Декретом од 8. јула 1941, за крушедолског комесара је именован Андрија Пекарић, економ из Карловаца, који је одмах по доласку у манастир сачинио инвентар манастирских добара, који је послао повереништву у Загреб. Иако су архимандрит Сава Петковић и монах Порфирије, двадесет сандука са драгоценостима крушедолске ризнице зазидали у манастирском подруму, усташе су ризницу откриле¹⁰² и однеле је у Загреб, прво у

¹⁰¹ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Иконостас цркве манастира Крушедола : научно-конзерваторска студија (2012). Нови Сад : Галерија Матице српске ; Београд : ИНН [тј.] Институт за нуклеарне науке "Винча", стр. 23.

¹⁰² Давидов (2009) пише да је тајну о зазиданој ризници усташама открио ваздухопловни поручник Иван Карнер, који је ову крађу и организовао, пошто је и сам учествовао у њеном зазиђивању.

председништво владе, одакле је предата музеалским изасланицима (Давидов, 1990). Како пише Давидов (1990: 139), том приликом је хрватски поглавник (Павелић), као председник владе, задржао за себе златом оковано јеванђеље, које је краљу Александру Обреновићу поклонило братство манастира Хиландара.

Давидов (2009) указује да су се поједини чланови комисије, која је са професором Стјепаном Готвалдом на челу, у септембру 1941, спроводила јавну пљачку милионског иметка фрушкогорских ризница, руководили и другим принципима. То се, према његовом схватању, пре свега односило на професора Владимира Ткалчића, који је, као прави научник, ризнице фрушкогорских манастира, да би их спасао од даљег пљачкања, пренео у Музеј за умјетност и обрт у Загребу (чији је био директор), где су оне и каталошки обрађене (Давидов, 1990: 131). Давидов (1990: 131) указује да је од фрушкогорског блага „остало сачувано само оно што је професор Ткалчић преузео“, о чему сведоче пописи о преузетом материјалу, које је он формирао у манастирима, на лицу места. У препису инвентара који се односио на Крушедол пише:

Овде су се, 9. септембра, бавили кустос др Иван Бах и директор Ткалчић. Пошто је већи део крушедолског блага из ризнице већ био изнет из овог манастира, комисија музеја преузела је овог пута предмете махом из цркве, нешто још из ризнице салона. Равнатељство за понову резервисало је за себе један лустер из цркве и икону Богородице у емајлираном окуву са надгробног споменика краља Милана Обреновића. Како из инвентара произилази, све ове предмете предао је изасланицима инж. Теодор Бартоловић, господарски пристав, комесар одређен од стране министарства сељачког господарства (Давидов, 1990: 132).

Од икона које су током 1941. поскидане са иконостаса и однесене у Музеј за умјетност и обрт у Загребу, на крушедолском иконостасу остале су само четири иконе са сокла, док су делове дубореза, који су остали разбацани у цркви, монаси склонили и сачували. Српска православна црква је на предлог др Радослава Грујића по завршетку рата 1946. покренула поступак реституције драгоцености опљачканих у српским сакралним објектима (црквама и манастирима) на подручјима Независне Државе Хрватске током Другог светског рата. Формирана

је Комисија у којој су били представници црквених и државних власти, која је требало да идентификује све драгоцености које су током Другог светског рата пренете у Загреб (Милеуснић, 2001). Примопредаја је извршена у Музеју за умјетност и обрт у периоду од 13. маја до 18. јуна 1946, када су драгоцености враћене у Београд и похрањене у Српској патријаршији. Крушедолу су враћене иконе са иконостаса и трона, богослужбене сасуди, књиге и мањи број драгоцености. У Србији је 1948. године донет Закон о заштити споменика културе и природних реткости и формиран је Завод за заштиту споменика културе, који је почео да спроводи правну регулативу. Сви манастири на Фрушкој гори, заједно са Крушедолом, 1949. стављени су под законску заштиту (Тимотијевић, 2008).

5.1.6.3 Уништавање јеврејске имовине

Током Другог светског рата Немци и усташе су уништавали и разарали јеврејске културне и верске објекте у Србији, Хрватској и Босни и пљачкали имовину јеврејске заједнице¹⁰³ (Злочини, 1952). У Банату су потпуно опљачкани храмови у Зрењанину, Панчеву¹⁰⁴, Белој Цркви и Вршцу. До темеља су порушени храмови у Новом Кнежевцу, Падеју, Потиском светом Николи и Банатском Аранђелову (Злочини, 1952). Здање београдске синагоге (у улици Цара Уроша 20), које је грађено према пројекту архитекте Милана Капетановића у маварском

¹⁰³ Немци су опљачкали или порушили до темеља храмове и спалили или разнели библиотеке јеврејских културних и верских друштава. Одмах по уласку у порушени Београд, 12. априла 1941, Немци (а после њих и фолксдојчери) су почели да пљачкају јеврејске радње и станове, и с опљачканим намештајем и уметничким предметима намештали су станове немачких официра. У Банату су потпуно опљачкани храмови у местима где су живели Јевреји – у Зрењанину, Панчеву, Белој Цркви, Вршцу. Храм у Панчеву био је прво претворен у магацин у коме су продаване опљачкане јеврејске ствари, а потом у војни магацин. До темеља су порушени храмови у Новом Кнежевцу, Падеју, Потиском св. Николи, Банатском Аранђелову. Београдски сефардски храм у улици Цара Уроша био је претворен у магацин за смештај јеврејских ствари и приликом уласка у Београд, Немци су га минирали и бацили у ваздух. И у НДХ су по наређењима централних усташких органа, сви јеврејски храмови били опљачкани, порушени или су претварани у магацине, штале и гараже (порушен је јеврејски храм у Загребу). Решењем министарског савета фашистичке бугарске владе (бр. 126 од 2. марта 1943) конфискована је целокупна имовина Јевреја одведених у Немачку – напокретна имовина прешла је у власништво државе, а покретна је продата (Злочини, 1952: 52–53; 113–114; 195).

¹⁰⁴ Храм у Панчеву био је прво претворен у магацин у којем су продаване опљачкане јеврејске ствари, а потом у војни магацин

стилу (1907) (Ђурић-Замоло, 2011), нацисти су спалили 1941, и његове рушевине уклонили 1944–1945. (в. Šuica, 2014).



Изворни изглед синагоге у Цара Уроша 20 познат је данас само на основу фотографија (око 1930, МЈ)¹⁰⁵

И на подручју НДХ, сви јеврејски храмови су, по наређењу централних усташких органа, били опљачкани, порушени или претворени у магацине, штале или гараже (Злочини, 1952). Немци су почели да пљачкају јеврејске радње и станове одмах по уласку у порушени Београд, 13. априла 1941. Сва уметничка дела заплењена у Србији и другим деловима Југославије у периоду 1941–1944/5, према претпоставци историчара Ристовића (2001), завршила су у Алтаузеу. Такође, представници окупационих власти користили су их за украшавање својих резиденција и кабинета (Злочини, 1952; Ristović, 2001).

Историчар М. Ристовић (2001: 70) указује на неколико сачуваних докумената у немачком Савезном архиву, који се односе на присвајање јеврејске имовине, и посебно – уметничких предмета и музеалија. Овај аутор наводи да је у мају 1943, београдски *Sonderkommando* ЕРР из јеврејског магацина преузео „97 слика, графика и цртежа“, углавном анонимних аутора. Ристовић (2001) указује и

¹⁰⁵ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Ђурић-Замоло, Д. (2011). *Градитељи Београда : 1815-1914 = Belgrade Architects : between 1815 and 1914*. Београд : Музеј града, стр. 204.

на недатирану листу из средишта ЕРР, на којој је био пописан 121 уметнички предмет, као и на посебну листу са „26 слика јеврејских сликара, Марка и Алексе Челебоновића“ (Ristović, 2001). ЕРР је из магацина с јеврејском имовином (1943) преузимао и познотичке и барокне скулптуре (Ristović, 2001). Ристовић (2001: 72) пише да је према договору између фелдкомандатуре 599 и Главне радне групе за Југоисток ЕРР, сви конфисковани уметнички предмети, као имовина Вермахта, требало да буду пребачени у Буксхајм код Мемингена у Немачкој („на руке господину Оту Лентнеру“). Сlike „јеврејских мајстора“ – Марије Розентал-Хачек и Марка и Алексе Челебоновића, високе тржишне вредности, биле су изузете из договора и за њих су тражена „додатна упутства од шефа Специјалног штаба за ликовне уметности“ (Ристовић, 2001: 72).

5. 2 Бољшевичке продаје уметнина из совјетских музеја и финансирање индустријализације

Хитлерове „чистке“ немачких музеја могу су поредити једино са распродајама „револуционарног плена“ који су бољшевици национализовали у доба Стаљина, чиме су створени велики фондови вредности који су припали држави. У студијама совјетске историје стаљинистичког периода велика пажња посвећује се истраживању извора финансирања индустријализације. Масован извоз уметничких дела и антиквитета на Запад, који је пратио развој совјетске индустрије крајем двадесетих година XX века, сасвим неочекивано показао се једним од тих извора (Osokina, 2000). Пошто је новој власти била потребна *валута*, Стаљин и други чланови Политбироа донели су решење о продаји музејских колекција, илуструјући образац без преседана – на који начин држава *с потпуним правом* може да располаже културним благом своје земље. Основе за ове продаје поставио је својим декретом Лењин, а наставио их је Стаљин, и оне су се интензивно одвијале у периоду 1928–1933, који је остао познат као период *стаљинистичких продаја*. Посебну улогу у овим продајама уметничких дела у иностранству имала је државна организација – Антикваријат (*Антиквариат*), чији комерцијални представници су били присутни у свим великим светским центрима.

Клијенти Антикваријата били су богати купци са Запада, који су били свесни да купују врхунска уметничка дела, која припадају историји и чија провенијенција (*provenance*) је била сигурна, због чега су пристајали на било коју цену која им је била предложена. Али, ове продаје, у суштини, нису много помогле индустријализацији, на шта указује и податак да је доходак од продаје уметничких дела и антиквитета чинио мање од 1% од укупне суме која је била потрошена на индустријализацију. Како је то приметила историчарка Е. Осокина (2000), бољшевичким продајама ремек-дела из Ермитажа на Западу, оваплоћена је идеја да се *Рембрант мења за тракторе*, што је било без преседана у светској музејској пракси.

Тиме је руској култури нанесена ненадокнадива штета, јер су током ових трансакција продата ремек-дела западне уметности, руског иконописа, као и драгоцености царске породице, која данас чине основу колекција Националног музеја у Вашингтону, фондације Глубенкјан у Лисабону, као и многих других музеја и приватних колекција у свету. Занимљиво је и запажање професора Вилијамса (Williams, 1977), да је руска царска влада била купац – а не продавац и да су бољшевичке продаје уметничких дела преокренуле традиционални проток уметности од Запада према Истоку. Катарина Велика била је само једна од бројних владара Русије, чији агенти су обилазили Европу у потрази за уметничким делима, која су сакупљана ради богаћења царских збирки Ермитажа, формираних средином XVIII века. Професор Вилијамс подсећа и на бројне руске приватне колекционаре и богате трговце који су били купци дела западне уметности, почев од Шћукина и Морозова, па до Јусупових и Строганових.

Иако су подаци непотпуни, историчар Ј. Жуков (2005) наводи да је Антикваријат ради продаје извезао у иностранство 2.730 слика западноевропских мајстора, од којих је 1.270 враћено у Совјетски Савез, пошто им није пронађен купац. Према Жукову (2005) у иностранству је, у оквиру државних музеја и приватних колекција, заувек остало – 1.450 слика. Он такође наводи да је за сва уметничка дела и реликвије прошлости, која су продата током шест година, укључујући и ремек-дела, Внешторг добио око 25 милиона златних рубаља или 12,5 милиона долара, чиме није успео да испуни своје почетно обећање – да ће у државну касу само од извоза антиквитета донети 30 милиона рубаља (Жуков, 2005).

Конфискација и национализација црквених драгоцености, као и драгоцености царске породице, руске аристократије, музејских и приватних колекција започела је с Октобарском револуцијом и наставила се током двадесетих година XX века (Osokina, 2000). Кончин (2009: 38) пише да је „национализација приватних и других недржавних историјско-уметничких колекција, библиотека и породичних архива, коју је спровела Совјетска власт у периоду 1918–1920, била незаконит чин, који је нарушавао основна права човека и који се није ослањао ни на једну међународну норму. Овде су се, по правилу, национализацијом, тачније пљачком, бавили или су били принуђени да се баве, полуписмени људи, који нису схватили значај културних вредности и неопходност да оне буду сачуване. Култури Русије је у периоду 1918–1920. била нанесена огромна, ничим надокнадива штета“. Продаје уметничких дела и антиквитета постале су један од извора за финансирање развоја совјетске индустрије током реализације Стаљиновог петогодишњег плана (1928–1933).

Основе за продају уметничких дела и антиквитета из Русије у иностранству поставио је Лењин (7. фебруара 1921), када је потписао декрет Совнаркома (Совјет народних комесара СССР) – „О стварању државног фонда вредности за спољну трговину“, којом су укинута претходни декрети о забрани извоза из земље споменика културе и историјских споменика.¹⁰⁶ Декрет је публикован у листу „Известия“ од 12. фебруара 1921. године (Жуков, 2005). У тексту декрета, чланови Совнаркома, који су према изразу Жукова (2005) схватили да ће Русија без спољне трговине пропасти, утврдили су следеће:

За потребе стварања националне резерве уметничких вредности, луксузних предмета и историјских споменика који могу бити предмет извоза у иностранство, Народном комесаријату за спољну трговину даје се право да на местима где је то нужно формира експертске комисије, које ће деловати у складу с одредбама

¹⁰⁶ Реч је о укидању два важна државна документа из 1918. године: први је Декрет Совјета народних комесара (Совнаркома) „О забрани извоза и продаје у иностранству предмета од особитог уметничког и историјског значаја“, који је потписао Лењин, 19. септембра 1918, а други је Декрет Совјета народних комесара (Совнаркома) од 5. октобра 1918, „О регистрацији, уношењу у евиденцију и заштити споменика културе и историјских споменика који се налазе у власништву појединаца, друштва и установа“. Ови декрети су Музејском одељењу Совнаркома омогућили да на законским основама организују заштиту историјско-уметничких вредности (Кончин, 1999).

које је утврдио Народни комесаријат за спољну трговину (Наркомат) уз сагласност Народног комесаријата за просвету и Народног комесаријата за финансије;

Експертским комисијама се поверава избор, класификација, процена и евидентирање уметничких предмета, антиквитета и луксузних предмета за извоз. Састав експертских комисија чине представници одговарајућих одељења Народног комесаријата за просвету (Главмузеја¹⁰⁷ и Одељења ликовних уметности);

Ако хоћете да испразните неке просторије где се могу налазити наведени предмети то се може радити само на оним местима где постоје експертске комисије, а претходно се експертска комисија мора обавестити о рашишићавању (или мењању садржаја) просторија;

Сва удружења и лица у чијој надлежности се налазе складишта, магацини, просторије или било какви други депои, искључујући музеј Републике и депое државног музејског фонда који су у надлежности Главмузеја, обавезни су да несметано допусте представницима комисије преглед, избор и регистрацију ствари које се односе на њен предмет надлежности.

Препустити Наркомату за спољну трговину право одузимања и чувања, ради циљева спољне трговине, предмета које је изабрала експертска комисија (Жуков, 2005).

Сам захтев да се експертској комисији омогући „несметан доступ“ у све депое, значио је да Наркомвнешторг може да делује без контроле. У његовом раду били су ангажовани чекисти. Предмети које су бољшевици конфисковали сливали су се у Државни фонд за чување вредности (*Государственное хранилище ценностей – Гохран*) у Москви, који је основан Лењиновим декретом од 3. фебруара 1920. године. Објекти из национализованих цркава и приватних колекција нису инвентарисани у музејским инвентарима, како би лакше били

¹⁰⁷ Главмузеј – Главни комитет за музеје и заштиту споменика културе, историјских споменика и природе.

продати на међународном тржишту. Према писању Жукова (2005), земљу је сада требало да спасу уметничке вредности – слике и предмети примењене уметности које су кустоси музеја проналазили и чували током година револуције и грађанског рата. Бољшевици су били заинтересовани за све објекте за којима је владала потражња на иностраном тржишту и за које је могла да се добије страна валута. Али, осим финансијског, разлози за ову масовну продају уметничких дела и антиквитета од стране бољшевичке власти (коју су углавном чинили припадници средњих друштвених слојева) могу се тражити и у извесном презрењу повређених класа према свим вредностима дореволюционарног периода, што се односило и на стару уметност.

Политбиро је у извозу уметничких предмета видео један од извора за финансирање индустријализације, током Стаљиновог првог петогодишњег плана (Osokina, 2000). Совнарком СССР (Совјет народних комесара СССР) је свој циљ поставио у декрету од 8. јуна 1927, којим је било предвиђено да се сви ресурси у земљи користе за њену индустријализацију. Како указује Осокина (2000: 8), током јуна Совнарком је предложио Наркомторгу (*Народни комесаријат трговине*) да организује извоз изван СССР антиквитета и луксузних предмета – старог намештаја и покућства, литургијских предмета, бронзе, порцелана, кристала, сребра, броката, тепиха и таписерија, слика, рукописа, драгог камења руског порекла и занатских производа, *који не представљају вредност за музеје*. Иако је овај предлог владе постојао и раније, али без ефекта, овог пута он је подстакнут појачаном потребом за девизама и чврстом намером Стаљиновог Политбироа да спроведе индустријализацију. Внешторг је отишао још даље од Совнаркома и предложио је да се у продају ставе и они предмети који *имају вредност за музеје*, што је прихваћено уз модификацију да се забрањује *продаја уметничких предмета и антиквитета из главних музејских колекција*. Поштовање ове клаузуле било је поверено Наркомпросу СССР (Народни комесаријат за просвету), у чијој надлежности су се налазили главни музејски фондови у земљи (Osokina, 2000: 8). Одлуком Совнаркома од 23. јануара 1928. године, контролу над трговином музејским предметима из руку самих музеја преузео је Наркомат за спољну трговину под управом Анастаса Микојана. Како закључује Осокина (2000: 8), почетком 1928. године извоз уметничких објеката постао је плански, а биле су

поштеђене само основне музејске колекције. У ствари, цео посао је у пракси био поверен бироима Госторга (Државни комерцијални биро за увоз и извоз) у Лењинграду, и делимично у Москви. За контролу извоза уметничких дела био је задужен А. М. Гинзбург (*Абрам Моисеевич Гинзбург*), иначе, први председник Антикваријата (на чијем се челу налазио од његовог оснивања 1925, па све до октобра 1928), који је добио мандат од Савета за рад и одбрану (СТО).

У оквиру Госторга РСФСР, 1925. године оформљен је Антикваријат – Главни биро за куповину и продају антиквитета, који је у својим активностима имао извесну аутономију и чији задатак је, између осталог, био да ствара резерве уметничких дела и антиквитета, са ексклузивним правом да их масовно продаје у иностранству (Osokina, 2000: 9). Антикваријат је у новембру 1929. године трансформисан у Државни комерцијални биро СССР под заштитом Внешторга (Osokina, 2000: 9–10). Активности Антикваријата у вези са продајом уметничких дела и антиквитета, посебно оне везане за продају главних колекција музеја, изазивале су сталне протесте музејских радника (међу којима су били и В. Лазарев, директор Ермитажа и А. В. Луначарски, народни комесар за просвету и шеф канцеларије Совјета народних комесара). Поступак је био следећи – објекти изабрани у музејима морали су да прођу још једну експертизу и процену од стране Комисије за експертизу и процену Главнаука (Главна управа научних, научно-уметничких и музејских институција), која је уједно одређивала и њихову тржишну цену, по угледу на продају аналогних објеката на светском тржишту (Osokina, 2000: 14). Након експертизе, они су стављани на располагање Наркомторгу и Антикваријату, који су их продавали странцима у СССР или путем посредника на аукцијама у иностранству (Osokina, 2000: 14).

Али, не желећи да се бави само продајом, Антикваријат је оформио своје комисије за процену, у којима су се, осим експерата, налазили и трговци. Како указује Осокина (2000), процене експерата Главнауке и Антикваријата су се разликовале – јер док су музејски експерти сматрали да цене уметничких дела имају тенденцију да с временом расту, трговци су теорију цена релативизирали, уз могућност да она може да буде и снижена, уколико услови тржишта то

захтевају¹⁰⁸ (Osokina, 2000: 16). Колико су музејски експерти били у праву, илуструје пример Јан ван Ајковог диптиха (са сценама Распећа и Страшног суда, који се данас налази у Метрополитен музеју у Нјујорку), који је Антикваријат 1933. продао за 195.000 долара, а који је 1978. године достигао цену од два милиона долара (Osokina, 2000: 37). Док су се експерти Главнауке борили да сачувају уметничко наслеђе земље, Антикваријат је био вођен само „интересом продаје“ (Osokina, 2000: 16). Осим тога, у борби за монопол, Антикваријат је експерте из Главнауке оптуживао због сувише високих цена које додељује објектима, а уједно и за непоштовање планова совјетске владе. У том сукобу, Наркомпрос је губио битку против Наркомторга (Osokina, 2000).

Према Осокиној (2000) Политбиро је у почетку одбијао продају уникатних ремек-дела из колекција главних музеја. Бољшевици су углавном у иностранство извозили и продавали другоразредне антиквитете, који нису имали велики значај за музеје. На одлуку да се у продају ставе ремек-дела из Ермитажа утицали су брз развој планова за индустријализацију, али и лоши резултати остварени од продаје антиквитета током 1927–1928. године. Незадовољан дотадашњим резултатима, Политбиро је основао своју комисију, под управом М. П. Томског, која је планирала продају ремек-дела из музеја (Osokina, 2000). Да би остварили план, бољшевици су почели да траже партнере (купце и посреднике) на Западу. Прво су ступили у контакт с еминентном париском компанијом „Селигман“, која је имала велику репутацију још у време царске Русије. Осокина (2000) пише да је путовање антиквара Жермена Селигмана (*Germain Seligman*) у СССР, имало националан значај за Француску, пошто је Русија у то време имала највећу колекцију француске уметности XVIII века изван Француске. Али, сарадња са антикварном кућом „Селигман“ није остварена, пошто париског антиквара нису интересовали другоразредни антиквитети које су му бољшевици нудили, већ само ремек-дела, која совјетска влада, ипак, још увек није била спремна да прода (Osokina, 2000). За продају *другоразредних* антиквитета, бољшевици су нашли другог партера (посредника) – аукцијску кућу „Рудолф Лепке“ (*Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus*) у Немачкој, у оквиру које је аукције руских антиквитета организовала

¹⁰⁸ На пример, Антикваријат је имао право да снизи фиксирану цену за 20%, како би закључио брзу продају.

Марија Андрејева, у то време совјетски трговачки представник у Берлину (жена Максима Горког) (Osokina, 2000).

5. 2. 1 Калуст Гулбенкјан

Одлуку о продаји слика из Ермитажа Политбиро је (заједно с „комисијом Томски“) донео 1928. године, након чега је подстакнута потражња од стране купаца. Одлука о продаји односила се на колекције Ермитажа, као и на национализоване приватне колекције руске аристократије (Osokina, 2000). Ове продаје се нису одвијале на аукцијама, већ путем посредника. Главни агент за продају био је А. Микојан, комесар за спољну трговину, који је већ разрадио могућности продаје уметничких дела у Паризу, у сарадњи са Г. Пјатаковим, совјетским комерцијалним представником у Паризу (Williams, 1977). После неуспеле сарадње са Жерменом Селигманом, бољшевици су у Француској пронашли новог купца – Калуста Гулбенкјана (*Calouste Gulbenkian*, 1869–1955), у то време једног од најбогатијих људи у Европи. Рођен у Инстанбулу, у породици јерменског порекла, школован у викторијанској Енглеској, Гулбенкјан је био пионир нафтне индустрије на Средњем Истоку, власник компаније Ирак петрол (*Iraq Petroleum Company*), а уједно и пасионирани колекционар. Његова колекција од 6.000 уметничких дела – од периода антике па све до XX века, данас се чува у Фондацији Гулбенкјан у Лисабону.

Осокина (2000) пише да је у историји совјетског извоза уметничких дела Гулбенкјан био први коме је совјетска влада продала ремек-дела из Ермитажа. Продаје су се одвијале у четири наврата, у периоду 1929–1930. године, путем преговора које су у Паризу са Гулбенкјаном водили совјетски комерцијални представници или директно Антикваријат. Током трансакција са Гулбенкјаном, СССР је добио 380.000 фунти (око четири милиона рубаља), што је по схватању Осокине (2000) било само „кап у мору“ у односу на суму од 30 милиона рубаља коју је Политбиро планирао да достигне на пољу продаје. Гулбенкјан је био заинтересован за велики број слика из Ермитажа и на његовој листи предлога коју

је упутио бољшевичкој влади налазило се 18 највреднијих дела¹⁰⁹, за чију куповину је понудио (веома ниску) суму од десет милиона рубаља. Иако је „Наркомпрос“ покушао да му понуди дела са листе коју је саставила „комисија Томски“, Гулбенкјан је током преговора који су трајали неколико месеци инсистирао искључиво на делима која је сам одабрао. Тако је све већа потреба за девизама принудила Антикваријат да се убудуће оријентише на продају дела која су предлагали сами купци (Osokina, 2000). Наркомпрос је крајем 1928. године истовремено водио преговоре и са лордом Џозефом Дувеном (*Josef Duveen*), једним од најпознатијих трговаца уметнинама (чији клијент је у време царске Русије био и Николај II), али ове продаје на крају нису остварене.¹¹⁰

Први уговор између Гулбенкјанових заступника и Антикваријата потписан је 1929. године и односио се на продају из Ермитажа, по веома ниској цени од 54.000 фунти стерлинга (пола милиона рубаља), колекције од 24 предмета француске примењене уметности (златних и сребрних посуда) из друге половине XVIII века; две слике пејзажисте Ибера Робера (*Hubert Robert*); „Благовести“ низоземског сликара Дирка Боутса (*Dierick Bouts*) из XV века; као и писаћег стола у стилу Луја XVI, рад Жана Анрија Ризенера (*Jean-Henri Riesener*) из колекције Борјатински (Osokina, 2000; Жуков, 2005). Треба напоменути да совјетско руководство није било заинтересовано само за продају уметничких дела, већ је од Гулбенкјана очекивало и економску помоћ, коју је он заиста и пружио, обезбеђујући извоз совјетске нафте на светско тржиште које је било подељено између великих компанија (Жуков, 2005).

Осокина (2000: 29) пише да је „у замену за помоћ у експлоатацији нафте Гулбенкјан очекивао многи већу *услужност* совјетског руководства у трговини

¹⁰⁹ За осам слика на листи – два Рембрантова дела – „Повратак блудног сина“ и „Портрет Тита“, Борђонеову „Јудиту“, Ботичелијево „Поклоњење мудраца“, Рубенсов „Портрет Елене Фурман“ и „Пејзаж с дугом“, Рафаелову „Мадону Албу“ и Ватоовог „Музиканта“ (*Mezzetin*) – Гулбенкјан је совјетском руководству понудио 200.000 фунти стерлинга, што је било веома мало, будући да је само Рафаелова „Мадона Алба“ касније продата А. Мелону за 1,6 милиона долара (Osokina, 2000).

¹¹⁰ Гулбенкјан је био заинтересован за ремек-дела из руских колекција још 1920–1921, када је посредством антиквара Џозефа Дувена покушао да купи две Рембрантове слике из колекције кнеза Феликса Јусупова, али ова трансакција није реализована пошто није постигнут договор око цене. Дувен је за две Рембрантове слике у име Гулбенкјана понудио кнезу Феликсу Јусупову 150.000 фунти стерлинга, док је кнез Јусупов тражио износ од 200.000 фунти стерлинга. Слике су на крају продате Американцу Џозефу Вајденеру (*Joseph Widener*) и данас се налазе у Националној галерији у Вашингтону (Osokina, 2000).

антиквитетима“, уз констатацију да су „Совјети и сами често користили питање уметничких дела као мамац за вођење преговора о економској помоћи СССР-у на светском тржишту“. Преговори око друге продаје започети су у децембру 1929. године и она је са представником Антикваријата закључена у Паризу у јануару 1930. године, у моменту када је свет захватила глобална економска криза, која се на тржишту антиквитета одразила падом куповне моћи и великим падом цена, скоро за једну трећину. Гулбенкјану је током ове трансакције, за суму од 155.000 фунти из колекција Ермитажа продато 13 сребрних предмета француске примењене уметности, два канделабра и Рубенсов (*Peter Paul Rubens*) „Портрет Елене Фурман“, који је плаћен 50.000 фунти¹¹¹(Osokina, 2000).

Трећа продаја закључена је у мају 1930. године – за суму од 140.000 фунти стерлинга Гулбенкјан је купио статуу „Дијане“ скулптора Удона (*Jean-Antoine Houdon*) и пет слика, од којих, две Рембрантове – „Портрет Титуса“ и „Атину Паладу“, Ватоовог (*Antoine Watteau*) „Музиканта“ („Mezzetin“), Терборхов (*Gerard Terborch*) „Час музике“ и Ланкреове (*Nicolas Lancret*) „Купачице“ (Osokina, 2000). Осокина (2000) пише да је све слике, осим „Атине Паладе“ Глубјенкан касније препродао Галерији „Widlenstein“ у Њујорку. Четврту и последњу продају Антикваријат је са Гулбенкјаном закључио на јесен 1930. године, када му је за суму од 30.000 фунти продат Рембрантов „Портрет старца“ (Osokina, 2000). Жуков (2005) пише да је Внешторг ово дело уступио Гулбенкјану због претходне спасоносне помоћи у продаји нафте, чиме су трансакције с њим биле дефинитивно и завршене.

Масован извоз уметничких дела и антиквитета, укључујући и ремек-дела из Ермитажа, наставио се до средине 1930. године. Према Вилијамсу (Williams, 1977), у периоду јануар–септембар 1930. године совјетска влада је продала 1,681 тону уметничких објеката, накита и антиквитета, од чега је 117 тона било продато директно у Америци. С друге стране, девизни прилив од ове кампање био је безначајан, док су штете које се нанесене руским музејима, посебно Ермитажу, биле огромне. Сам Гулбенкјан је у писму (*Меморандум*), које је упутио Внешторгу (тј. Г. Пјатакову), 17. јула 1930, изнео свој став о совјетском

¹¹¹ Покушај Глубјанкана да купи Ђорђонеову „Јудиту“ није прихваћен.

руководству и његовом непромишљеном деловању: „Ви знате да сам се ја увек држао тезе да дела која се чувају у Вашим музејима током низа година, не би требало да се распродају, јер она представљају не само национално благо, већ и опсежан васпитни фонд, и истовремено, велики национални понос, и уколико сведочење о њиховој распродаји продре у друштво, тиме ће бити нанесена штета ауторитету Ваше владе“ (Жуков, 2005: 131). После Гулбенкјана главни купац највреднијих дела из Ермитажа био је амерички банкар и колекционар – Ендру Мелон (*Andrew Mellon*, 1855–1937).

5. 2. 2 Ендру Мелон

Још драматичнија за Ермитаж била је продаја Ендруу Мелону, богатом америчком колекционару, 21 ремек-дела европског сликарства у износу од 6.654.052,94 долара (Williams, 1977). Ендру Мелон је почетком 1930. године био један од најбогатијих и најутицајних људи у САД, који је у периоду 1921–1932. године заузимао место америчког министра финансија. Своју приватну колекцију у Вашингтону Мелон је почео да ствара 1921. године, када је дошао на место министра. Жуков (2005) пише да Мелон није директно преговарао са Антикваријатом, већ је куповину уметничких дела поверавао антикварним фирмама, које су имале улогу посредника – берлинском „Матисену“ (*Matthiesen*); лондонском „Колнагију“ (*Colnaghi*), као и њујоршком „Нодлеру“ (*Knoedler*) (Осокина, 2010; Жуков, 2005).

Према схватању историчарке Осокине (2010) у времену глобалне економске кризе и опште депресије која је захватила Запад почетком 1930-их година, било је веома тешко наћи купца способног да финансира ову „трансакцију века“ – јер Мелон је за куповину преко двадесет дела из Ермитажа уложио око седам милиона долара. У времену економске кризе и увођења ембарга на увоз робе из СССР, његова улога била је веома значајна за развој совјетско-америчке трговине (Осокина, 2010). С доласком демократа на власт (1934), Мелон је оптужен за утају пореза, а након судског поступка слике из његове колекције пренесене су у добротворни фонд. Овај амерички мецена је потом финансирао изградњу здања Националне галерије у Вашингтону и америчком народу је 1937.

године предао своју колекцију од 125 слика и 23 скулптуре (Осокина, 2010). Док је штампа на Западу писала о продаји експоната из совјетских музеја, осуђујући политику болшевичке власти која тргује националним благом, у Совјетском Савезу ова тема била је забрањена. Посебно су о неморалним болшевичким продајама слика из Ермитажа писали руски емигрантски листови, попут париског журнала *Иллюстрированная Россия (La Russie Illustrée)* из 1930. године.



Журнал Иллюстрированная Россия (La Russie Illustrée), Париз, No. 42, 4. X 1930, илустрације на стр. 12 и 13¹¹²

О Мелоновој умешаности у куповину слика из Ермитажа писао је „Њујорк тајмс“ (*The New York Times*) од 28. септембра и 1. новембра 1930, као и од 11. маја и 17. септембра 1931. године (Осокина, 2010; Жуков, 2005). Посланство СССР-а у Паризу тада је оповргло да су слике из Ермитажа продате Мелону, што је по схватању Жукова (2005) било донекле истина, с обзиром на то да су се све трансакције одвијале преко посредника – Чарлза Хеншела (*Charles Henschel*), који је био на челу америчке антикварне фирме „Нодлер“ и који је у правном смислу био купац слика, које је потом препродавао Мелону. Прва трансакција извршена је у марту 1930. године, када је за суму од 250.000 фунти стерлинга Антикваријат продао Ван Дајков (*Anthony van Dyck*) „Портрет Филипа, лорда Вартона“. У априлу 1930. године, посредством фирме „Нодлер“ за Мелона су купљене три

¹¹² ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://old.librarium.fr/newspapers/russiaillustrated/1930/10/41>

слике – Халсов (*Frans Hals*) „Портрет младог човека“, Рембрантова „Девојчица с метлом“ и Рубенсов „Портрет Изабеле Брант“ (Жуков, 2005).

У јуну 1930. године Антикваријат је за суму од 502.899 долара продао Јан ван Ајкове (*Jan van Eyck*) „Благовести“, слику коју је руски цар Николај I купио приликом распродаје колекције низоземског краља Виљема II. Како пише Осокина (2006), Н. Н. Иљин (*Николай Николаевич Ильин*), председник Антикваријата у периоду 1930–1935. и члан колегијума *Наркомата за спољну трговину*, слику је лично предао Чарлзу Хеншелу, представнику фирме „Нодлер“, који ју је купио у име Мелона. У периоду од јула 1930. до фебруара 1931. године, продато је још осам слика из Ермитажа, и то: три Рембрантове – „Турчин“, „Жена с каранфилом“ и „Јосиф разоткрива жену Потифара“; две Ван Дајкове – „Портрет фламанке“ и „Сузана Фурман с кћерком“; Рафаелов „Свети Ђорђе“; Веласкезов (*Diego Velazquez*) „Портрет папе Иннокентија X“; као и ремек-дело италијанске ренесансе, Ботичелијево (*Sandro Botticelli*) „Поклоњење мудраца“, које је Мелон платио 838.000 долара (Жуков, 2005). У марту и априлу 1931, за колекцију Ендруа Мелона продато је још осам ремек-дела из Ермитажа – Веронезеово (*Paolo Veronese*) „Откривање Мојсијево“; Ван Дајков (*Anthony van Dyck*) портрет „Вилхелма II Орланског-Насау; Халсов (*Frans Hals*) „Портрет официра“; Шарденова (*Jean-Baptiste-Siméon Chardin*) „Кула од карата“; Перуђиново (*Pietro Perugino*) „Распеће“; Рафаелова (*Raffaello Sanzio*) „Мадона Алба“ и Тицијанова (*Tiziano Vecelli*) „Венера с огледалом“ – за суму од 2,5 милиона долара (Жуков, 2005). Првих пет слика службеници Антикваријата су предали галерији „Матисен“ у Берлину, док су слике Рафаела и Тицијана достављене у Њујорк, директно Н. Н. Иљину и Б. И. Крајевском (Краевский) (Жуков, 2005). Одлуку о продаји Рафаелове и Тицијанове слике донео је Политбиро 25. априла 1931. године (Жуков, 2005).



*Рафаело: Мадона Алба, око 1510,
Национална галерија у Вашингтону¹¹³ (колекција Мелон)*

Рафаелову „Мадону Албу“ (која потиче из збирке шпанских војвода од Албе), купио је цар Николај I, 1836. године од банкара Вилијама Кузвелта (*William G. Coesvelt*). У колекцији Ермитажа налазила се до 1931. године, када је совјетска влада слику продала Е. Мелону за износ од 1.166.400 долара – што је у то време била највећа сума плаћена за једну слику (Williams, 1977; Жуков, 2005). Вилијамс (Williams, 1977: 2) пише да је чак и „Њујорк тајмс“ у уводнику написаном у лето 1934. године одбацио идеју овакве трансакције као чисту фантазију:

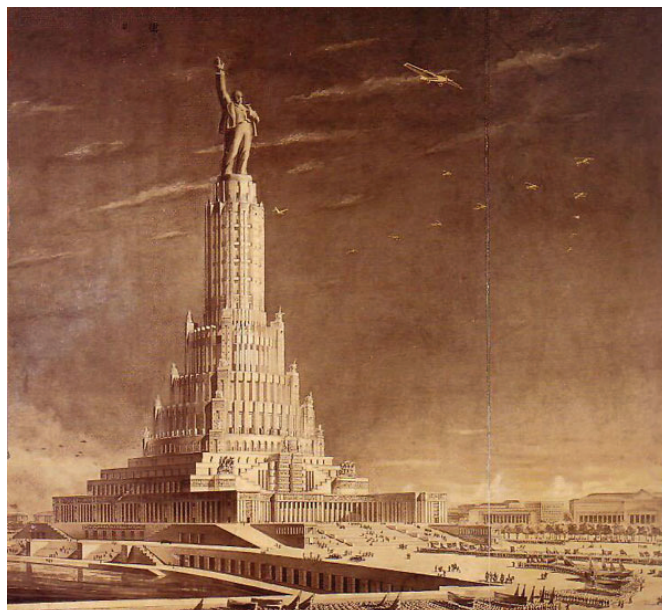
Уколико ово није тренутак када би амерички грађанин купио најскупљу слику на свету, онда ни није тренутак када би совјетска влада продавала најређе комаде свог националног блага. Распродаја породичног наслеђа од стране владе или појединца је знак да се налазе у тешкој ситуацији, а то је утисак који совјетски режим у овом тренутку не жели да се о њему створи у иностранству (Williams, 1977: 2).

¹¹³ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.26.html>

„Мадону Албу“ Ендру Мелон је 1937. године поклонио Националној галерији у Вашингтону, где се слика и данас налази у оквиру колекције Мелон. Продаје уметничких дела и антиквитета наставиле су се и у периоду 1931–1933. и у њима је главну улогу и даље имао Н. Н. Иљин, председник Антикваријата. Према Осокиној (2006), Иљин је у периоду 1931–1933. остварио продају дворца Строганових; 1932 – продају Пусеновог „Рођења Венере“ и Тијеполове „Клеопатрине гозбе“; 1933 – две олтарске преграде Јан ван Ајка („Голгота“ и „Страшни суд“), као и низа других слика и драгоцености из колекција Оружејне палате у Кремљу, Царског Села, Петерхофа итд.

5. 3 Стаљинове трофејне бригаде и совјетске конфискације уметничких дела у Немачкој

Према подацима фонда „Пруско културно наслеђе“, трофејне бригаде су након Другог светског рата у немачким музејима конфисковале 2,5 милиона уметничких предмета, од којих се многи и даље воде као нестали (Kaiser-Schuster, 2006). Аутори Ајхведе и Зубкова (Eichwede & Zubkova, 2006), указују да је совјетска политика конфискације била одговор на политику пљачки коју је спроводила нацистичка Немачка. Стаљин је у Москви желео да створи супер-музеј, чију основу би управо чиниле колекције „трофејне уметности“, пре свега оне које су совјетске трофејне бригаде конфисковале у Дрездену. Немачки историчар Демант (2008: 44) запажа, да за разлику од Вера, Наполеона, Геринга и Хитлера, Стаљин није имао личан однос према *плени*, већ је за њега „узимање било пуки чин моћи“. Стаљинов Музеј светске уметности требало је да буде смештен у комплексу грандиозног Дворца Совјета, који је требало да буде изграђен према пројекту водећег архитекте стаљинистичке епохе – Бориса Јофана (*Борис Иофан*). Било је предвиђено да здање двораца буде високо 420 метара и крунисано скулптуром Лењина. Иако је план о изградњи Дворца Совјета био прихваћен, од његове изградње, која је започета 1941. године се на крају одустало.



*Дворац Совјета СССР у Москви, неостварени пројекат
арх. Бориса Јофана, 1933.¹¹⁴*

Совјетске трофејне бригаде су формиране у фебруару 1943. године, указом Државног комитета одбране СССР. Оне су у почетку биле дужне да конфискују само предмете војно-економског значаја на фронту. Од фебруара 1945, након конференције на Јалти (4–8. фебруара 1945), када је признато СССР право на надокнаду штете причињене ратом, задаци трофејних бригада су проширени на извоз свих врста *трофејних* предмета, укључујући и уметничка дела и антиквитете (Kaiser-Schuster, 2006). Чланови трофејних бригада задужени за уметнине, били су углавном историчари уметности, археолози, музејски радници и библиотекари.¹¹⁵ У Москви је 1943, у оквиру Државне ванредне комисије основан Биро за експертизе, под руководством Игора Грабара, чији задатак је био да саставља спискове уметничких дела из немачких музеја, која би могла да компензују највеће војне губитке Совјетског Савеза. Тако је нпр. вредности цркве

¹¹⁴ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Проекти Дворца Советов СССР, доступно на: <http://arx.novosibdom.ru/node/2427>.

¹¹⁵ Кајзер-Шустер (Kaiser-Schuster, 2006) указује да се документи о делатности совјетских трофејних бригада „Комитета за уметност у оквиру Савета народних комесара СССР“ у периоду 1945–1947. налазе у Руском државном архиву за књижевност и уметност у Москви. На основу каталога немачких музеја, објава о потражњи, архивских докумената из Немачке и Русије, у оквиру пројекта „Немачко-руски музејски дијалог“ (DRMD) формирана је база података (*lostart.de*) која садржи око 100.000 културних добара извезених у Совјетски Савез у послератном периоду (1945–1947) (Kaiser-Schuster, 2006).

Светог Спаса у Нередици коју је разрушила немачка артиљерија, према процени И. Грабара, била еквивалентна вредност десет Рафаелових „Сикстинских Мадона“ (Eichwede & Zubkova, 2006). Међутим, експертска група је убрзо совјетске културне губитке, уместо у еквивалентним објектима, почела да мери у новчаној вредности, тј. у доларима и рубљама (Eichwede & Zubkova, 2006).

У фебруару 1945, по указу Стаљина, основан је Посебан комитет за организацију извоза свих врста материјалних вредности из Немачке, са Георгијем Маљенковим на челу, под чијом управом су биле и трофејне бригаде, подељене по областима деловања у оквиру војних јединица (Eichwede & Zubkova, 2006). Експертна група Бироа за експертизе, под управом Игора Грабара, масовно је извозила уметничке објекте из немачких музеја, архива, двораца и приватних колекција. Када је Црвена армија је ушла у Дрезден, 18. маја 1945. године, из Дрезденске галерије слика пренесене су 762 слике у Москву, 478 слика у Кијев, док су остале слике биле пренесене у Лењинград (Галерија слика Дрезден, 1980). Из Берлина је у Москву 1945. године послата „Пријамова ризница“, коју је открио Шлиман (*Heinrich Schliemann*), античке и источноазијске колекције, међу којима је био и Пергамски олтар, као и Рафаелова „Сикстинска Мадона“ из Државне уметничке збирке у Дрездену (Eichwede & Zubkova, 2006).

5. 3. 1 Пергамски олтар

Као знаменито дело хеленистичке архитектуре и скулптуре на списку совјетских трофејних бригада нашао се и Пергамски олтар, чију вредност је И. Грабар у то време проценио на 7,5 милиона долара (Козлов, 2005). Олтар је на пергамском акропољу подигао Еуменес II у периоду 180–160 године п. н. е, у знак захвалности Зевсу и Атени Никефори (*Победници*) за заштиту коју су пружили пергамским владарима (Аталидима) у борби против Гала и других непријатеља античког града Пергамона (Гавела, 1978; Queyrel, 2007). Споменик симболично представља одбрану хеленистичке цивилизације од варвара. На његовом постаменту се налази главни фриз у високом рељефу, дужине 113 метара, с приказима Гигантомахије – борбе богова Олимпа против гиганата (Гавела, 1978). Једини антички текст у коме се спомиње велики олтар у Пергаму датира с почетка

III века – то је Књига успомена (*Liber memorialis*), римског писца Ампелиуса (*Lucius Ampelius*), који пише: „У Пергамону се налази велики мраморни олтар, висок четрдесет стопа, са огромним фигурама које приказују гигантомахију“¹¹⁶ (Гавела, 1978: 267). Према Б. Гавели (1978), нацрт за делове композиције дао је Менекрат с Родоса, који је ово дело остварио заједно с четири пергамонска сарадника – Дионисиадом, Меланипом, Орестом и Теоретом.



*Пергамски олтар, 180–160. год. п. н. е.,
реституисан Пергамском музеју у Берлину 1958.*¹¹⁷

Пергамски олтар је саграђен од мермера у традицији јонског стила. Остатке олтара открили су 1878, током археолошких истраживања у Малој Азији, немачки археолози. Отоманско царство је олтар продало Немачкој, а сачувани фрагменти пренесени су у Берлин, где је 1789. почела његова реконструкција. Совјетске трофејне бригаде су 1945. олтар из совјетске окупационе зоне (као трофеј) пренеле преко Москве у Ермитаж. Олтар је реституисан Пергамском музеју у Берлину 1958. године.

¹¹⁶ *Pergamo, ara marmorea magna, alta pedes XL cum maximis sculpturis; continet autem gigantomachiam*, види више у Queyrel (2002), као и о различитим интерпретацијама и хипотезама функције Пергамског олтара.

¹¹⁷ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Kulturstiftung der Länder, на адреси <http://www.kulturstiftung.de>

5. 3. 2 Рафаелова „Сикстинска Мадона“

Рафаело је „Сикстинску Мадону“ (1513–1515), насликао вероватно по наруџби монаха из Пјаченце, за апсиду цркве манастира светог Сикста. Реч је о олтарској слици с представом Мадоне с Христом у наручју, између светог Сикста и свете Барбаре. У горњој зони слике су два набрана руба зелене завесе, док су у доњој, два мала анђела која посматрају приказ испред њих. Историчар уметности Даниел Арас (2004) ће у њој видети епифанију, моменат „открочења живог Бога“ или „Бога који је поцепао завесу, показујући се“. Сliku је од монаха из Пјаченце откупио Август III Саксонски за 20.000 дуката и она је стигла у Дрезден 1753–1754. године (Галерија слика Дрезден, 1980). После Другог светског рата, совјетске трофејне бригаде су Рафаелову Сикстинску Мадону, заједно са Шлимановим трезором (30. јуна 1945) авионом пренеле у Москву. Совјетске власти су је 1955. реституисале Дрезденској пинакотеци (Галерија слика Дрезден, 1980).



Рафаело Санти: Сикстинска Мадона, Дрезден, уље на платну, 1513–1515, реституисана Дрезденској галерији слика 1955.¹¹⁸

¹¹⁸ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://skd-online-collection.skd.museum/en/contents/show?id=372144>

Културни трофеји у Совјетском Савезу дуго су били под *велом тајне*, а ремек-дела из Дрездена, Лајпцига, Вајмара, Берлина и других градова из совјетске зоне окупације остајала су затворена у депоима. Након смрти Стаљина (1953), дошло је до позитивне промене у спољнополитичким односима. Савет министара СССР је 1955. године, на државној свечаности у Пушкиновом музеју у Москви извршио прву реституцију Источној Немачкој – Дрезденској галерији слика враћено је 1.240 уметничких дела, укључујући слике Дирера, Јан ван Ајка и Рафаелову „Сикстинску Мадону“ (Галерија слика Дрезден, 1980; Kaiser-Schuster, 2006). Друга реституција извршена је 1958. године, када је СССР вратио Немачкој Демократској Републици (ДДР) више од 1,5 милиона уметничких дела (Kaiser-Schuster, 2006; Нопрт, 2006). Према Кајзер-Шустеру (Kaiser-Schuster, 2006), од септембра 1956, из Москве и Лењинграда су враћена бесцена уметничка дела, након чега је у Источној Немачкој, у Берлину (у октобру 1959) године поново отворен Пергамски музеј, са враћеним уникатним фризом Пергамског олтара, а такође и већи део музеја Боде. Након ових реституција реконструисани су и отворени музеји у Дрездену (1960), Десау, Готи, Лајпцигу, као и у дворцима Потсдама (Kaiser-Schuster, 2006).

Аутори Ајхведе и Зубкова (Eichwede & Zubkova, 2006), оцењују да су ове две реституције из педесетих година XX века имале историјски значај у руско-немачким културним односима. Јер, у наредном периоду Русија, као жртва рата, није желела да бившем агресору преда преостале културне објекте који су остали у СССР. Међу њима је и трезор који је Хајнрих Шлиман 1873. године открио у руинама Пријама (у Турској, из периода 2400–2300 п. н. е). Најизразитије предмете из ове ризнице, чини златни накит – дијадеме, наушнице, прстење, наруквице, копче. Турска влада је 1881. године оптужила Шлимана да је његово право на поседовање трезора нелегитимно, због чега га је он поклонио Немачкој, где се трезор налазио у Музеју старе и ране историје у Берлину до 1945. године (Нопрт, 2006). Совјетске трофејне бригаде су ризницу из Берлина пренеле авионом (30. јуна 1945) у Москву и предале је Пушкиновом музеју ликовних уметности, где се и данас налази. Према подацима Пушкиновог музеја у Москви, колекцију „Пријамове ризнице“ данас чини 295 предмета израђених од драгоцених метала и камена, док се остали предмети, углавном од бронзе и глине чувају у Ермитажу.

Хупт (2006) такође указује и на колекцију цртежа и гравира холандског банкара Франца Кенигса (*Franz Koenigs*), која је крајем рата из Немачке транспортована у Русију, у музеј Пушкина и у Кијев, где је откривена 1993. Влада Украјине је 2003. вратила 142 гравире Холандији, док је преостали део колекције у руском власништву.

„Трофејном уметношћу“ се сматрају различите категорије културних добара велике историјске, научне, уметничке или културне вредности, која су премештена и присвојена током Другог светског рата и у кратком послератном периоду (тј. у периоду 1943–1952) (Eichwede & Zubkova, 2006). За решавање питања реституције и власништва трофејних колекција, Руска Федерација је формирала Државну комисију за реституцију културних добара (23. јуна 1992, *№* 426). Државна Дума РФ је 15. априла 1998. године донела федерални закон „О културним добрима премештеним у СССР као резултат Другог светског рата, која се налазе на територији Руске Федерације“, којим су скоро сви предмети „трофејне уметности“ признати као власништво руске државе и репарација за штету коју су Немачка и њени војни савезници причинили културном наслеђу СССР. Овај закон није искључио размену предмета из државних колекција у оквиру међународне сарадње на основу закључивања међународних уговора или као геста добре воље Русије (Зинич, 2003). У Уставу ОУН (члан 7) установљен је принцип одговорности државе – агресора, који међународна заједница мора да поштује.

6. РЕСТИТУЦИЈА УМЕТНИЧКИХ ДЕЛА УКРАДЕНИХ ТОКОМ ДРУГОГ СВЕТскоГ РАТА

У ратном праву, под реституцијом се подразумева обавеза бивше непријатељске државе да врати имовину коју је насилно одузела и опљачкала на територији коју је држала под окупацијом и она је утврђена мировним или другим уговорима (Кривокапић, 2010). Према Кривокапићу (2010), у случају да је питање реституције спорно, опљачкана држава треба да докаже власништво над имовином коју потражује. Она такође има право да, ради њеног проналажења, комисијски приступи свим местима на територију бившег непријатеља за која верује да се та имовина налази (Кривокапић, 2010). Кривокапић (2010) указује да

се обавеза реституције посебно односи на уметничка дела, историјске споменике и архиве, чија вредност је за оштећену државу значајнија од могуће новчане накнаде. Ако су предмети уништени или се не могу пронаћи, уместо њих се може затражити предаја еквивалентних објеката, исте врсте и вредности, која су власништво државе која је починила пљачку¹¹⁹ (Кривокапић, 2010). Реституција се, као једна од норми материјалне одговорности државе, разликује од другог вида материјалне одговорности – репарације, која се у ширем смислу односи на ратну одштету коју, на основу уговора о миру, мора да плати поражени, као накнаду штете која је причињена победнику. Репарације су дефинисане у члану 3, IV Хашке конвенције о вођењу рата на копну из 1907. У ужем смислу, оне су облик обештећења победника у рату, које је предвиђено уговорима о миру и другим споразумима закљученим после Првог и Другог светског рата.

Током Другог светског рата мере за заштиту културних добара предузимане су у оквиру специјалног програма – Споменици културе, уметничка дела и архиве (*Monuments, Fine Arts, and Archives program – MFAA*), који је 1943. покренуо амерички генерал Двајт Ајзенхауер (*Dwight Eisenhower*), формирањем специјалног Уметничког одреда (*Monuments Men*). Одред су чинили конзерватори, историчари уметности, архитекте и архивисти, чији задатак је био да штите и спасавају уметничке и историјске споменике у ратним подручјима. Након постигнутог споразума у Јалти (11. фебруар 1945), а потом и Потсдамске (17. јули – 2. август 1945) и Париске конференције (9. новембар 1945 – 16. јануар 1946), установљено је да је Немачка у обавези да изврши реституцију и репарацију конфискованих уметничких дела, која је Богуславски (2012) сврстао у три категорије:

- i. Дела „дегенерисане уметности“ – „дегенерисани“ уметници били су отпуштани или им је била забрањена професионална делатност. Нацисти су „дегенерисаним“ сматрали дела импресиониста, постимпресиониста и

¹¹⁹ Појмови „реституција“ и „компензаторна реституција“ детаљно су разрађени у члану 4 Федералног закона РФ „О културним добрима, премештеним у СССР као резултат Другог светског рата, који се налазе на територији РФ“ (од 15. априла 1998), о чему је већ било речи (в. Денисова, 2012: 285).

представника других праваца, као и сва дела уметника јеврејске националности, независно од уметничког правца којем су припадали.

- ii. Културна добра којих су била лишена лица која су била противници нацизма, како у Немачкој, тако и у другим земљама.
- iii. Културна добра која су била заплењена од лица по основу њихове расне, религиозне или националне припадности (жртве Холокауста и страдање шест милиона европских Јевреја), чему је посвећена посебна пажња на симпозијуму „Војни трофеји“, који је одржан у Њујорку 1995. године (Богуславский, 2012).

Када су амерички официри 1945. открили преко хиљаду тајних складишта¹²⁰ ЕРР у Немачкој, Аустрији и Чехословачкој, савезничке владе¹²¹ су на америчку и британску иницијативу одлучиле да се сва дела која могу да буду идентификована врате земљама у којима су присвојена. Опљачкана уметничка дела су из склоништа евакуисана у Минхен, Висбаден и Офенбах, где су америчке и енглеске оружане снаге формирале главне сабирне пунктове (*collecting point*) (Богуславский, 2012; Edsel & Viter, 2014). Тако су у минхенски сабирни центар (*Munich Central Collecting Point*), заједно с другим уметничким делима пронађеним у руднику Алтхаузе, били пренесени „Гански олтар“ и „Богородица из Брижа“.

Према Богуславском (2012), сам процес реституције одвијао се у две фазе – из сабирних центара, културна добра су прво слата у земље из којих су била извезена, које су их потом враћале оригиналним власницима. Био је створен и *Савезни контролни савет*, који је у специјалним правилима предвидео апсолутно право на реституцију за оне објекте који су могли да буду идентификовани, који су постојали и које је непријатељ извезао насилно (Богуславский, 2012). Према Едселу и Витеру (2014), сам процес реституције био је поверен искључиво Уметничком одреду, који је пописивање, фотографисање и архивирање

¹²⁰ Складишта са конфискованим збиркама су се налазила у Фирербау у Минхену, Дрезденском музеју и замку Нојшванштајн у Немачкој, у Кремсмулстеру у Аустрији и у опатији Хохенфурт у Чешкој итд.

¹²¹ Када је Немачка капитулирала пред савезничким снагама (8. маја 1945), Немачка (у чијем саставу је у то време била и Аустрија) је подељена на четири окупационе зоне под совјетском, америчком, енглеском и француском административним управом.

присвојених уметничких дела, као и послове саме реституције обављао током шест година.

Прво уметничко дело које је Уметнички одред реституисао после Другог светског рата, био је „Гански олтар“ браће ван Ајк – 3. септембра 1945. из минхенског сабирног центра полиптих је авионом пребачен у Брисел, да би потом био враћен катедрали Светог Бава у Гану, где се и данас налази (Nikolas, 2011; Edsel & Viter, 2014).



Гански олтар браће ван Ајк у складишту Алтхаузеа (прво реституисано уметничко дело, 3. септембра 1945).

У складу с нормама међународног права, реституцију конфискованих дела тражиле су све окупиране земље. Питањима реституције (и посебно компензаторне реституције) у СССР бавила се Државна ванредна комисија, основана 1942. (Богуславский, 2012). У Француској је 1944. формирана Комисија за повраћај уметничких дела са седиштем у Же де Пому, чији задатак је такође био да прима и идентификује конфисковане уметнине, док је саму реституцију обављало Министарство спољних послова и финансија (Nikolas, 2011). У Француској је Декретом од 10. септембра 1999, основана Комисија за надокнаду штете причињене прогнаним жртвама. У САД, група експерата објавила је посебан меморандум о реституцији и утврђивању власништва, који је у случају немогућности повраћаја историјских, уметничких или културних добара

предвиђао супституцију еквивалентних културних добара (Богуславский, 2012). У Аустрији су у периоду 1946–1949. сва акта о конфискацији имовине, која су била донета у периоду нацизма, проглашена неважећим. У децембру 1998. у Аустрији је донет Федерални закон о повраћају културних добара из аустријских музеја и збирки, према коме – сва културна добра која су прешла у власништво државе после 8. маја 1945. треба да буду враћена првобитним власницима или њиховим наследницима. Такође, на међународном нивоу, у резолуцији конференције о репарацијама одржане у Паризу, била је предвиђена компензаторна реституција (*restitution in kind*) у „еквивалентним објектима“ за предмете уметничког, научног, педагошког или религијског карактера, укључујући књиге, рукописе и документа које је непријатељ опљачкао и није вратио (Богуславский, 2012: 241).

Како указује Ристовић (2001) с проблемом повраћаја опљачканих културних добара суочиле су се и југословенске власти после Другог светског рата. Према Ристовићу (2001), документација Репарационе комисије владе ФНРЈ показује да се реаговало „споро и без припреме“. Комитет за националну културу и уметност предвидео је 1948. захтев за реституцију према Немачкој 10.000–15.000 предмета (Ристовић, 2001: 73). Ристовић (2001: 74) пише:

У извештају о реституцији уметничких предмета изнесено је признање да је рад започет касно, тек у фебруару 1949, док су на истом задатку представници других земаља провели у Немачкој већ неколико година. Због тога су и резултати били изузетно слаби. За реституцију уметничких предмета били су посебно задужени другови Топић Анте и капетан Доран Иван. Истраживање у сабирном центру у Минхену је трајало до краја маја 1949. уз велике тешкоће, посебно око идентификације и доказивања порекла предмета. Узрок је у већини случајева била оскудна документација – 'без места налазишта и тачног описа умјетнине... За наше захтеве нисмо имали ниједне слике'.

Према Ристовићу (2001), ипак је реституисан изванредан број слика, уметничких предмета и тепиха велике вредности. У сабирном центру у Визбадену, где су се налазили опљачкани предмети Јевреја, сачињен је списак вреднијих ствари „које би требало да затраже јеврејске општине у Југославији“

(Ристовић, 2001: 74). У јуну 1949. испостављено је 1.677 захтева за реституцију уметничких предмета, од којих је решено 165 захтева за реституцију уметничких предмета (Ристовић, 2001: 75). Ристовић (2001) пише да је Југословенска војна мисија у Берлину 1949. године информисана од стране шефа Одељења за културни рад међу војницима Вермахта у Београду, да су уметнички предмети одвожени прво у Берлин, а потом премештани у дворац Ратибор у Пољској. У августу 1950, Завод за заштиту споменика културе НР Србије обратио се актом Министарству иностраних послова, указујући на штете нанесене споменицима националне културе („посебно у области писаних споменика“), уз осврт на историју уништавања (Ристовић, 2001). У упућеном акту се наводи да су српски споменици током историје вековима одлазили с наше територије путем „пљачке, крађе или шеврца“ и да су расути по Софији, Москви, Одеси, Лењинграду, Будимпешти, Прагу, Бечу и Берлину (Ристовић, 2001: 75). У акту се сугерише да пошто се на споменике који су однесени пре 1941. не могу применити међународни прописи о реституцији, југословенска влада треба да захтева примену „принципа рампласмана“ – тј. да се уместо уништених, врате раније однесени предмети; у акту се такође предлаже да та дела треба узети „као вредности приликом наплате ратне штете, или их макар окупити или ма којим другим путем вратити у земљу“ (Ристовић, 2011: 76). Ристовић (2001) наводи да је том приликом пажња скренута на „Псалтир Ђурђа Бранковића“ који се налазио у Минхену, као и да су у прилогу акта достављени спискови српских рукописа који се налазе у страним библиотекама. Правни саветник Министарства иностраних послова, др Милан Бартош, сматрао је да правни основ за постављање захтева за „рампласман“ постоји у начелима међународног права, израженим у Лондонској декларацији од 5. јануара 1943, али да је пре тога потребно да се установе подаци – које предмете је окупатор однео за време рата 1941–1945. године и у коју земљу (тачне и конкретне податке); који од однетих предмета су установљени и реституисани; за које од ових предмета је установљено да не могу бити пронађени; као и да се установе подаци који указују на еквивалентну вредност (Ристовић, 2001: 77):

М. Бартош је сматрао да се захтев који би био упућен побеђеним земљама може односити „само на уметничке предмете однесене током Другог светског

рата“ и да он не би могао да обухвати остале предмете наведене на листи (Ристовић, 2001: 77). Према Ристовићу (2001), покретање овог предлога за „рампласман“ требало је да размотри Репарациона комисија, заједно са Заводом за заштиту споменика културе. Али, на основу закључка који је Репарационој комисији ФНРЈ поднела секција за рестаурацију 1950. године, акција повраћаја опљачканог културно-уметничког блага са југословенске територије није успела (Ристовић, 2011: 77).

6. 1 Међународни споразуми о реституцији опљачканих дела

Немачка је током Другог светског рата нарушила све норме међународног права које се односе на правила вођења рата, као и одредбе Хашких конвенција, чији је била потписник, што је изазвало реакцију Савезника. Владе СССР, САД, Велике Британије и петнаест других земаља чланица антихитлеровске коалиције, изразиле су свој став у специјалној – *Декларацији од 5. јануара 1943.* – објављеној у Лондону, Москви и Вашингтону (Богуславский, 2012).

6. 1. 1 Лондонска декларација (5. јануар 1943)

Декларацијом се упозорава да ће чланице антихитлеровске коалиције „учинити све што је могуће да би ликвидирале методе лишавања имовине које практикују владе с којима су у рату, у односу на државе и народе који су подвргнути, без икаквог разлога, нападу и пљачки“ (Богуславский, 2012: 238). Декларацијом се предвиђа да државе потписнице у потпуности „задржавају право“ да прогласе неважећим сваки пренос и трговину опљачканом имовином. У документу се такође наводи да ће бити неважеће све трансакције с противником, било да је њихова форма „наизглед законита“ и „заснована на добровољном карактеру“ (*ibid.*). Овакав став у Декларацији веома је значајан приликом решавања питања судбине оних премештених културних добара која су била добровољно продата немачким органима или правним или физичким лицима у годинама током немачке окупације, а која су се стицајем ратних околности нашла на одређеној територији. Декларација се посебно односи на крађе и изнуђене продаје уметничких дела и обухвата све видове имовине на окупираним

територијама или територијама под директном или индиректном¹²² контролом Немачке и њених савезника. Лондонска декларација служила је као правни основ за послератне реституције културних добара земљама које су страдале за време немачке окупације и имала је одраза на мировне уговоре закључене у Паризу, 10. фебруара 1947, који су проблему реституције поклањали одговарајућу пажњу (Богуславский, 2012).

Комисија за украдене уметнине (*Commission for Looted Art*) указала је и на значај других међународних споразума за процес реституције уметничких дела опљачканих за време Другог светског рата:

6. 1. 2 Бретонвудска конференција (22. јули 1944)

Бретонвудска конференција (*Bretton Woods Conference*) – Монетарна и финансијска конференција Уједињених нација одржана је у Бретон Вудсу, уз учешће 44 земље антихитлеровске коалиције. Била је посвећена питањима оживљавања међународне економске сарадње након Другог светског рата. На њој су формиране две нове организације – Међународна банка за обнову и развој и Међународни монетарни фонд (Кривокапић, 2010). Шесто поглавље конференције – „Непријатељска добра и похарана добра“ подсећа да Уједињене нације „чувају право да прогласе неважећим сваки пренос имовине која припада лицима на окупираној територији“. Конференција препоручује земљама Савезницама да предузму хитне мере како би спречиле продају добара која потичу са непријатељске територије и њихово прикривање на њиховим тржиштима, као и да та добра идентификују, сачувају и ставе на располагање властима након ослобођења на територијама под њуховом надлежношћу (*Commission for Looted Art*).

¹²² Декларација се односила на пренос или трансакције које су извршене на територијама које су биле под индиректном контролом непријатеља (нпр. „неокупирана територија Француске“), као и на оне извршене на територијама које су биле под његовом директном физичком контролом.

6. 1. 3 Вашингтонска конференција о јеврејским добрима за време Холокауста (30. новембар–3. децембар 1998)

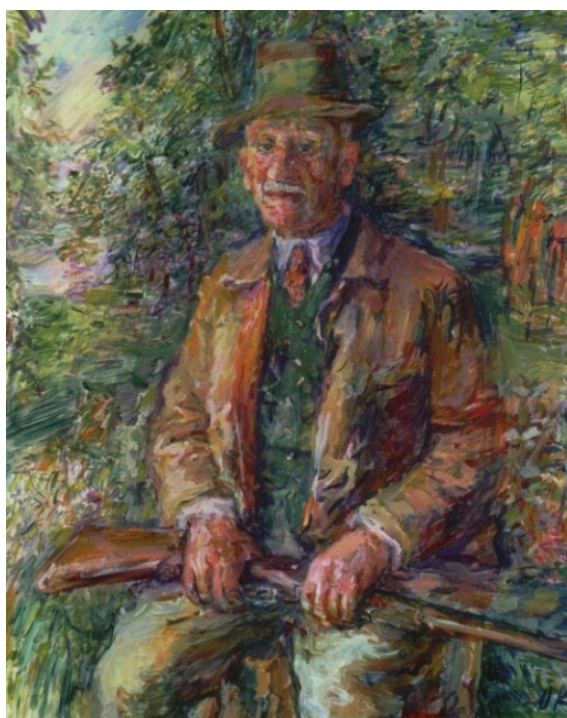
Конференција је организована како би се изашло у сусрет примедбама које су упутиле заинтересоване земље и институције. Процењује се да судбина најмање 100.000 украдених дела неће бити разјашњена, због чега се препоручује откривање докумената и архива, који треба да буду доступни истраживачима. Амерички државни секретар Стјуарт Ајзенштат (*Stuart Eizenstat*) окупио је представнике из 44 земље, као и из невладиних организација, директоре музеја и стручњаке из света уметности, који су усвојили једанаест општих принципа, како би се пре свега унапредиле истраге о пореклу и ускладили национални поступци реституције. Принципи Вашингтонске конференције имају карактер препоруке (в. Богуславский, 2012: 259–261).

6. 1. 4 Међународни форум о јеврејским културним добрима одузетим током Холокауста (3–5. октобар 2000)

На овом форуму, европске државе окупљене у Виљнусу, донеле су декларацију којом се олакшава реституција дела која су предмет оспоравања (*Commission for Looted Art*). Међународноправна питања реституције културних добара после Другог светског рата развијена су у мировним споразумима, који су 1947. године закључени у Паризу с Мађарском, Румунијом, Бугарском и Италијом, у којима су реализовани принципи Лондонске декларације (Богуславский, 2012). Питање реституције је веома сложено и деликатно. Иако је ова материја постала актуелна за време и после Другог светског рата, она је поново добила свој значај деведесетих година XX века, када је наступио други талас реституције, после отварања одређених архива. Уметничка дела конфискована током Холокауста, ретко се налазе у поседу аутентичних власника и њихових наследника, пре свега услед немогућности да докажу власништво. Николас (2011) истиче да је налажење изгубљених предмета у званичним склоништима нацистичких организација било тешко, али да је још теже било проналажење уметничких дела и антиквитета расутих на тржишту, по антикварницама и међу трговцима уметничких дела – на хиљаде породица, расељених лица и власника замкова (чије предмете су присвојили суседи, војници

или непозната лица), нису успеле да поврате своје власништво. Како запажа Хупт (Нопрт, 2006: 68), данас су чести судски процеси које воде државе против приватних лица, државе против држава или приватна лица против државе – о чему најбоље сведочи историја колекције Фердинанда Блох-Бауера – која се може сматрати амблематским примером реституције и свих потешкоћа који је прате, чак и кад је провенијенција уметничких дела поуздано позната.

6. 2 Реституција колекције Фердинанда Блох–Бауера



*Оскар Кокошка: Фердинанд Блох Бауер,
Уметничка галерија (Kunsthaus) у Цириху¹²³*

Колекционар и мецена, бечки индустријалац Фердинанд Блох-Бауер (*Bloch-Bauer*), до 1934. године успео је да сакупио преко четресто оригиналних предмета у вредности од пет милиона чешких круна (Müller, 2009). Његова колекција обједињавала је слике аустријских уметника XIX века, пре свега из периода бечког бидермајера – Валдмилера (*Ferdinand Georg Waldmüller*),

¹²³ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Müller, M. ; Tatzkow, M. ; Masurovsky, M. (2013). *Œuvres volées, destins brisés : L'histoire des collections juives pillées par les nazis*. Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine) : Beaux-arts editions, стр. 36.

Амерлинга (*Friedrich von Amerling*), Данхаузера (*Josef Danhauser*) и Ајбла (*Franz Eybl*), платна Петенкофена (*August von Petenkofen*) и Рудолфа фон Алта (*Rudolf von Alt*), аустријских импресиониста, неколико Роденових скулптура и скупocene таписерије (Müller, 2009). Главни део колекције чинио је неокласицистички порцелан мануфактуре Стари Беч (*Alt Wien*) из периода Зоргентала¹²⁴ (1784–1805), у којем је ова мануфактура доживела свој уметнички процват. Ова колекција порцелана, вредна 1.500.000 рајх марака, посебно је интересовала нацисте. Иако је њено расипање било неприхватљиво, колекција је 1941. стављена на аукцију и завршила је у приватним колекцијама (Müller, 2009).

Фердинанд Блох-Бауер остао је познат и као најзначајнији мецена Густава Климта (*Gustav Klimt*), чије слике је куповао током прве две деценије XX века. У његовој колекцији налазило се шест Климтових слика – два портрета његове супруге Адел¹²⁵, које је наручио 1903.¹²⁶ и 1912. године и четири пејзажа (Müller, 2009). Адел је умрла 24. јануара 1925, остављајући иза себе тестамент (написан 1923), у којем је тражила од мужа да после његове смрти – *два њена портрета и четири пејзажа Густава Климта* – завешта аустријској галерији Белведере у Бечу (*Österreichische Galerie Belvedere*) (Müller, 2009: 33). Овај тестамент постао је, седамдесет пет година касније, предмет једне од највећих афера у историји реституције уметничких дела конфискованих у Аустрији (Müller, 2009).

После смрти Адел, Фердинанд Блох-Бауер је као колекционар и мецена (посебно Оскара Кокошке) био врло присутан у бечком културном животу. Милер (2009) наводи да је био члан савета Друштва пријатеља музеја у Бечу, и да је, желећи да своју колекцију учини доступном јавности, позајмљивао дела за разне изложбе, а био је и донатор многих аустријских музеја. Блох-Бауер је био на мети нациста и пре Аншлуса, због чега је 1938, када су нацисти започели прогон аустријских Јевреја, међу првима напустио Аустрију. Преко Прага, отишао је у Цирих, у неутралну Швајцарску. Само месец дана касније, нацисти су против њега покренули истрагу и оптужили га за неплаћања пореза, након чега је 14. маја

¹²⁴ Конрад фон Зоргентал (*von Sorgenthal*) је био директор мануфактуре Стари Беч у периоду 1784–1805, када ова мануфактура доживљава уметнички процват.

¹²⁵ Адел је постала Климтова муза и њен лик ће бити присутан и у његовим другим делима.

¹²⁶ Сliku је Климт завршио 1907. и представио је 1908. у *Kunsthhaus*-у Бечу.

1938, издато наређење да се заплени сва његова имовина. Био је то већ опробан систем, који су нацисти примењивали како би поступку присвајања јеврејских добара дали форму „легалности“.¹²⁷ Бечки адвокат Ерих Фирер (*Erich Führer*), припадник новог режима и СС официр, одређен је за „представника власника“ и био је задужен за распродају Блох-Бауерове колекције. У јануару 1939, са представницима бечких музеја и Гестапових официра, он је установио инвентар Блох-Бауерове колекције у *Elisabethstrasse* (Müller, 2009).

Право првенства у избору имао је Хитлер, за чију колекцију у Линцу су купљене четири слике – три пејзажа Рудолфа фон Алта (у мају 1939, за 23.000 рајх марака) и Валдмилеров „Портрет принца Естерхазија“ (у јуну 1940, по веома ниској цени од 10.000 рајх марака) (Müller, 2009). Затим су уследили нацистички функционери и представници музеја из Дрездена, Минхена и бечке галерије Белведере, који су поделили преостали део колекције. Како указује Милер (2009), нацистичке функционере није занимао Климт. Климтова два портрета – Адел Блох-Бауер I (из 1907, данас у *Neue Galerie* у Њујорку) и Адел Блох-Бауер II (из 1912), после преговора с Ерихом Фирером, завршиле су у бечкој галерији Белведере. Ерих Фирер оставио је за себе преко десет слика из колекције и целу библиотеку. Тако је главни део Блох-Бауерове колекције био продат за само једну годину за 100.000 рајх марака (Müller, 2009).

Фердинанд Блох-Бауер је у Цириху преко Ериха Фирера био информисан о овим трансакцијама, али је био немоћан да било шта уради. Из егзила је (2. априла 1941) написао писмо Оскару Кокошки: „Све су ми одузели у Бечу. Немам више ништа, чак ни једно сећање. Можда ћу моћи да повратим два портрета моје јадне жене и свој портрет“ (Müller, 2009: 40). Он се никада више није вратио у Беч, нити је видео своју колекцију. Успео је само да поврати једну слику – свој портрет, рад Оскара Кокошке (који му је у Цирих са извозном дозволом доставио Ерих Фирер), који је поклонио Уметничкој галерији (*Kunsthau*) у Цириху. Фердинанд Блох-Бауер је умро 1945. године у Цириху и непосредно пред смрт исправио је

¹²⁷ Нацисти су запленили Блох-Бауерову рафинерију шећера, замак Шлос (*Schloss Panenske Brezany*) код Прага, приватни хотел у *Elisabethstrasse* итд. Милер (2009) пише да су нацисти желели да продаја буде наизглед легална, због чега је колекција каталогизирана и означена су дела чији извоз је био забрањен.

тестамент, остављајући сва добра која су му нацисти конфисковали блиским рођацима и оглашавајући неважећим све претходне тестаменте.

Његови наследници – Марија Алтман (*Maria Altmann*), са своја три брата и сестром, ангажовали су једног бечког адвоката и покренули процес реституције, за шта Аустрија није показала спремност. Закони о реституцију из 1945. давали су жртвама рок од само једног месеца за повраћај добара, што је било недовољно (Hershkovitch & Rykner, 2011). За оне који нису могли да их лоцирају, аустријске власти су реактивирале закон из 1919, који је ограничавао извоз културних добара. Како указују Хершкович и Рикнер (2011), применом овог закона наметнут је систем опорезивања који је требало да обавезе власнике да аустријској власти дају заплена добра која су идентификована или да их поново откупе, како би могли да их извезу. Дела која власници нису идентификовали, аустријске власти су једноставно „заборавиле“, она су проналажена случајно на аукцијама или на изложбама – цртежи Егона Шилеа (*Egon Schiele*) изложени у Музеју модерне уметности у Њујорку, потицали су из колекције једног јеврејског трговца, коју су запленили нацисти (Hershkovitch & Rykner, 2011).

Адвокат Фердинандових наследника обратио се писмом аустријским властима у вези са шест слика Густава Климта из бечке галерије Белведере, чије поседовање је галерија сматрала легалним, позивајући се на тестамент Адел Блох-Бауер. Међутим, те слике је наручио и платио њен супруг Фердинанд Блох-Бауер, који је пред смрт исправио тестамент, што је држано у тајности. Нови закон из 1998. одобравао је реституцију оних дела која су жртве давале у замену за извозне дозволе, што је омогућило наследницима да реституишу деветнаест предмета од порцелана и шеснаест Климтових цртежа, али не и шест слика из галерије Белведере (Hershkovitch & Rykner, 2011). Марија Алтман, као последња жива наследница, поново је покренула процес реституције, ангажујући адвоката Рандола Шенберга (Randol Shoenberg) из Лос Анђелеса. Али, да би процес у Аустрији био започет, држава је захтевала депозит пропорционалан улогу у спору. Од шест Климтових слика, само портрет Адел био је процењен на 50 милиона евра (Hershkovitch & Rykner, 2011).

Пошто није могла да одговори на тај захтев, Марија Алтман тражила је од адвоката да покрене поступак реституције имовине пред судом у Лос Анђелесу.

Тај процес је трајао седам година. Врховни суд САД дозволио јој је 2004. године да тужи аустријску државу пред америчким судом. Адвокат Рандол Шенберг, знајући да ће судска процедура трајати дуго, због старости клијента (Марија Алтман је имала 87 година) предложио је Аустријанцима конституцију арбитражног суда који би се изјаснио о реституцији. Арбитражни суд у Бечу, 17. јануара 2006, донео је дефинитивну одлуку – да реституише пет Климтових слика које су нацисти украли од њене породице 1938. године, док је шеста слика била предмет другачије процедуре (Hershkovitch & Rykner, 2011). Марија Алтман је све слике продала на аукцијама за 327 милиона долара; портрет Адел Блох-Бауер продат је по рекордној цени од 144 милиона долара Роналду Лаудеру (*Ronald Lauder*) (Grégory & Daviet, 2014) и данас се налази у *Neue Galerie* у Њујорку.

7. РАТНЕ ДЕВАСТАЦИЈЕ И СПОЛИЈАЦИЈЕ ДАНАС

Сполојације и девастације¹²⁸ уметничких дела и антиквитета и данас чине неодвојиви део рата, о чему сведоче недавни конфликти у Авганистану или Сирији и Ираку, током којих су археолошки локалитети и споменици стари вековима били изложени вандализму, а статуе и уметнички предмети постали објектом пљачке, извоза и нелегалне трговине. Археолози Флуч и Фонтана (Flutsch & Fontana, 2010) указују да су пљачке и деструкције у Авганистану и Ираку атипичне у историји ратних крађа по томе што их нису извршавале (осим изузетно) зарађене стране и окупатори, већ су оне биле дело локалног становништва, које је у хаотичном контексту рата, услед сиромаштва, незнања или религијског фундаментализма (у случају Авганистана) расуло и уништило своје сопствено културно наслеђе. Осим тога, циљ ових пљачки није био присвајање плена, већ његова продаја на међународном тржишту (Brodie, 2003). Како запажа Броди (Brodie, 2003: 12), новац који су у тржиште уложили западни колекционари не само да је подстакао археолошке деструкције, „већ је омогућио финансирање и на тај начин и продужавање конфликта“.

¹²⁸ Девастација (lat. *devastation*) - пустошење, уништење, разарање (Клајн, 2007: 319).

7. 1 Музеј у Кабулу (1993) – Авганистан

Авганистан је један од најбогатијих археолошких региона на свету, који је историчар Арнолд Тојнби (*Arnold Toynbee*) описао као „раскршће култура“ („*le carrefour des cultures*“), на којем се укрштају утицаји персијске, индо-грчке, будистичке, хиндуистичке и исламске културе (Aalund, 2003). Стекао је независност (1919) за време краља Аманулаха Кана, након британских напада у XIX и почетком XX века. Двдесетих година XX века, у сарадњи са локалним властима, овде су спровођене руске и француске археолошке мисије. У априлу 1978, власт је преузела комунистичка влада, након чега је наступио грађански рат између антикомунистички настројених муслиманских побуњеника (муџахедина) и владиних снага. Након совјетске инвазије (1979–1989), власт су освојили Талибани, заводећи свој режим (1989) који је срушен након интервенције САД (2001), када је формирана нова авганистанска влада. После пада талибанског режима (2001), власти у Кабулу повериле су Унеску координацију активности на међународном нивоу, ради заштите и валоризације авганистанског културног наслеђа.

Већи део авганистанског археолошког наслеђа је уништено, оштећено и опљачкано током дугогодишњих оружаних сукоба – национални музеј у Кабулу (основан 1919) похаран је током цивилног рата (1992–1996), као и за време талибанског режима (1996–2001). Бомбардовање музеја у Кабулу, 11. маја 1993, изазвало је систематску пљачку колекција од стране радикалних група авганистанских фундаменталиста, која је трајала пет месеци (Flutsch & Fontana, 2010). Према Флучу и Фонтани (2010), украдени предмети превозени су камионима у Пакистан и потом продавани на западним тржиштима. Броди (Brodie, 2003: 11) износи податак да је 1996. године из музеја у Кабулу нестало 70% колекција, као и да су у музеју остали само предмети мање вредности – „што доказује да је пљачка извршена из комерцијалних разлога, а не с циљем културног чишћења“. Један део музејских колекција сачуван је због тога што је пре похаре (1988) био пренесен у сефове Централне банке Авганистана.

Пљачкање археолошких локалитета и нелегална трговина антиквитетима, талибанима је обезбеђивало додатни приход (пored трговине дрогом). Новцем од продаје антиквитета они су плаћали војнике или куповали оружје (Brodie, 2003).

Антиквитети који нису били уништени, пласирани су на међународно тржиште – међу њима, 233 главе Буда, идентификоване у Интерполовој бази података антиквитета за којима се трага (Flutsch & Fontana, 2010). Локалитет Ал Канум, значајан за проучавање хеленистичког периода, био је претворен у бојно поље и изложен нелегалним ископавањима и пљачки. Опљачкане колекције из Музеја у Кабулу имале су своје купце на западном тржишту, иако је њихова провенијенција била позната. ИКОМ је у *Црвеној листи објеката у опасности* објавио категорије објеката који су на мети незаконите трговине (статуете из Бактриане, реликвијари, беграмске слоноваче, будистичке скулптуре, манускрипти).

7. 2 Музеј у Багдаду (2003)

Крађе у Ираку током првог Заливског рата (1990–1991) и посебно током окупације Ирака од стране Америчке војске (2003), имале су несагледиве последице за ирачку културу, коју многи историчари сматрају колевком цивилизације. У моменту америчке инвазије, у Ираку је било регистровано 10.000 археолошких локалитета, од којих је 1.500 било научно истражено. Крађама су биле изложене све музејске збирке у региону, огромне културне и историјске вредности, почев од предмета примењене уметности који сведоче о хронологији цивилизација које су се смењивале у Месопотамији (Flandrin, 2004).

Само за неколико дана опљачкано је око 15.000 објеката, од којих је до данас враћено само 6.000 (Bazley, 2010; Flutsch & Fontana, 2010). Одмах по уласку америчких трупа (9. априла 2003), опљачкан је Музеј у Багдаду, који је чувао јединствене збирке сумерских, асирских, месопотамских, вавилонских и исламских антиквитета (Bazley, 2010: 99). Чарни (Charney, 2015: 116) указује да су приликом пљачке багдадског музеја утврђена два типа крађа – с једне стране, оне су биле дело осиромашеног локалног становништва које је искористило хаотичну ситуацију рата, обезбеђујући крађом одређених антиквитета своју сигурнију будућност; и с друге стране – оне су биле дело организованих група пљачкаша, које су ове крађе унапред планирале пре инвазије на Багдад – у првом случају је реч о ситуационим крађама, док се у другом ради о организованим, унапред

планираним крађама, с тим што, када је реч о типовима и мотивима крађа, те границе нису увек потпуно јасне. Америчке трупе, које су биле задужене за безбедност музеја, према овим крађама односиле су се веома пасивно (Flutsch & Fontana, 2010).

Флуч и Фонтана (2010) наводе да је већ 2003. године у каталогу аукцијске куће Кристи (*Christie's*) представљено око стотину ирачких предмета, без навођења њихове провенијенције, што је изазвало брзу реакцију Унеска да забрани промет културним добрима из Ирака, као и ИКОМ-а, да објави Црвену листу антиквитета у опасности из ирачког региона. Осим пљачкања музеја у Багдаду, англо-америчка инвазија подстакла је систематске и организоване пљачке преко 4.000 археолошких локалитета у Ираку. Више од деценију, антиквитети опљачкани у Авганистану и Ираку продају се и на интернету – археолог Нил Броди (*Neil Brodie*) идентификовао је преко 55 веб сајтова који су нудили те објекте (Flutsch & Fontana, 2010: 71).

7. 3 Косово и Метохија (1999–2004)



Икона из цркве светог арханђела Михаила у Штимљу, оскрнављена 1999–2000.¹²⁹

¹²⁹ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://www.rastko.rs/kosovo/raspeto/crkve/cr71.html>. Црква је оскрнављена и запаљена, а фреске уништене 1999. у присуству снага британског КФОР-а.

У периоду 1999–2004. године, албански екстремисти су на Косову починили културни злочин над српским сакралним споменицима (Косово, 2007). За пет година, од 1999. године, разрушене су или тешко оштећене 143 цркве и манастира Српске православне цркве (Косово, 2007). Током погрома, у периоду 17–19. марта 2004, за само три дана – разрушено је или тешко оштећено 35 православних храмова (Мартовски погром, 2004; Лидов, 2007). Опљачкано је или уништено више од 10.000 икона и других литургијских предмета (Pregled akata nasilja, 1999).

У препорукама *Извештаја мисије Унеска 26–30. априла 2004. године* (која је боравила на Косову у априлу 2004), наведено је да су догађаји 17–19. марта показали да постојећи механизми и стратегије међународне заједнице у погледу заштите споменика нису испунили задатак, као и да ће Унеско у сарадњи са ОУН радити на стварању програма заштите културног наслеђа. Мисија наводи да културно наслеђе Косова није довољно познато у иностранству, уз напомену да је „рушење будистичких статуа у Авганистану, пре неколико година, привукло много већу пажњу јавности и медија од рушења цркве Богородице Љевишке, која по уметничком и историјском значају у потпуности може да се мери с источним споменицима. Много шире признавање међународног значаја споменика Косова – који оваплоћују најважније аспекте византијске цивилизације, биће допунска мера заштите“ (Косово, 2007: 189).

Према историчару Ћурчићу (Косово, 2007: 158) деструкција српских цркава и манастира део је програма планског уништавања, који су спроводиле специјално обучене групе албанских екстремиста, чији циљ је био да избришу трагове српског присуства на Косову. Он истиче да ниједан извршилац ових кривичних дела, почињених у време док се регион налазио под протекторатом ОУН и заштитом НАТО трупа, није кажњен. Ћурчић закључује да „пажљиво испланирану ревизију историје, која је повукла за собом низ погрома, највећи део светске заједнице није могао да не види“ (Косово, 2007: 158). И угледни руски византолог Алексеј Лидов, мартовске догађаје на Косову видео је као апсолутно планирану акцију албанских сепаратиста, а не као случајни вандализам и излив религиозног или националног фанатизма (Косово, 2007: 234). Када је у фебруару 2008. Косово једнострано прогласило самосталност, његову независност признао је велики број утицајних држава. Многе од њих су на Генералној конференцији Унеска у Паризу (9.

ноембра 2015) подржавале пријем Косова у Унеско¹³⁰ (који је формално поднела Албанија) и предају српских светиња „на чување“ онима који су их уништавали, легитимишући на тај начин акте вандализма албанских екстремиста.

Лидов (2007) проблематику иконоборства данас у свету сматра врло актуелном, наводећи примере савременог ратоборног иконоборства манифестованог током мартовског погрома на Косову. Ако је у византијској иконографији и православљу однос према сакралној речи сличан односу према икони, онда „лик“ и „реч“ чине нераздвојне елементе православне иконе (*икона коју не потврђује реч није икона*) (Јовановић, 2009: 285). На православним иконама и фрескама, албански екстремисти су на представама светитеља *смишљено и програмирано* брисали и гребали лица и очи, као и словенске натписе око ликова, на насликаним јеванђељима и свицима пророка (Лидов, 2007). У манастиру Девичу албански екстремисти су запалили храм (чије зидове су покривале фреске из XVI–XVII века) и на угљенисаним црним зидовима олтарске апсиде урезали огромним белим словима абреватуру *UCK* (скраћеницу етносепаратистичке албанске терористичке организације Ослободилачка војска Косова – ОВК), да би, према схватању Лидова „предложили своју исламску политичку 'икону', уместо византијско-православне“ (Лидов, 2007; Лидов & Головко, 2015).

На предлог специјалне комисије Унеска из 2004, четири главне српске средњовековне задужбине уписане су на Листу светске баштине под патронатом Унеска, као и на Листу светске баштине у опасности, и то – манастир Дечани (уписан у јуну 2004), Грачаница, Пећка патријаршија и црква Богородица Љевишка (уписане 2006) (Косово, 2007).

¹³⁰ За пријем Косова у Унеско гласале су 92 државе (међу којима Белгија, Француска, Немачка, Велика Британија, Словенија, Авганистан), 50 је било против, а 22 су државе су биле уздржане. Последице доношења једне такве одлуке биле би апсурдне „као и када би неко предложио да Исламска држава постане чланица Унеска“ (Тањуг).

7. 4 Палмира (2015)



*Луј-Франсоа Касас: Руине Палмире, акварел, 1821,
Уметнички музеј у Туру¹³¹*

Након уништавања музеја у Мосулу и рушења древног асирског града Нимруда у Ираку, радикални сунити су разорили археолошки комплекс античке Палмире у Сирији, који је (заједно са још пет¹³² локалитета) уписан на Унескову листу светског културног наслеђа. У извештају Института УН за обуку и истраживање (УНИТАР), наводи се да је у Сирији уништено 290 историјских споменика (од којих 24 у потпуности) током борбених дејства¹³³ и верског рата (који радикални сунити воде против хришћана и муслимана – алавита)¹³⁴, као и

¹³¹ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: http://www.lemonde.fr/arts/portfolio/2016/01/18/palmyre-au-xviii-siecle-sous-le-crayon-de-louis-francois-cassas_4849321_1655012.html

¹³² На Унесковој листи светске културне баштине се налази шест локалитета – стари градови Алепо, Босра, Дамаск, Крак де Шевалије (највећа крсташка фортификација на Блиском истоку), Палмира и антички градови на Северу Сирије. Око дванаест локалитета, међу којима су Ебла, Мари, Дура Еуропос, су на листи за упис. Палмира је у XI веку п. н. е. била важно асирско средиште караванске трговине. Врхунац државне моћи достигла је за време римског цара Септимија Севера (193–211). За време Каракале, 217. године, град је постао колонија римског царства.

¹³³ Током сукоба разорен је и опљачкан Дура Еуропос, археолошки локалитет Мари, историјско језгро града Алепа, а пострадали су и архитектонски комплекси око Калат Семана и светилишта Симеона Стопника, које су изградили византијски цареви у периоду V–VII века (Лидов, 2015). Буго (Bougault, 2016) пише – *бомбардовани Алепо је Дрезден нашег времена*, указујући да такве девастације нису виђене од Другог светског рата.

¹³⁴ Лидов (2015) указује да у Сирији живи око 10% хришћана различитих вероисповести – православних Арапа (који припадају Антиохијској патријаршији), Јаковита или монофизита, несторијанаца, Јермена Григоријанске цркве и Јермена – католика, чији споменици и храмови су у

путем нелегалних археолошких ископавања и пљачки¹³⁵ (Лидов, 2015). Највише су разорени Алепо, Дамаск, Крак де Шевалије, Палмира, Дура Еуропос, Босра, Ебла, Апам и Рака. Исламска држава је у јулу 2015. испред музеја у Палмири уништили уникатну скулптуру лава (висине 3,50 м), а у септембру 2015. експлозивом су уништена два главна храма – Бела и Ба’алшамина (из II века), као и Тријумфални лук из римског периода.

Смисао учења које исповедају многи сунити своди се на потпуно иконоборство, које се односи и на света места, која они сматрају – за јерес (јер „човеку нису потребни посредници за општење с Алахом“) (Лидов, 2015). Према схватању Лидова (2015), овде је реч о савременој трансформацији идеја присутних у иконобарачком периоду у Византији, као и у периоду реформације у Европи, када су се десила највећа скрнављења културе узрокована религијом. Радикална исламистичка опозиција верски рат против хришћана започела је рушењем хришћанског центра – манастира Свете Текле у Малули, који је циљано опљачкан и порушен, када је „хришћански свет схватио да је верски рат почео“ (Лидов, 2015). Према схватању Буго (Bougault, 2016), за Исламску државу знакови апостазije налазе се свуда – у преисламским споменицима, хришћанским црквама Истока, синагогама, шиитским цамијама и алавитским гробницама светих муслимана.

Разарањем Палмире, Исламска држава демонстрирала је своју двоструку идеју – да уништи цивилизацију (у тежњи за успостављањем апсолутног монотеизма¹³⁶), као и да добије новац од продаје опљачканих антиквитета за финансирање својих терористичких акција. Према схватању Јанике Линц (*Jannick Lintz*), директорке одељења за исламску уметност у Лувру, *овде није реч ни о некултури, ни о импровизацији, већ о методичком делу салафистичке доктрине, која не толерише никакву иконографску репрезентацију, нити уметничку. Али оно што је јасно разликује од нацистичких репресија против уметника коју су*

Сирији већим делом оштећени. Муслиманима алавитима припада Башар Асад, као и део сиријске елите (Лидов, 2015).

¹³⁵ Лидов (2015) наводи да су либански антиквари престали да купују сиријске антиквитете, и да се они продају на црном тржишту у Турској.

¹³⁶ Монотеизам – једнобоштво, веровање у једног јединог Бога. Чист монотеизам је својствен јудаизму, хришћанству и исламу (Лома, 2010).

сматрани дегенерисаним, јесте то што Исламска држава не предлаже ништа у замену. Њихова идеологија је идеологија апсолутног нихилизма, везана за визију пропасту (Bougault, 2016: 64).

Нелегална трговина антиквитетима је главни извор финансирања Исламске државе (после нафте) и представља 15–20% њиховог дохотка (Grépinet, 2015). Највећи број антиквитета који су на тржишту потичу од нелегалних ископавања која на неформалан начин изводи локално становништво под надзором припадника Исламске државе која ангажује и професионалне археологе (Grépinet, 2015). Према Грелинеу (2015) у замену за ексклузивно право приступа појединим локалитетима под њиховом контролом, копачи им плаћају традиционалну таксу (*khums*) за пронађене антиквитете – у износу 20–50% од вредности антиквитета. Антиквитети који су у промету углавном нису пописани и они званично „не постоје“, њихова провенијенција се конструише лажним документима, што представља посебан проблем (за украдене антиквитете обично се назначава да су стечени пре 1970, како они не би подлегли одредбама Унескове конвенције из 1970). Међу најтраженијим предметима из Сирије су стари новац, статуе од алабастера и веома ретке палмирске бисте (Grépinet, 2015). Купци ових антиквитета су колекционари из Азије, Африке и Блиског и Средњег Истока, који се снабдевају у Турској и у градовима близу кампова сиријских избеглица, који су главни центри нелегалне трговине (Grépinet, 2015).

Да би спречио нелегалну трговину, Међународни савет музеја је објавио Црвену листу сиријских културних добара у опасности, док је Унеско покренуо кампању „Заједно у име наслеђа“ („*Unite4Heritage*“¹³⁷), ради сензибилизације јавности у погледу заштите културног наслеђа. Акценат се ставља и на обавезу да се у продајним каталозима аукцијских кућа назначава провенијенција објеката. Буго (Bougault, 2016) наводи да је Лувр, у оквиру мисије заштите културних добара и заустављања трговине, установио право азила и „избежиште“ за уметничка дела у опасности (по угледу на Швајцарску), што се односи и на сиријске и ирачке антиквитете. Осим у галеријама, антиквитети из Сирије и Ирака све више се

¹³⁷ <http://www.unite4heritage.org/>

продају путем интернета, због чега полиција надгледа све врсте сајтова за *on-line* продају, укључујући *eBay*, као и форуме колекционара (Grépinet, 2015).

Генерални директор Унеска, Марина Бокова, дејства Исламске државе назвала је „формом културног чишћења“, као и „промишљеном, систематичном и методичном деструкцијом наслеђа“, заснованом на религијским или културним основама (Bougault, 2016: 65). Представници Унеска су ово промишљено разарање, које се користи као оружје и средство пропаганде (оно се снима и објављује на друштвеним мрежама) окарактерисали као „ратни злочин“ и позвали су међународну заједницу да уједињена заустави катастрофу. Такође, Савет безбедности увео је светски ембарго на сиријска културна добра, чијом продајом се финансира тероризам (Bougault, 2016). Резолуција 2199 (2015) Савета безбедности ОУН, у параграфу 17 напомиње да све земље треба да предузму све мере како би спречиле трговину ирачким, сиријским и другим антиквитетима који имају археолошку, историјску и културну вредност, који су нелегално увезени из Ирака након 6. августа 1990, као и из Сирије, након 15. марта 2011.

VI КРИВОТВОРЕЊЕ УМЕТНИНА

1. РАЗВОЈ УМЕТНИЧКОГ ТРЖИШТА И КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ

У хеленистичкој епохи трговина уметничким делима развијала се по целом источном Медитерану. У Римском царству ремек-дела грчке уметности су копирана и продавана као оригинали елитном слоју друштва – богатим патрицијима фасцинираним хеленизмом. На велику потражњу на тржишту, коју су подстицале жеља да се исказе друштвени престиж, ратни плен, мода, естетизам или савршен укус, одговарали су већ створени специјализовани атељеи за израду копија статуа, ваза, коринтских бронзи, грчких барелефа (Hoog & Hoog, 1991; Bensimon, 2000). Занимљиво је запажање писца Федра (*Fedro*) из Августовог времена, који пише да уметници његовог времена „постижу већу цену за дела, ако допишу на свој нови мермер Праксителово име, и на излизано сребро Мироново име, и Зеуксисово име на слике...” (Enciklopedija, 1962: 248). Атрибуција копија грчких оригинала често ствара дилеме, што је случај са скулптуром *Хермеса с малим Дионисом* из Олимпије (пронађеном 1877), коју су једни експерти сматрали оригиналом из античке Грчке, а други римском копијом из I века наше ере.

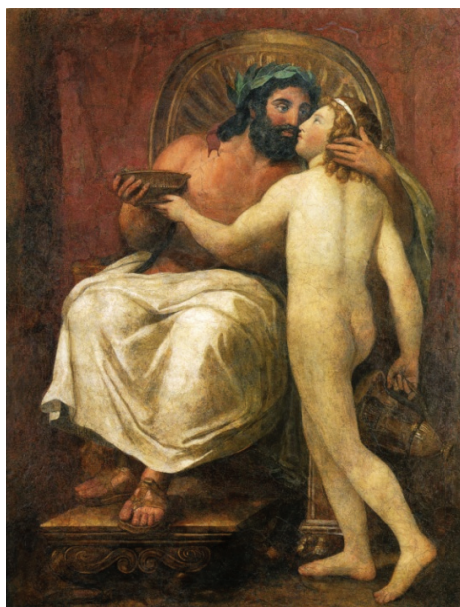
Тржиште фалсификата – од новца до тканина, преко уметничких слика – доживљава процват у периоду ренесансе. Микеланђелов биограф Паоло Ђовио (*Paolo Giovio*) наводи да је Микеланђело (1496) урадио мермерну скулптуру уснулог *Купидона*, коју је према легенди патинирао закопавањем у земљу, након чега ју је један трговац антиквитетима за 200 дуката продао кардиналу Рафаелу Риарију, колекционару римских старина. Копије познатих дела понекад су рађене за колекционаре за које су копије слика или одливци скулптура имале исту вредност као и оригинали (Walter & Cardinali, 2013). Према писању Вазарија, једна од првих познатих кривотворина је копија Рафаеловог портрета папе Лава X, коју је у XV веку урадио Андреа дел Сарто (Напуљ, Национални музеј и галерија Каподимонте). Копију је наручио папа Клемент VII, који није хтео да се одвоји од оригинала, да би удовољио жељи Фредерика II Гонзаге, моћног војводе од Мантове да поседује овај Рафаелов портрет (Lacotte, 2009: 16;). Како запажа

Бретон (2014) – једна једноставна копија, постала је кривотворина створена с намером – да превари.



Лево – Рафаело: Папа Лав X, оригинал (Галерија Уфици у Фиренци);
десно – Андреа дел Сарто, копија (Национални музеј у Напуљу)

Други, често цитиран пример у литератури је фреска *Ганимеда* (Рим, Национална галерија), коју је тајно урадио Антон Рафаел Менгс (*Anton Raphael Mengs*), инспирисан ископавањима Помпеја и Херкуланума, коју је Винкелман (*Winckelmann*) прихватио као антички оригинал (Laclotte, 2009: 16).



А. Р. Менгс: Јупитер и Ганимед, 1758/59.

Винкелман, који није открио ову превару, у својој *Историји древне уметности* (1996: 200–201) пише:

Када у Риму и око Рима задуго нису откривене сасвим сачуване старе слике и кад је изгледало да је мало наде за то преостало, појавила се у септембру 1760. једна слика каква дотад није била виђена и која чак баца у сенку херкуланске слике које су тада биле познате. Реч је о Јупитеру који седи, крунисан лавором (у Елиди има венац од цвећа), намеран да пољуби Ганимеда, који пред њим у десној руци држи зделу, украшену рељефним радом, а у левој посуду из које боговима налива амброзију.

У односу на случај с Винкелманом, историчар уметности Лаклот (Laclotte, 2009), се пита – да ли су данашњи експерти проницљивији? Он такође наводи неколико примера парцијално пресликаних старих слика италијанских „примитиваца“ које су у складу с променом укуса *модернизоване* (као што су *Мадона Гвида* из Сијене [Guido da Siena] из Јавне палате у Сијени или *Мадона Копи ди Марковалда* [Coppo di Marcovaldo] из Сијене [Серви] на којима су лица Мадоне и детета пресликане почетком XIV века у дучовском маниру), указујући да *прекид* у стилу може да збуну експерте. Неки други случајеви указују да „парцијални фалсификати“ (*faux partiels*), могу бити мотивисани жељом да се дело учини привлачнијим, како би лакше било продато (Laclotte, 2009).

У XVI веку уметничко дело сматрало се корисном инвестицијом и трговци су почели да наручују слике ради спекулисања и зараде од њихове продаје. Трговина уметнинама одвијала се на *популарном тржишту* – које је нудило графичке отиске, дрворезе и копије познатих слика, као и на *тржишту намењеном елити* – на којем су уметничка дела у име европских аристократа куповали стални агенти, међу којима су били и дворски сликари (Кошчевић, 1977; Guillotreau, 1999). У XVII веку, збирке се као статусни симбол повремено јавно излажу ради презентовања економске и политичке моћи.

Бенсимон (2000) указује да је поседовање уметнина постало знаком престижа, а њихова цена – дистинкције:

Феномен се убрзо проширио без преседана. Сваки богати човек или онај високог друштвеног ранга сматрао је меценатство као

прерогатив, обавезу коју је диктирао његов ранг (Bensimon, 2000: 46, према Spike, 1987: 6).

Колекционарство је у XVIII веку до те мере било у моди, да су објављивани приручници, попут *Музеографије* (*Museographia*, 1727) хамбуршког дилера Каспара Ф. Најкела (*Caspar F. Neickel*), који су, осим што су давали практичне савете везане за тржиште уметнина, препоручивали и како избећи преваре (Кошчевић, 1977). С утемељењем египтологије, почетком XIX века, на тржишту је порасла потражња за египатским старинама, што је довело до израде кривотворина у Египту (амулета, скарабеја, гробне пластике, па и мумија). Индустрија кривотворина доживела је процват крајем XIX века. Кривотворење се највише развило у Италији – око 1900. године, када се фалсификују орвијетска керамика XI и XII века, венецијанска огледала, умбријска мајолика, падованске бронзе, тосканске слике и покућство. Посебно познат по изради фалсификованог намештаја био је Андре Мелфер (*André Mailfert*), који је своју делатност кривотворења описао у делу *Au pays des antiquaires* (1934), из чије радионице је изашло око 30.000 кривотворина, пласираних као да су оригинали.

Организовање годишњих салона париске Академије и сам развој уметничког покрета сецесије у Европи (која је нудила моделе за декорацију буржоаских салона), довели су средином XIX века до успона приватног уметничког тржишта у великим метрополама, када је буржоазија куповином слика стицала *извесни културни престиж и друштвено признање* (Koldehoff & Timm, 2013: 195). Економски успон нове елите одмах су искористили кописти, профитери и преваранти, који су као оригинале продавали слике које су реализовали атељеи познатих уметника или њихови ученици (Koldehoff & Timm, 2013: 195). Колдехоф и Тим (2013: 195) пишу да су се колекционари препустили овим злоупотребама *пошто их је више интересовао реноме сликара, него само дело*. У периоду немачког царства (1871–1918), од уметника је највише био омиљен Рембрант, поново откривен захваљујући Вилхелму Бодуеу, директору берлинског музеја. Његова популарност убрзо се проширила и у свету, што је подстакло пораст понуде Рембрантових слика. Позивајући се на истраживање редакције листа *Шпигл* (*Der Spiegel*), Колдехоф и Тим (2013) указују да су у периоду 1909–1951. њујоршке царине регистровале 9.428 Рембрантових дела

(слика, цртежа, литографија, гравира) пристиглих на територију САД, док се на пример, у каталогу-резоне који је публикувао Хорст Герсон (*Horst Gerson*) (1969), само 420 дела воде да су „из његове руке“. Према истраживањима у оквиру *Rembrandt Research Project (RRP)*, трећина од 420 Рембрантових слика атрибуисано је уметницима из његовог атељеа, или се сматрају делом његових ученика (Koldehoff & Timm, 2013). Колдехоф и Тим (2013) наводе да су након 1990. године колекционари куповали слике грешком атрибуисане Рембранту, као и копије које су смишљено продаване као оригинали. Многе од слика и цртежа, урађене су у каснијем периоду и потписиване су Рембрантовим именом с циљем да се колекционари преваре.

Смишљену намеру да се купци преваре илуструју и други примери из историје уметности. Гијтро (Guillotreau, 1999) наводи да се на првом месту по броју кривотворина налазе Ван Гогове (*Vincent Van Gogh*) слике, који никада није имао ученике. Прве кривотворине сликане у његовом маниру и потписане његовим именом („Vincent“), појавиле су се две деценије након смрти уметника. У покушају да зараде новац, кривотворитељи су почели незаконито да присвајају имена сликара чија популарност је била у порасту (Koldehoff & Timm, 2013). Двадесетих година XX века Ван Гог је постао један од најбоље котираних сликара, због чега су и цене његових дела почеле да достижу рекордне цене (*Портрет доктора Гашеа* продат је 1990. године за 82,5 милиона долара), што је утицало на умножавање броја кривотворина – посебно слика из арлског периода, које су најбоље оцењене међу критичарима (Guillotreau, 1999). Након публикација Ван Гогове преписке с братом Теом, кривотворитељи су се усмерили на она уметничка дела из преписке која се воде као нестала (Guillotreau, 1999: 96). Већ 1928. године у Берлину је отворен процес против антиквара Ота Вакера (*Otto Wacker*) који је јавним колекцијама и приватним колекционарима преко своје антикварнице у Берлину продао око тридесет копија Ван Гогових слика, представљајући их као оригинале који се сматрају несталим (Koldehoff & Timm, 2013).

Гијтро (1999) наводи и други пример покушаја продаје кривотворених Ван Гогових слика у Минхену (1997), које су лажно представљане као да потичу из старих нацистичких колекција које је конфисковала Црвена армија. Осим Ван

Гогових слика, продаване су и друге кривотворине значајних сликара (Клеа, Кандинског, Сезана и Реноара). Полиција је утврдила да је ове слике кривотворила једна „грчка група“ уметника активна у Лајпцигу и запленила је око тридесет кривотворених слика осигураних на суму од 33.000 немачких марака у једној банци у Аугзбургу (Guillotreau, 1999: 96). Једно од кривотворених дела имало је печат Трећег рајха (и ознаку „колекција Геринг, 1943“), који је могао бити и оригиналан, пошто кривотворитељи користе и методу пресликавања већ постојећих и мање вредних слика. Током истраге запленило је 19 кривотворених Ван Гогових цртежа, као и кривотворена Ван Гогова писма брату Теу (Guillotreau, 1999).

Крајем XIX века, кривотворење уметнина постало је лукративан бизнис, што је повукло за собом извршавање ове врсте кривичних дела (Sebešan & Dobovšek, 2010). У том периоду меродавно је мишљење експерата о аутентичности, док провенијенција уметничког дела још увек није имала значајну улогу (Koldehoff & Timm, 2013). Колдехоф и Тим (2013) указују да је почетком XX века уметничко тржиште још увек далеко од светске мреже, као што је то случај данас.

2. ПОЈАМ КРИВОТВОРИНЕ И ОБЛИЦИ КРИВОТВОРЕЊА

Кривотворење и преваре с кривотворинама данас се сматрају категоријом криминала у вези с уметнинама (*art crime*). Кривотворина је дело рађено с тежњом да буде изједначено с неким оригиналним уметничким делом по стилу, тематици, форми, техници, материјалу и другим елементима оригинала. Она се ствара ради преваре или обмане, да би се продала као оригинал и постоји само под једним условом – а то је да буде *откривена* (Bensimon, 2000: 15). Историчар уметности Федерико Зери (*Federico Zeri*) кривотворином сматра објекат који је с циљем обмане створен у епохи која се по стилу разликује од оне коју тај објекат претендује да представи (Zeri, 2013: 103). У онтолошкој расправи о идентитету уметничког дела С. Ристић (2010: 294–295) указује на разлику између кривотворења појединачног уметничког дела (енг. *fake*) и другог, много чешћег типа кривотворине, када се настоји да се фалсификује стил неког познатог

уметника, а ново дело се додаје његовом опусу (енг. *forgery*), што је био случај са ван Мегереновим (1889–1947) кривотворинама које је историчар уметности Бредијус (1937) у часопису *Бурлингтон* приписао Вермеру (Laclotte, 2009).

Кривотворине се не стварају из естетских разлога, већ због сума новца које доносе. Активност кривотворитеља и њихових наручилаца директно је повезана с потражњом на уметничком тржишту од стране колекционара (Laclotte, 2009). Федерико Зери (Zeri, 2013: 103) пише да *када одређене школе уђу у моду и када колекционари почну да их траже, неизбежно је да се цела једна група људи, фалсификатора, ангажује да наслика слике које одговарају том таласу. То су дакле дела створена с намером да преваре*. Према Зерију (2013), иза истинске кривотворине стоји намера да се створи конфузија и да се као старо представи нешто што је савремена творевина.

Према Чарнију (Charney, 2009: 108) најчешћи облици кривотворења су следећи:

1) *потпуно кривотворење*, када се ново уметничко дело представља као да је много старије или да га је створио цењенији уметник него што стварно јесте;

2) *кривотворење мењањем (или додавањем)*, када се легитимно уметничко дело мења на неки начин – нпр. додаје се потпис, што повећава цену дела и такве измене се тешко откривају;

3) *кривотворење провенијенције*, у коме се мења или фалсификује документована историја уметничког дела, насупрот самом уметничком делу; много лакше је фалсификовати провенијенцију, тј. обезбедити лажну историју, него само дело; позната је пракса криминалаца да кривотворену провенијенцију обезбеђују путем корупције.

4) *намерно погрешна атрибуција*, када се вредност уметничког дела намерно прецењује. Чарни указује да су најчешће учиниоци сами експерти на које се трговина уметнинама ослања када треба да се утврди вредност уметничког дела. Овај облик кривотворења пролази лако, јер стручњак увек може да тврди да је *погрешио* (Charney, 2009: 108–109).

3. АНАЛИЗА НЕКИХ ПРИМЕРА КРИВОТВОРЕЊА УМЕТНИНА

„Афера Белтраки“ (*Beltracchi*) – највећа афера с трговином кривотвореним уметничким делима после Другог светског рата, открила је бројне тајне које дискретност света уметности *скрива*, почев од самих сумњивих финансијских трансакција у пореским рајевима Хонг Конга, Британских Девичанских острва или Монака (Koldehoff & Timm, 2013). На само четрнаест слика које су истражитељи пронашли, ова криминална група зарадила је 34 милиона евра. Колдехоф и Тим (2013) указују да се Волфганг Белтраки (*Wolfgang Beltracchi*, рођен *Fisher*) придружио линији највећих фалсификатора у историји, као што су – Ото Вакер (*Otto Wacker*), Хан ван Мегерен (*Han van Meegeren*), Емир де Хори (*Elmyr de Hory*, Конрад Кујау (*Konrad Kujau*) или Едгар Мругала (*Edgar Mrugalla*). Неке од Белтракијевих кривотворина нашле су се у Метрополитен музеју у Њујорку, као и у познатим светским галеријама и колекцијама, док су неке продате у аукцијским кућама „Кристи“ и „Сотби“ за милионске износе (Koldehoff & Timm, 2013). Процес против Белтракија и његових помагача покренут је Келну (1. септембра 2011) и вођен је због четрнаест идентификованих кривотворина које је Белтраки урадио у последњих десет година, од чије продаје је ова криминална група зарадила 8,3 милиона евра (Koldehoff & Timm, 2013).¹³⁸ Они су оптужени за кривично дело преваре у организованој групи. Истрагу је спровела дирекција судске полиције у Берлину, специјализована за кривична дела у вези с уметнинама (*art crime*). Главну улогу у овој афери имала је криминална група коју су осим сликара Волфганга Белтракија (који је осуђен на шест година затвора), чинили његова жена Хелена Белтраки (*Helene Beltracchi*) (осуђена на четири године), галериста Ото Шулте Келингхаус (*Otto Schulte-Kellinghaus*) (осуђен на пет година затвора) и Жанет С.¹³⁹ (*Janette S.*) (осуђена на 21 месец условне казне) (Koldehoff & Timm, 2013: 182).

¹³⁸ Број Белтракијевих кривотворина на уметничком тржишту је много већи, за шта је потребно дуже времена да берлински истражитељи прикупе доказе (Koldehoff & Timm, 2013).

¹³⁹ Жанет С. (*Janette S.*), која по процени суда није чинила истински део „банде Белтраки“ (Koldehoff & Timm, 2013: 10).

3. 1 „Афера Белтраки“ – Келн (2011)

Немачки сликар и скулптор Волфганг Белтраки је у периоду 1970–2010, кривотворио дела знаменитих сликара из прве половине XX века – Андре Дерена (*André Derain*), Раула Дифија (*Raoul Dufy*), Макса Пехштајна (*Max Pechstein*), Хајнриха Кампендонка (*Heinrich Campendonk*), Фернана Лежеа (*Fernand Léger*), Кес ван Донгена (*Kees Van Dongen*), Карла Менсе (*Carlo Mense*), Хајнриха Науена (*Heinrich Nauen*), Жоржа Брака (*Georges Braque*) или Макса Ернста (*Max Ernst*) и продавао их као оригинале ових уметника (Koldehoff & Timm, 2013: 10). Да би подигао статус дела, указивао је на њихову провенијенцију из збирке Алфреда Флехтхајма (*Alfred Flechtheim*), што је доказивао стављањем фалсификованих етикета Флехтхајмове колекције (*Flechtheim Collection*) на рамове или полеђину слика, што је било и кључно у разоткривању ове афере (Koldehoff & Timm, 2013).

Аукцијска кућа „Лемперц“ (*Lempertz*) из Келна ставила је 29. новембра 2006. године на аукцију *Црвену слику с коњима*, коју је, како је било назначено у аукцијском каталогу, сликао Хајнрих Кампендонк 1914. године (лот бр. 51). Слика је продата за 2.880.000 евра, што је била највећа цена достигнута те године на немачком тржишту за једно уметничко дело, као и највећа цена икада достигнута за једно Кампендонково дело (Koldehoff & Timm, 2013: 15).



Црвена слика с коњима, продата 2006. као дело немачког експресионисте Хајнриха Кампендонка за 2.880.000 евра. Научна анализа показала је да је реч о кривотворини¹⁴⁰

¹⁴⁰ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <http://www.theguardian.com> (Фотограф: *Dalya Alberge*).

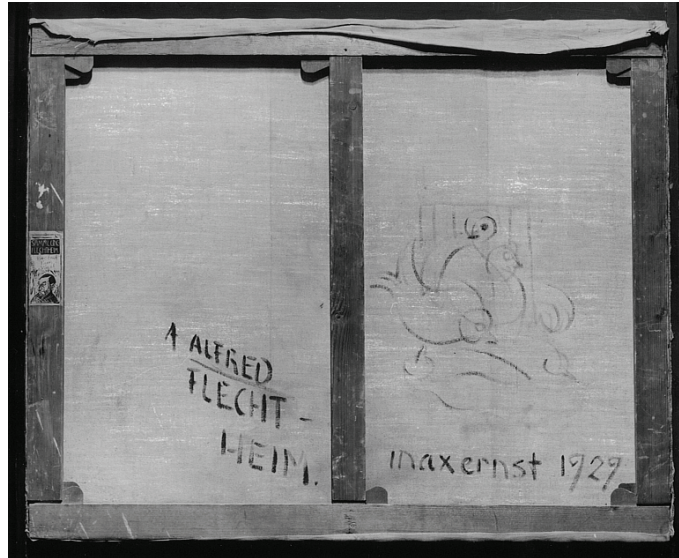
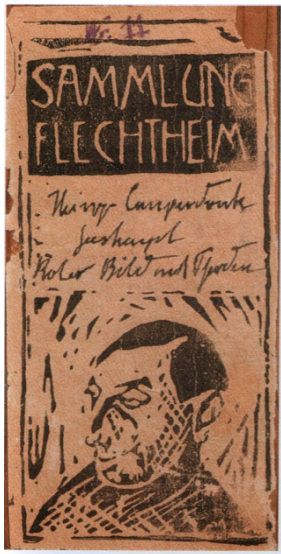
У моменту продаје, о провенијенцији слике знало се само то да је *била излагана у неколико наврата* и да је пала у заборав откад ју је на аукцији (1930) продао трговац уметнинама Алфред Флехтхајм, у чијој колекцији се до тада налазила. Појављивање ове слике у продаји у аукцијској кући „Лемперц“ (2006), након више од седам деценија, изазвало је праву сензацију. У њеном опису у аукцијском каталогу куће „Лемперц“ није постојао извештај експерта, што је изазвало подозрење код запослених у галерији „Артвер“, посредством које је слика била купљена за анонимног власника. Било је необично да се слика вредна око три милиона евра продаје без сертификата о аутентичности, због чега је галерија „Артвер“ захтевала експертизу (Koldehoff & Timm, 2013).

Најпознатији специјалиста за дела Хајнриха Кампендонка, историчарка уметности Андреа Фирмених (*Andrea Firmenich*), навела је у каталогу-резоне овог уметника *Црвену слику с коњима* (у оквиру своје докторске тезе, 1989), али без других појединости и без њене репродукције, пошто оригиналу није могла да уђе у траг (Koldehoff & Timm, 2013). Аукцијска кућа „Лемперц“ је у новембру 2006. године од Андрее Фирмених тражила мишљење о слици, након чега је она захтевала да се слика подвргне научној анализи у Институту „Doerner“ у Минхену (који је требало да утврди да ли су пигменти које је уметник користио приликом сликања дела били у употреби 1914. године), као и детаљну проверу њене провенијанције (Koldehoff & Timm, 2013).

Резултати анализе Института „Doerner“ у Минхену (у марту 2008) показали су да је у питању „лажни Кампендонк“ (Koldehoff & Timm, 2013). У извештају института наведено је да је анализа пигмената показала да је више узорака слојева боје садржавало титанову белу, што се није подударало с датумом стварања слике – титанова бела произведена је на индустријски начин тек 1937–1938. Такође, на полеђини платна, пронађен је зелени пигмент који није био у продаји пре 1938. године. У закључку извештаја института у Минхену наведено је да присуство ових пигмената побија хипотезу према којој је Кампендонк *Црвену слику с коњима* насликао 1914. године, као и да треба сачекати истраживање историчара уметности о провенијенцији дела, како би се дао дефинитиван закључак о аутентичности дела (Koldehoff & Timm, 2013).

Како је аутентичност слике постајала све неизвеснија, власник галерије „Артвер“ (као посредник у куповини), ангажовао је адвоката. У мају 2008. године, директору аукцијске куће „Лемперц“ постављена су два услова: или да аукцијска кућа „Лемперц“ постигне позитиван извештај о аутентификацији слике од специјалисте Андрее Фирмених, или да се продаја поништи и врати новац. Без сертификата о аутентичности, слика више не би могла да буде продата, а такође, постојао је ризик да би њен нови власник могао да буде оптужен за превару (Koldehoff & Timm, 2013). И анонимни купац ангажовао је адвоката који је затражио нову експертизу, поверену водећем британском експерту за хемијску анализу слика – Николасу Истафу (*Nicholas Eastaugh*). У августу 2008. године Николас Истаф је у извештају о експертизи такође указао на присуство титанове беле, сматрајући да то чини невероватном хипотезу да је слика настала 1914. Према његовој претпоставци, слика је настала 1940. године или почетком 1950. (Koldehoff & Timm, 2013). Историчарка уметности Андреа Фирмених изнела је претпоставку да је Кампендонк можда ретуширао слику у каснијем периоду, што је Николас Истаф одбио као аргумент – сматрајући да је слика 99,8% кривотворина (Koldehoff & Timm, 2013).

Током овог сложеног процеса утврђивања аутентичности, сумњу експерата изазвао је и минијатурни дрворез на полеђини рама *Црвене слике с коњима* с натписом – „Sammlung Flechtheim“ (Колекција Флехтхајм), експресионистичке инспирације, с минијатурним портретом галеристе Алфреда Флехтхајма, који до тада није виђен. Познати експерт за немачки експресионизам, Ралф Јенч (*Ralph Jentsch*) сматрао је да је ова етикета кључна за утврђивање провенијенције и аутентичности слике (Koldehoff & Timm, 2013: 34). Он је одмах изразио сумњу у погледу њене аутентичности, сматрајући да галериста Флехтхајмовог реномеа не би користио етикету тако ниског уметничког нивоа. У сарадњи са већим бројем аукцијских кућа, убрзо је установљено да је око двадесетак слика сумњиве провенијенције, које су се налазиле у продаји, имало на полеђини ову етикету (*Sammlung Flechtheim*), као и друге (спорне) етикете великих галерија авангарде (из времена Немачког царства или Вајмарске републике) и колекција. Експерт Ралф Јанч изразио је на крају чврсто уверење да је реч о кривотворинама новијег датума (Koldehoff & Timm, 2013: 37).



Лажне етикете на полеђини Белтракијевих слика које „доказују“ порекло из колекције Флехтхајм (*Sammlung Flechtheim*)¹⁴¹

Колдехоф и Тим (2013) износе претпоставку да је Белтраки аутор свих слика које имају спорне етикете на полеђини. За поједина дела Белтраки и његови помагачи су тврдили да су припадала колекцијама Вернера Јегера (*Sammlung Werner Jägers*) и Вилхелма Кнопса (*Sammlung Wilhelm Knops*). И колекције и власници били су измишљени, а прича о њиховом постојању је поткрепљивана лажним фотографијама збирки, урађеним старим фотографским апаратом, на старом папиру. На једној од тих фотографија налази се Хелена Белтраки, одевена у одећу из епохе, с лажним уметницама у позадини (Koldehoff & Timm, 2013: 219). Волфганг Белтраки је проучавао опусе сликара, уметничке каталогe, каталогe-резоне, приручнике о пигментима (Max Doerner, 1921), усмеравајући се рационално на дела која се воде као „нестала“ (током рата, пљачки или током нацистичке кампање *чишћења* дела модерне уметности током Другог светског рата) или на она о којима су информације биле површне и без репродукција – стварајући сасвим нова дела, која су могла бити презентована као да су се „поново појавила“ на уметничком тржишту и чије постојање је било добро документовано. Он је свакако био свестан и чињенице да ће зарадити више новца радећи

¹⁴¹ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈА:

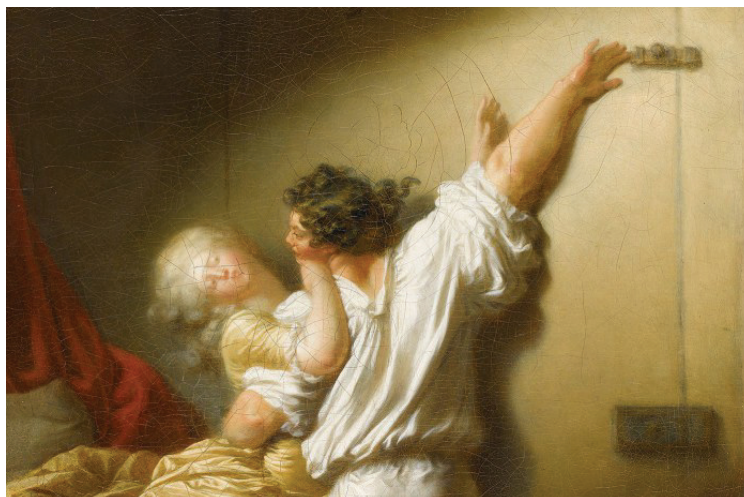
http://alfredflechtheim.com/uploads/tx_januscarousel/Max_Ernst_RS_Flechtheim-big_01.jpg

кривотворине мање познатих уметника, него оних који су били популарни (Koldehoff & Timm, 2013).

3. 2 Утврђивање аутентичности уметничких дела и откривање кривотворина

Уметничко дело је аутентично ако поуздано потиче из времена и од аутора којем се приписује. Аутентичност уметничког дела је фундаментална информација за процену његове тржишне вредности и гаранција за његову уметничку и финансијску вредност. Чарни (Charney, 2009) указује да у трговини кривотворинама профитирају галеристи, аукцијске куће, дилери, посредници и продавци, док је оштећен само купац који је платио за лажно или погрешно процењено уметничко дело. Сам концепт аутентичности односи се на нешто што има *аутентичан карактер*, чија веродостојност, порекло и атрибуција су неспорни – што се потврђује поступком аутентификације. Приликом аутентификације, утврђује се да ли је реч о оригиналном уметничком делу, копији, репродукцији или кривотворини, док се приликом атрибуције настоји да се идентификује аутор анонимног уметничког дела чија аутентичност је неспорна, што се директно одражава на његову тржишну вредност (Самарџић, Машковић & Добовшек, 2013). Добовшек (2010: 5) оригиналним уметничким делом сматра *оно дело које има неспоран потпис, што значи да ауторство рада није под знаком питања*.

Први научни спор о аутентичности једног дела водио се 1871. године и био је везан за *Мадону* Ханса Холбајна млађег из Дрездена и Дармштадта – историчар уметности Јакоб Буркхарт (*Jacob Burckhardt*) је слику из Дрездена сматрао оригиналом, а Вилхелм Боден (*Wilhelm von Bode*) – каснијом копијом, што је касније и потвђено (Koldehoff & Timm, 2013). Пример Фрагонарове (*Jean-Honoré Fragonard*) слике *La Verrou* из око 1777, илуструје на који начин атрибуција једног уметничког дела може данас да мултипликује његову вредност. Слику је на аукцији 1969. године купио један трговац уметнинама за 61.070 франака, под претпоставком да је реч о Фрагонаровом делу. Када је новом експертизом потвђено да је аутор слике заиста Фрагонар, она је продата Лувру (1974) за нешто више од пет милиона франака (Walter & Cardinali, 2013: 123; в. више Billiet, В.).



Фрагонар: *Le Verrou* (детал), око 1777.¹⁴²

Социолог Мулен (Moulin, 2003: 16) евалуацију уметничке вредности везује за специфичне карактеристике уметничког дела – посебно за његову аутентичност и хијерархију естетских вредности. У књизи *Језици умјетности – приступ теорији симбола* Нелзон Гудман (*Nelson Goodman*) (2002) истражује разлику између оригиналног дела и кривотворине, указујући на различито разумевање појма *аутентичности* у сликарству и музици. За њега је кривотворина уметничког дела предмет који се лажно приказује као да има историју производње која се тражи за оригинално дело (Goodman, 2002: 104). Разматрајући питање естетског значаја аутентичности, Гудман се пита да ли чињеница да једна слика јесте или није Рембрантова чини било какву естетску разлику? Према његовом схватању овде је реч о разлучивању класе Рембрантових слика од класе осталих слика и о откривању пројектибилних особености које разликују Рембранта од не-Рембранта, што зависи од скупа примерака који служе као основа. Он указује да *чињеница да нека слика припада једној или другој класи постаје важна за моје учење тога како да разликујем Рембрантове слике од осталих. Другим речима, моја садашња (или будућа) неспособност да одредим ауторство дате слике без коришћења научног апарата не повлачи да њено ауторство за мене не прави естетску разлику. Знање о ауторству наима, без*

¹⁴² ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: *Histoire par l'image [en ligne]*, URL : <http://www.histoire-image.org/etudes/verrou> Фото: RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Stéphane Maréchal

обзира на то како смо га стекли, може садржајно допринети развоју моје способности да без примене таквог апарата одредим да ли је нека слика, укључујући и ову слику, неком другом приликом, Рембрантова (Goodman, 2002: 95). Гудман уводи разлику између *аутографских уметности* – у којима репродукција једног дела, ма колико да је верна, никада не стиче статус аутентичности (што је случај у сликарству) и *алографских уметности* – које не могу бити фалсификоване (што се односи на музику или књижевност) (Goodman, 2002: 97–98). Док су сва тачна извођења оригиналне инстанце музичког дела и *најверније копије Рембрантове слике једноставно су имитације или кривотворине, а не нови примерци дела* (Goodman, 2002: 98–99).

М. Г. Тјери (Thierry, 2003) указује да приликом утврђивања аутентичности уметничког дела, експерти анализирају пре свега његов стил и провенијенцију дела. Установити провенијенцију значи прецизно документовати власништво и историју власништва уметничког дела. Веродостојна и поуздана провенијенција може да повећа цену уметничког дела, као што њено одсуство може да је смањи (Thierry, 2003: 15–16). Поуздана провенијенција гарантује аутентичност дела и самим тим чини инвестицију поузданом. Приликом утврђивања аутентичности, експерти анализирају материјале и њихову структуру и пореде их с другим уметничким делима чија аутентичност је потврђена, проучавају иконографију, композицију, цртеж, палету сликара. Потпис сликара се не сматра апсолутним елементом аутентичности, пошто га је, такође, лако избрисати или копирати (Sebešan & Dobovšek, 2010).

За аутентификацију уметничких дела посебну улогу имају каталози-резоне (*catalogue raisonné*) који се од обичних каталога и књига разликују по томе што представљају научно истраживање и укључују сва позната дела одређеног уметника, која се представљају хронолошки (уз фотографије и техничке детаље, изложбе, податке о провенијенцији), литературу, цртеже, гравире, као и друге информације које омогућавају да се проследи историја дела од његовог настанка.

Примена научних метода, које се базирају на структури уметничког дела и материјалима који га чине, омогућава да се на сигуран начин утврди епоха у којој

је дело настало. Лабораторије за експертизу уметничких дела данас су толико усавршене да се применом различитих метода (инфрацрвена рефлектографија, радиографија итд.) може лако установити да се ради о кривотворини (в. Polić-Radovanović et al, 2010). За аутентификацију су открића у вези с пигментима имала значајну улогу у бројним аферама с кривотворинама. Хемија је омогућила развој тако великог броја пигмената, да се располаже целом једном серијом хронолошких маркера (Walter & Cardinali, 2013: 124–125).

VII УМЕТНИНЕ, ОРГАНИЗОВАНИ КРИМИНАЛ И ТЕРОРИЗАМ

1. КРАЂЕ УМЕТНИНА И ОРГАНИЗОВАНИ КРИМИНАЛ

На интересовање организованог криминала за уметничка дела и антиквитете након Другог светског рата утицао је скок цена уметничких дела на аукцијама – пре свега Пикасових и Сезанових слика од шездесетих година прошлог века, које су сензационално почеле да се оглашавају у медијским извештајима (Charney, 2007; Charney, 2009; Wittman, 2011;). Чарни (2009) пише да су у викторијанској епохи џепароши били на најнижем месту у лествици криминала, а крадљивци уметнина на највишем, али да је данас све мањи број префињених учинилаца крађа уметничких дела према овом викторијанском моделу, пошто су организовани криминалитет током крађа уметнина пратиле и методе којима се он традиционално служи – као што је насиље (Charney, 2007).

Управо у викторијанској епохи срећемо и најранији пример у историји да су уметничка дела привукла пажњу организованог криминала – Адам Ворт (*Adam Wort*), гангстерски бос из Лондона, који је управљао организованом криминалном мрежом на међународном нивоу, украо из галерије Егњу у Лондону Гејнсборов (*Thomas Gainsborough*) „Портрет војвоткиње Девонширске“ (1876), у то време најскупле дело на свету, с намером да га употреби као *бартер* у замену за пуштање на слободу брата из затвора, који је ипак на крају легално ослобођен (Норрт, 2006). Вредност слике у то време износила је преко 50.000 евра. Воров првобитни мотив на крају је постао сасвим личан – опчињен лепотом портрета, он га је 25 година носио свуда са собом у коферу са дуплим дном. Након што је своју криминалну прошлост поверио једном полицијском детективу, слика је након више од две деценије враћена власницима. Један век касније, ова Вортова идеја да се украдене слике користе као *бартер* у замену за неку противуслугу, била је све више прихваћена од стране гангстера и криминалаца (Норрт, 2006).

Према Чарнију (Charney, 2009), зачетком организованог криминала у домену уметности у постмодерном времену сматрају се крађе корзиканске мафије стациониране у Марсељу, која је у своје криминалне активности уврстила крађе уметничких дела и шездесетих година XX века починила низ крађа Пикасових и

Сезанових слика по француској Ривијери. Једна од највећих крађа након рата, била је крађа коју је корзиканска мафија починила у Папској палати у Авињону (1976), када је украдено 118 Пикасових слика (Charney, 2007). Од тада су се и друге криминалне организације заинтересовале за уметнине.

Чарни (2007: 45; 2015: 104–106) пише да *око осамдесет посто свих крађа уметнина од 1961. године наовамо врше или наручују интернационално организовани злочиначки синдикати* – као што су Коза ностра (Каравађова слика *Христово рођење са св. Фрањом и св. Лаврентијем* украдена 1969), Корзиканска мафија (крађе Пикаса и Сезана на Ривијери шездесетих година прошлог века), Ирска републиканска армија – ИРА (бројне крађе у Ирској, укључујући три од четири провалне крађе у замку Расборо), Црвени Кмери седамдесетих година XX века у Камбоџи, Русца мафија (обе крађе Мунковог *Крика*) итд. (Charney, 2015; Wittman, 2011; Charney, 2009; Charney, 2007). Указујући да је криминал у вези с уметнинама скоро неизоставно транснационалан, Чарни (2015: 104–106) каже:

У потпуности се са сигурношћу може рећи да већину крађа уметничких дела и трговину опљачканим антиквитетима спроводе организоване криминалне групе, јер је криминолошка дефиниција организованог криминала далеко ишира од ових познатих мафија. Организовани криминал се може дефинисати као свака криминална група чији је крајњи циљ економска добит незаконитим начинима. Основна дефиниција коју сам нашао да је употребљавају полиција и криминолози широм света је – свака група од три или више лица која заједно предузимају криминалне активности ради заједничких, дугорочних економских циљева. Са тако широком дефиницијом, лако је видети како би већина кривичних дела почињених од Другог светског рата потпала под ову категорију, изостављајући само уличне криминалце, ситуациона кривична дела, самосталне лопове који краду из идеолошких разлога, лопове инсајдере (осим када раде с већом групом), већину фалсификовања и кривична дела преваре (које углавном чине појединци или парови, без повезаности с већим криминалним групама или другим криминалним активностима), или

оне чији је циљ максимизирање директне новчане добити (Charney, 2015: 105).

У подручју организованог криминала Чарни (2007) указује на даљу дистинкцију између *наручиоца крађе* (појединца који даје налог да се крађа изврши како би дошао до одређеног украденог дела или новца добијеног за то дело), и *извршиоца* (администратора, тј. појединца који планира крађу и изнајмљује крадљивце), који је, када је реч о организованом криминалу, само члан синдиката који унајмљује крадљивце за одређени посао. Он указује да овде обично не постоји спонзор тј. познати наручилац, јер у *организованом криминалу уметничко дело је само роба, као дрога или оружје, тако да се избор онога што треба да се украде заснива на могућности претварања украденога у готовину или могућности његове замене за нешто друго. То напросто није питање склоности, него бизниса* (Charney, 2007: 46). Украдене уметнине се користе за трговину на одређеном затвореном црном тржишту, размењују се за дрогу или оружје и оне се проналазе само уколико криминалци покушају да их продају и претворе у готовину. У супротном, указује Чарни (2007: 62–63), *можда их више никада нећемо видети, чим ишчезну под плаштом неког криминалног синдиката*. Док је за наручиоца аквизиција одређеног уметничког дела елемент самоиспуњења, за извршиоца у једном криминалном синдикату уметнина је тек ствар одређене вредности. Чарни (2007: 46–47) сматра да већ у првом кораку истраге треба да се одреди да ли је одређени злочиначки чин крађе уметничког дела иницирало злочиначко удружење ради бизниса или је то злочин настао из страсти:

У том инцестуозном кругу богатих и друштвено релевантних особа, ми истражитељи престапа у области уметности, тражимо криминалце који су често неизрециво моћни и богати, боримо се против њих, а понекад у томе и успевамо. Премда већи део кривичних дела врше организовани злочиначки синдикати, сви ми морамо помно истраживати случајеве који упућују или на појединачан злочин, или на злочине које врше та злочиначка удружења у корист одређене особе код које обично завршава украдени предмет (Charney, 2007: 52).

Криминолог Добовшек (2009а) указује да пошто су након 11. септембра светске владе појачале борбу против тероризма и почеле да сузбијају трговину

дрогом и праће новца, организовани криминал је осмислио нове начине за скривање новца, од којих је један – криминал у вези с уметнинама. Према Добовшеку (2009а), крађе иза којих стоји организовани криминал се од појединачних крађа разликују према следећим карактеристикама: уколико је злочин почињен као један од неколико злочина на исти начин (шаблон); уколико су украдена значајна дела; уколико је у крађу био укључен покушај изнуде или је покушај изнуде водио до крађе; уколико је особа изнутра (инсајдер) исплаћена пре крађе; уколико је крађа била добро искоординисана и брза; и уколико је постојала претња насиљем која није реализована (Dobovšek, 2009а: 70–71).

2. КРАЂЕ УМЕТНИНА И ФИНАНСИРАЊЕ ТЕРОРИЗМА

Према дефиницији проф. др Драгана Симеуновића (2009: 80), тероризам је сложени облик организованог групног (ређе индивидуалног или институционалног) политичког насиља, којим се у време политичких и економских криза, али и економске и политичке стабилности једног друштва, применом физичких и психолошких, али и софистицираних технолошких метода политичке борбе, на морбидан и спектакуларан начин покушавају да остваре *велики циљеви*, непримерено датим условима – друштвеној ситуацији и историјским могућностима оних који га примењују. Пошто је тероризам циљана делатност, он се према својим главним циљевима дели на идеолошки мотивисан тероризам, етно-сепаратистички тероризам и верски фундиран тероризам (Симеуновић, 2010: 83).

Како указује Симеуновић (2010: 66), без политичке мотивисаности тј. политичког циља, не може се говорити о тероризму. Симеуновић (2009) указује да је финансирање тероризма један од начина или метода одржавања терористичке организације у функцији. Према Добовшеку (2009) терористичке групе за своје активности новац добијају путем организованог криминала (шверца дроге, уцењивања итд.), као и од богатих појединаца (присталица), држава донатора (које их подржавају из различитих интереса) или различитих организација. Када је ОУН, након 11. септембра 2001, санкционисала државе које подржавају терористичке организације, њихова отворена подршка терористима је смањена,

због чега су се терористичке групе усмериле на друге криминалне активности, међу којима је и трговина уметнинама, посебно из разлога што су простори на којима су терористи лоцирани препуни антиквитета и археолошких налазишта (Dobovšek, 2009, 2009a).

Лаура де ла Торе је пре једну деценију у *Government Security News* (2006) указала да се нелегална трговина антиквитетима, као пропратна појава, често дешава у ратом захваћеним земљама и да се мало пажње фокусира на могућу везу ове трговине с тероризмом. Незаконита трговина антиквитетима пореклом са Средњег Истока, за које су колекционари спремни да издвоје огромне своте долара, постала је један од извора за финансирање смртоносних акција терористичких организација (de la Tore, 2006). У јулу 2005, немачки *Der Spiegel* објавио је да је терориста Мохамед Ата једног професора универзитета у Гетингему у Немачкој питао о продаји артикалата које би могао да набави у Авганистану. Када је Ата упитан за шта му је потребан новац, одговорио је да жели да купи авион (de la Tore, 2006: 10).

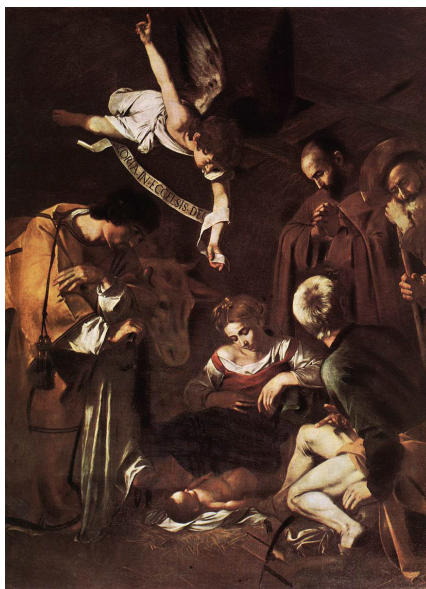
Метју Богданос из морнаричких трупа који је био ангажован у операцијама у Ираку постојање веза између антиквитета и тероризма потврдио је у чланку за *The New York Times* (2005), у коме је написао: „Ствари постају проблематичније – када пронађемо терористе, сада проналазимо и антиквитете“ (de la Tore, 2006: 10). Он је указао да су маринци у Ираку код пет терориста које су ухапсили, међу аутоматским оружјем, црним униформама, ски-маскама и сл, пронашли 30 ваза, цилиндричне печате, као и статуе украдене из ирачког музеја (de la Tore, 2005). Према процени Археолошког института Америке, уговарачи пљачкашима у Ираку плаћају 10–20 милиона долара годишње за артефакте, који на црном тржишту достижу вредност и до сто милиона долара (de la Tore, 2005).

Париски *Le Monde* пише да је трговина антиквитетима један од главних извора финансирања Исламске државе, после трговине нафтом. Специјалисти у Унеску за трговину уметничких дела и антиквитета указују да у Сирији и Ираку, осим деструкције културног наслеђа, постоји и други проблем – да се антиквитети користе за финансирање тероризма и да поред релативне укључености појединих земаља у борбу против нелегалне трговине ирачким и сиријским антиквитетима, ситуација није промењена – нелегална трговина достиже суму од неколико

милијарди долара (Newsletter, 2015). Едвард Планше, специјалиста за трговину уметничких дела и антиквитета у Унеску истиче да је код трговине дрогом, оружјем и антиквитетима иста мрежа прања, као и да се куповином сиријских или ирачких антиквитета у ствари учествује у организованом криминалу (Newsletter, 2015).

Због компликованих финансијских мрежа, откривање извора финансирања тероризма веома је захтевно и тешко. У борби против тероризма и његовог финансирања ОУН, Европска Унија и друге сличне организације ратификовале су бројне конвенције, директиве и регулативе, као што су Међународна конвенција за сузбијање финансирања тероризма ОУН (1999), Европско-америчка декларација о борби против тероризма (2004), Директива европског парламента и савета Европе у вези с превенцијом коришћења финансијских система за прање новца и финансирање тероризма (2005). У превентивне мере спада и надгледање осумњичених за финансирање терористичких организација, надгледање тржишта (као и уметничког тржишта), као и сумњивих финансијских трансакција.

2. 1 Сицилијанска мафија – Каравађово *Христово рођење* (1969)



*Каравађо: Христовог рођење, Ораторијум светог Лоренца у Палерму (1606)
(слика је украдена 1969. и до данас није пронађена)¹⁴³*

¹⁴³ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: <https://en.wikipedia.org/wiki/Caravaggio>

Крађа Каравачовог *Христовог рођења* (1606), највреднијег дела икада украденог у Италији које до данас није пронађено, извршена у ноћи између 17. и 18. октобра 1969. у *Ораторијуму светог Лоренца* у Палерму, који је у време извршавања крађе био без икакве заштите и напуштен. Каравачо је један од најзначајнијих италијанских сликара који је обележио период европског сликарства XVII века. Према схватању већине истраживача, иза ове крађе стоји сицилијанска мафија, пошто је 1992. године сицилијански бос Ђовани Бруска (*Giovanni Brusca*), обећао да ће слику вратити ако буду ослобођени неки од осуђеника Коза Ностре. Постоје и друге теорије о овој крађи, од оне да је наручена и да слику сицилијански босови користе као *залог* у међусобним трансакцијама или да је страдала у пожару. Међутим, извесно је да слика до данас није пронађена. Ова крађа иницирала је стварање прве специјализоване службе за борбу против криминалитета у вези с уметнинама у Италији (1969), која је најстарија у Европи.

2. 2 Крађе из замка Расборо код Даблина



Замак Расборо код Даблина¹⁴⁴

Замак Расборо (*Russborough House*) у Ирској, енглеског колекционара Алферда Бејта, био је мета учинилаца крађа у неколико наврата: 1974. – од стране

¹⁴⁴ ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: Shillingford, D. (2005 Mar/Apr). Art of the Steal. *Foreign Policy*. Issue 147: 28.

Ирске републиканске армије (сва дела су пронађена); 1986 – када су криминалци предвођени даблинским гангстером Мартином Каилом украли осамнаест слика ; 2001 – када су украдене две слике (које су касније пронађене); 2002 – када је украдено пет слика (које су касније пронађене) (Shillingford, 2005).

2. 2. 1 Ирска републиканска армија (1974)

Како указује Симеуновић (2009: 176) терористичке организације могу прибављати средства путем нелегалних активности којим стичу материјалну корист намењену за њихово финансирање, што је случај с Ирском републиканском армијом (*Irish Republican Army – IRA.*), која се за своје финансирање користи отмицама, разбојништвима, али и шверцом цигарета и нафте. Седамдесетих година прошлог века активности Ирске републиканске армије почеле су да се финансирају и крађама уметничких дела из приватних колекција. Роуз Дагдејл (*Rose Dugdale*), активисткиња ИРЕ је 1974, заједно са пет наоружаних припадника Ирске републиканске армије из приватне колекције лорда Алфреда Бејта у замку Разборо украла деветнаест слика старих мајстора, што је био један од најранијих случајева крађа мотивисаних политичким разлозима. Украдене слике она је прво покушала да употреби у преговорима с британском владом око трансфера у Белфаст четворице затворених припадника ИРЕ из британских затвора. Новац од крађе слика био је намењен финансирању Ирске републиканске армије, због чега су активисти ИРЕ тражили откуп у износу од осам милиона фунти (32,7 милиона евра данас), што није прихваћено. Током ове крађе, из Бејтове приватне колекције биле су украдене слике Рубенса, Гоје, Гејнсбора, као и чувена Вермерова *Жена која пише писмо* (1670). Слике су пронађене две недеље након крађе и Роуз Дагдејл је за ову крађу осуђена на девет година затвора.

2. 2. 2 Гангови из Белфаста (1986)

Истрагом друге крађе у замку Расборо (1986), која је трајала десет година, Скотланд јард (*Scotland Yard*) је открио (до тада хипотетичко) постојање веза између крађа уметничких дела, организованог криминала и терористичких група.

Крађу је извршио ирски гангстер Мартин Кахил (*Martin Cahill*), шеф гангова из Белфаста (који се доводио у везу и са ИРА). Украдена уметничка дела требало је да му обезбеде новац, како би преузео трговину наркотицима на Британским острвима и он их је користио као *залог* и *валуту* приликом склапања послова са мафијашким клановима из разних земаља (Roux и Paringaux, 1999; Massy, 2000; Нопт, 2006)



Габријел Метсу: Жена која чита писмо, 1662–1665, из колекције Бејт (слика је у Истанбулу употребљена у трансакцијама за еквивалентну вредност дроге)

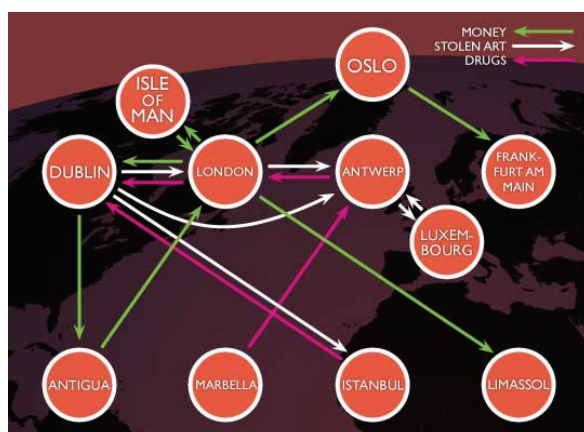
Украдене слике кретале су се у криминалној средини у пословима у вези с дрогом и биле су расуте током ових трансакција по Ирској, Енглеској, Турској, Холандији итд. Истрага коју је полиција водила у вези са пословима с дрогом, омогућила је полицији да уђе у траг сликама. Тако је слика *Жена која чита писмо* Габријела Метсуа (*Gabriel Metsu*) замењена у Истанбулу (1990) за већу количину хероина. Остале слике, међу којима и Гејнсборова (*Gainsborough*) *Портрет мадам Бачели*, послужиле су за плаћање услуга наркотрговцима из Лондона. Највредније украдене слике – Вермерова *Жена која пише писмо* и Гојин (*Francisco de Goya*)

Портрет Антоније Зарате (1805–1806), послужиле су као гаранција за позајмицу од милион долара. Антверпенски трговац дијамантима ставио их је у сеф једне луксембуршке банке (Bailey, 1997; Massy, 2000).



Гоја: *Портрет Антоније Зарате*, 1805–1806. из колекције Бејт; Вермер: *Жена која пише писмо*, 1670–1671, из колекције Бејт (Мартин Кахил је ове две слике користио као гаранцију за позајмицу од милион долара)¹⁴⁵

Неке од украдених слика продате су у Даблину, Антверпену, Луксембургу, Истанбулу и Лондону, а Скотланд јард је утврдио да су коришћене као залог током седам година на шест нелегалних тржишта наркотицима у криминалној средини.



Крађа у замку Розборо, 1986 – кретање новца, уметничких дела и дроге¹⁴⁶

¹⁴⁵ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ:

http://www.nationalgallery.ie/en/Collection/Collection_Highlights/Painting_and_Sculpture/Goya.aspx

¹⁴⁶ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈЕ: http://www.damforstmuseum.org/mobsters_manor_house.html

Крађа је расветљена ангажовањем прикривеног агента Чарлија Хила (*Charley Hill*) из Скотланд јарда. Његов први покушај преговора с бандом Мартина Кахила о враћању слика (1987), био је без успеха, пошто су криминалци схватили да је реч о прикривеном полицијском агенту. Да би инвестирао у трговину наркотицима, Кахил је (1993) најавио продају слика за 800.000 евра, што је било друга шанса за полицијског агента Чарлија Хила. Под идентитетом богатог америчког колекционара он је током преговора прихватио све захтеве даблинских криминалаца. Приликом трансакције на аеродрому у Антверпену у Белгији, ухапшени су сви актери ове операције. Како је до тада једини начин да се уметничко дело претвори у новац био тражење откупа или његова продаја по знатно нижој цени дилерима, ова нова метода коришћења украдених уметничких дела као *бартера* у трансакцијама за еквивалентну вредност других илегалних добара (у овом случају дроге), значила је за агенте Скотланд јарда да она могу годинама циркулисати у оквиру затвореног тржишта, пре него што једног дана испливају на површину. Добовшек (2009а) указује да се организовани криминал у трговини све више служи системом трампе, који је тешко детектовати, док се новац користи за куповину моћи – подмићивањем политичара.

VIII ДРЖАВНИ МЕХАНИЗМИ У ЗАШТИТИ УМЕТНИНА

Како запажа Попадић (2014), правни оквир је значајан, јер одређује шта ће у неком друштву институционално бити препознато као баштина, а тиме и правно и друштвено заштићено. Међународна заједница путем међународних конвенција о заштити културних добара уређује односе између држава у погледу њихове заштите. Конвенције прописују одређене мере за заштиту¹⁴⁷ културних добара, које се односе на њихову заштиту у случају рата или других оружаних сукоба, посебну заштиту светске културне и природне баштине, забрану и спречавање недозвољеног увоза, извоза и преноса културних добара, као и на реституцију у случају крађе и противправног извоза. Услед постојања супротстављених интереса између земаља извозница (тј. земаља извора у којима се културна добра налазе) и земаља увозница (тј. тржишних земаља које их купују – пре свега САД, Јапанили Швајцарска), став према овом питању није јединствен. Свакако да основна претпоставка и услов за остваривање међународног система заштите културних добара јесте – потписивање, ратификовање, односно усвајање (од стране држава, односно других субјеката система) одговарајуће међународне конвенције, декларације или препоруке (Brguljan, 1985). Међународни систем заштите културних добара, у савременом смислу, почео је да се развија средином XIX века. Одређена правила о заштити споменика културе садржана су у члану 28 *Бриселске декларације о законима и обичајима рата* (1874) – која није ступила на снагу – која је у члану 28 предвиђала да ће свако „присвајање, а такође и смишљено рушење или оштећивање одређених установа, споменика, уметничких и научних дела бити предмет законског поступања“ (Богуславский, 2012).

¹⁴⁷ Конвенције и други међународни инструменти који се односе на трговину и нелегалне активности су: Конвенција Унеска (названа Париска) о мерама за забрану и спречавање недозвољеног увоза, извоза и преноса својине културних добара од 17. септембра 1970.; Конвенција Савета Европе која се односи на заштиту културних добара од нелегалне трговине из 1985.; Одредба Савета Европске уније о извозу културних добара од 9. децембра 1992. (осигурава јединствену контролу извоза културног блага изван граница Европске Уније системом извозних дозвола – спољни аспект) и Директива Европске уније о реституцији илегално извезених културних добара од 15. марта 1993. (којом се дефинише специфична процедура којом се земљама чланицама омогућава реституција културног блага које је илегално извезено – унутрашњи аспект); Европска конвенција за заштиту археолошког наслеђа од 16. јануара 1992. потписана у Ла Валету и Конвенција UNIDROIT – Европска конвенција о украденим или незаконито извезеним културним добрима усвојена је у Риму 24. јуна 1995 (ова Конвенција први пут на међународном нивоу утврђује начело правне заштите националне културне баштине и омогућава, уз извесне претпоставке, реституцију украдених и илегално извезених предмета).

1. КОНВЕНЦИЈЕ И ДРУГИ МЕЂУНАРОДНИ ДОКУМЕНТИ

1. 1 Хашка конвенција о законима и обичајима рата на копну (II) (1899)

На првој Хашкој конференцији мира коју је сазвала Русија, донета је *Хашка конвенција о законима и обичајима рата на копну (II) (1899)*, којом је одређено да се приликом опседања и бомбардовања поштују храмови и здања намењена уметности, науци и хуманитарним циљевима и да се они означе видљивим знацима, унапред саопштеним опсадиоцу (члан 27). Конвенција такође забрањује конфискацију, уништење или оштећење храмова, здања уметничких и научних установа, историјских споменика, уметничких и научних дела и указује да у супротном – они морају да буду предмет законског поступања (члан 56) (Brguljan, 1985: 12).

1. 2 Хашка конвенција о законима и обичајима рата на копну (IV) (1907)

На Другој конференцији мира у Хагу, донета је *Хашка конвенција о законима и обичајима рата на копну (IV) (1907)*. На културна добра се односе чл. 27 и 56 Прилога Конвенције. У члану 27 је предвиђено да се „приликом опсада и бомбардовања морају предузети све потребне мере да се поштеде, колико је то год могуће, зграде посвећене верским обредима, уметности, науци и добротворним сврхама, историјски споменици, болнице и сабиралишта болесника и рањеника, под условом да нису у исто време употребљени у војне сврхе“, с тим што та здања морају бити означена видним знацима, унапред саопштеним опсађивачу (Edlinger, s. a.: 8). Чланом 56 предвиђено је да се „са општинским добрима, добрима установа посвећених верским обредима, добротворству, настави, науци и уметности, чак и кад припадају држави, поступа као са приватном својином. Свака заплена, уништење или намерно оштећење сличних установа, историјских споменика, уметничких и научних дела је забрањено, и мора бити предмет поступања по закону“ (Edlinger, s. a.: 12). Одредбе Конвенције из 1907, важиле су током Другог светског рата, а такође и на Нирнебршким процесима, на којима се нацистима судило за злочине против човечанства, и у духу ове конвенције, и за присвајање уметничких дела.

1. 3 Рерихов споразум (1935)

Први међународни документ за заштиту историјских споменика био је *Споразум о очувању уметничких и научних установа и историјских споменика* (15. април 1935) или Вашингтонски споразум, донет на иницијативу и идеју руског сликара и хуманисте Николе Рериха (назван и *Рерихов споразум*), који су потписале америчке државе. Након деструкција у Првом светском рату и Руске револуције, Рерих је схватио вредност културне баштине за човечанство, стварајући тридесетих година XX века свој концепт заштите културних добара у рату и миру. Споразум представља не само правни, већ и филозофски и просветитељски документ, који је у контексту све чешћих војних конфликата, све више актуелан. Рерих је сматрао да споразум треба да штити вредности људског генија (чиме се штити и духовно здравље) и замислио га је као међународно-правни акт универзалног карактера. У првом члану споразума указује се да историјски споменици, музеји, научне, уметничке, образовне и културне институције треба да имају неутралан статус за време рата и да их зарађене стране као такве морају поштовати и заштитити. Рерих је сматрао да споразум, с утврђеним симболом „Знамења Мира“, треба да се примењује не само током рата, већ и „свакодневно“, када се „и без грмљавине топова извршавају непоправљиве грешке у односу на културу“.



Никола Рерих: Знамење Мира, 1931.

Према идеји уметника, а што је предвиђено у споразуму, над споменицима културе, музејима и научним институцијама треба да стоји заштитни знак „Знамења Мира“ – бела застава с три круга, који симболизују прошла, садашња и

будућа достигнућа човечанства, уписана у круг вечности.¹⁴⁸ Према неким интерпретацијама, ова тријада симболизује духовност, науку и уметност, уписане у круг културе. Хашке конвенције из 1899 и 1907, заједно с Рериховим споразумом, поставиле су темеље за Хашку конвенцију о заштити културних добара у случају оружаних сукоба из 1954.

1. 4 Хашка конвенција о заштити културних добара у случају оружаних сукоба (1954)

Хашка конвенција о заштити културних добара у случају оружаних сукоба (1954) (са Протоколом и резолуцијом) донета је под покровитељством Унеска и инспирисана је деструкцијама током Другог светског рата. Други допунски Протокол Конвенције потписан је 26. марта 1999. године на дипломатској конференцији у Хагу и био је инспирисан оружаним сукобима из друге половине XX века (ирачко-ирански рат, рат у Персијском заливу, рат између Азербејџана и Јерменије за Нагорно-Карабах, и посебно ратовима на Балкану у бившој Југославији (Богуславский, 2012). На конференцији су учествовале 123 земље. Реч је о првом међународном споразуму универзалног карактера који обједињује норме које се односе на заштиту (покретних и непокретних) културних добара у случају оружаног сукоба, што је био важан корак у развоју међународног хуманитарног права (Brguljan, 1985). У преамбули Конвенције истичу се три начелна става, и то: да штете нанесене културним добрима било ког народа, представљају штету културној баштини целог човечанства; да ће бити предузете све могуће мере за заштиту културних добара; као и да ради ефикасности та заштита мора бити организована у време мира, доношењем националних и међународних мера (Konvencija, 1985: 24).

Богуславски (2012) указује на неколико особености Конвенције из 1954:

- Област њеног деловања формулисана је прилично широко, тј. за разлику од претходних међународно-правних аката који су се примењивали само у случају „ратног стања“, одредбе Конвенције из 1954. се примењују у

¹⁴⁸ Према неким интерпретацијама, тријада симболизује духовност, науку и уметност, уписане у круг културе.

случају „сваког оружаног сукоба“ који може да избије између страна, па чак иако „ратно стање“ није признато од једне од њих, приликом „окупације целе или једног дела територије“, као и при оружаном сукобу који није међународног карактера (члан 19) (Konvencija, 1985: 30–31);

- Конвенција из 1954. је увела две форме заштите – општу (глава I) и специјалну (глава II). Сва добра наведена у члану 1 Конвенције су под општом заштитом. Под специјалном заштитом је само ограничен круг добара – оних која су од посебне важности, чије чување има значај за цело човечанство, и која треба да буду регистрована у посебном регистру. Специјална заштита се пружа склоништима предвиђеним за чување културних добара, центрима у којима се налазе културне знаменитости и другим непокретним добрима од велике важности, уколико се не користе у војне сврхе. Од момента уписивања у регистар, државе–учеснице се обавезују да ће им обезбедити имунитет (привилеговани положај) и да ће се уздржавати од било ког непријатељског акта према тим добрима. Конвенција предвиђа да културна добра под специјалном заштитом треба да буду посебно обележена (плаво-бели штит), што је, како указује Богуславски (2012) у савременим војним конфликтима изгубило значај (Konvencija, 1985; Богуславский, 2012).

Заштита културних добара, према Конвенцији, обухвата њихово чување и поштовање (члан 2). Под *чувањем* се подразумева скуп мера, које свака држава треба да предузме за време мира, да би их заштитила од могућих последица оружаног сукоба (члан 3). Под *поштовањем* се схвата обавеза државе да забрани коришћење културних добара у сврхе које би их могле изложити разарању или оштећивању у случају оружаног сукоба (члан 4). У односу на *покретна* културна добра, формулисана је обавеза државе да забрани, предупреди или заустави свако дело крађе, пљачке или незаконитог присвајања у било којој форми, а такође и сваки акт вандализма у односу на ова добра (члан 4, став 3).

У Другом протоколу (1999) предвиђено је да ће „страна која окупира целу или део територије друге стране, забранити и спречити у односу на окупирану територију – сваки недопуштен извоз, друго премештање или промену власништва културног добра (члан 9) (Drugi protokol, 2007: 576). Предвиђене су и мере

предострожности од последица војних дејстава – уклањање покретних културних добара из близине војних циљева или обезбеђивање одговарајуће заштите на лицу места, или избегавање војних циљева у близини културног добра (члан 8) (Drugi protokol, 2007: 576). Богуславски (2012) указује да се у Другом протоколу (1999), уместо појма „специјална заштита“ користи појам „појачана заштита“ и у ову категорију спадају добра која задовољавају следеће критеријуме (члан 10): да је културно добро од највеће важности за човечанство; да је заштићено одговарајућим домаћим правним и административним мерама које признају његову изузетну културну и историјску вредност, осигуравајући му највиши ниво заштите; да се не користи за војне сврхе или скривање војних објеката, као и да је страна која има контролу над културним добром, саопштила да се оно неће користити на тај начин (Drugi protokol, 2007: 577; Богуславский, 2012).

Још једна новина у Другом протоколу (1999) у односу на Конвенцију (1954) је што је у њему предвиђена кривична одговорност за нарушавање норми о заштити културних добара. Богуславски (2012) указује да је у глави IV Другог протокола (чл. 15–21), први пут у једном међународно-правном документу конкретно одређен садржај кривичних дела у вези са културним добрима. У ставу 1, члана 15 предвиђено је да свако лице врши повреду Конвенције и протокола ако извршава било који од следећих аката: стављање културног добра под појачаном заштитом у положај циља напада; коришћење културног добра под појачаном заштитом или његове непосредне околине за подршку војној акцији; екстензивно оштећење или присвајање културног добра заштићеног Конвенцијом и овим протоколом; стављање културног добра заштићеног Конвенцијом и овим протоколом у положај циља напада; крађу, пљачку или незаконито присвајање, или акт вандализма уперен према културном добру заштићеном Конвенцијом (Drugi protokol, 2007: 579).

На основу прегледа међународноправне литературе Богуславски (Богуславский, 2012: 216–218), систематизује категорије правних норми међународних конвенција које се односе на покретна културна добра, и то:

У *првој* категорији су норме међународних конвенција које *предвиђају забрану пљачки културних добара*:

- i. Забрана да се изврши пљачка у градовима и местима, чак и кад су освојена на јуриш – члан 28 Правилника¹⁴⁹ (1907) и члан 7 IX Хашке конвенције¹⁵⁰.(1907)
- ii. Општа забрана пљачке на територији непријатеља – члан 47 Правилника (1907).
- iii. Општа забрана конфискације имовине верских, образовних, уметничких и научних институција – члан 46, став 2 и члан 56 Правилника (1907)
- iv. Забрана претресања (узопћења) бродова који се користе за верске, научне добротворне циљеве – члан 4 XI Хашке конвенције¹⁵¹, 1907).
- v. Општа обавеза државе да забрани, предупреди и по потреби, да заустави свако дело крађе, пљачке или незаконитог присвајања културних добара у било којој форми, као и сваког акта вандализма усмереног на културна добра – члан 4, став 3 IV Хашке конвенције (1954).
- vi. Забрана да се изврши реквизиција (присилно отуђење) покретних културних добара која се налазе на територији друге непријатељске земље – члан 4, став 3 IV Хашке конвенције (1954).
- vii. Општа забрана конфискације имовине, посебно културних добара – чланови 23 и 56 Правилника (1907).
- viii. Забрана примене ареста (задржавања), пљачке и одузимања културних добара и транспортних средстава, која се искључиво користе за превоз таквих добара – члан 14 IV Хашке конвенције (1954) (Богуславский, 2012: 216–217).

У *другој категорији* (Богуславский, 2012) систематизује норме које предвиђају *забрану извоза културних добара* и друге мере у вези с извозом:

- i. Забрана и спречавање сваког незаконитог извоза с окупиране територије и другог премештања или промене власништва културних добара – члан 9 Другог протокола (1999) IV Хашке конвенције (1954).

¹⁴⁹ Правилник о законима и обичајима рата на копну (Прилог уз Конвенцију о законима и обичајима рата на копну, 1907).

¹⁵⁰ Конвенција о бомбардовању од стране поморских снага у време рата (IX Хашка конвенција, 1907).

¹⁵¹ Конвенција о одређеним ограничењима вршења права узопћења у поморском рату (XI Хашка конвенција, 1907).

- ii. Обавеза државе да спречи извоз културних добара са сваке окупиране територије, да чува културна добра која су увезена на њену територију (директно или индиректно) и да их по завршетку војних дејстава врати (она не могу бити задржана на име ратне одштете), а такође и културна добра депонована на територији државе која је њихов првобитни власник (параграфи 1–3 и 5 Протокола I Хашке конвенције (1954).
- iii. Стварање Фонда за заштиту културних добара у случају оружаног сукоба чији задатак је да обезбеди финансијску и другу помоћ у вези с мерама које се предузимају за заштиту културних добара у време мира, као и за време оружаног сукоба или за непосредну реконструкцију након сукоба – члан 29 Другог протокола (1999) IV Хашке конвенције (1954).
- iv. Спровођење мера за ширење информација о заштити културних добара – члан 30 Другог протокола (1999) IV Хашке конвенције (1954).

У *трећој категорији* Богуславски (Богуславский, 2012: 218) систематизује *обавезе државе* у односу према сопственим културним добрима:

- i. Обавеза да се још у време мира припреми чување културних добара од могућих последица оружаног сукоба – члан 3 IV Хашке конвенције (1954).
- ii. Правило да се историјски споменици, установе које служе циљевима науке, уметности, не користе за војне циљеве – члан 27 став 1 Правилника (1907), чланови 4 и 9 IV Хашке конвенције (1954).
- iii. Остваривање припреме (у време мора) за премештање покретних културних добара или обезбеђивање адекватне заштите тих добара на месту¹⁵² – члан 5 Другог протокола (1999) IV Хашке конвенције (1954).

У *четвртој групи* Богуславски (Богуславский, 2012: 218) систематизује одредбе о увођењу *кривичне одговорности* за међународне злочине против културних добара – члан 6. Повеље Међународног војног трибунала у Нирнбергу;

¹⁵² Члан 5 Другог протокола (1999) IV Хашке конвенције (1954) гласи: „Припремне мере предузете у време мира за чување културних добара против предвидивих последица оружаног сукоба сходно члану 3. Конвенције укључују, као одговарајуће, припреме инвентара, планирање мера за ванредна стања за заштиту културних добара од структурног рушења, припрему за премештање покретних културних добара, обезбеђење за адекватну заштиту на месту таквих добара и одређивање компетентних власти одговорних за чување културног добра“ (Drugii protokol, 1999: 575).

члан 28 IV Хашке конвенције (1954); члан 15–21 Другог протокола IV Хашке конвенције (1954).

1. 5 Конвенција Унеска из 1970.

Унеско је 1970. усвојио *Конвенцију о мерама за забрану и спречавање недозвољеног увоза, извоза и преноса својине културних добара*, названом париска, чији циљ је да на међународном нивоу појача сарадњу у борби против недозвољене трговине (тј. трговине извршене противно одредбама државе чланице), као и етичке норме у области преноса својине културних добара, а њену ратификацију одбила је већина земаља западне Европе. Конвенција се не примењује ретроактивно, а штити и добра која још увек нису откривена.¹⁵³

Ова Конвенција предвиђа неколико врста мера¹⁵⁴:

1. *Мере на превентивном плану* (инвентаре, извозне дозволе, мере контроле, кривичне или административне санкције, информативне кампање);

2. *Решења у области реституције*, којима се истиче да државе чланице предузимају одговарајуће мере да заплене и поврате свако украдено дело после ступања на снагу ове конвенције у односу на обе државе у питању, под условом да држава молила исплати правичну накнаду добронамерном купцу или легалном власнику тог добра. Члан 13 Конвенције на индиректан начин предвиђа решења у области реституције и сарадње.

3. *Међународна сарадња*: идеја о појачаној сарадњи између држава чланица присутна је у целој Конвенцији. У случају да је културна баштина угрожена услед археолошких или етнолошких пљачки, чланом 9 предвиђа се

¹⁵³ Мотиви њеног доношења описани су у преамбули: „Сматрајући да размена културних добара између народа у научне, културне и просветне сврхе продубљује познавање људске цивилизације, обогаћује културни живот свих народа и рађа узајамно поштовање и разумевање међу народима;...сматрајући да свака држава има задатак да штити баштину коју сачињавају културна добра која постоје на њеној територији од опасности од крађе, тајних ископавања и недозвољеног извоза; сматрајући да је за отклањање ових опасности неопходно да свака држава што боље схвати моралне обавезе у погледу поштовања своје културне баштине као и културне баштине свих народа;...сматрајући да недозвољен увоз, извоз и пренос својине културних добара ометају узајамно разумевање народа;...сматрајући да заштита културних добара да би била ефикасна треба да буде организована како на националном тако и на међународном плану и да захтева тесну сарадњу међу државама.“

¹⁵⁴ unesco.org

могућност примене нужних конкретних мера, укључујући и контролу извоза, увоза и међународне трговине. Ова конвенција је пре свега *дипломатски* инструмент, који омогућава државама чланицама да сарађују у тражењу украдених и незаконито извезених културних добара.

Државе се обавезује да приликом извоза издају уверење о извозу, како би се потврдило да су она извезена у складу с прописима, да спрече да музеји прибављају незаконито извезене предмете или забране увоз културних добара украдених из музеја. Такође, према овој конвенцији, трговци антиквитетима су у обавези да воде регистре о пореклу сваког културног добра, с именом и адресом достављача, описом и ценом сваког достављеног предмета итд. Државе чланице су у обавези да предузимају све потребне мере, у складу са Конвенцијом.¹⁵⁵ Париска Конвенција није добила све гласове, због своје непрецизности, а на десетине земаља одбило је њено прихватање, што значи да за њих не важе правила о забрани увоза, извоза и преноса својине. Међу потписницама је више земаља које су жртве крађа, пошто се у Конвенцији истиче да „недозвољен увоз, извоз и пренос културних добара представља један од главних узрока осиромашења културне баштине земаља порекла“. Конвенцију су ратификовале Француска (1997), Швајцарска (2003), Немачка (2007) и Белгија (2009). Иако је критикована да не обухвата целокупну заштиту противправног промета културних добара, ова конвенција је ипак остала најефикаснији расположиви легални инструмент на међународном нивоу за контролу нелегалне трговине културним добрима.

¹⁵⁵ Државе се обавезују да путем образовања, информација и будности ограниче преношење незаконито извезених културних добара некој држави чланици Конвенције и да свака према својим условима обавезе трговце антиквитетима, под претњом кривичних или административних санкција, да воде регистре о пореклу сваког културног добра, са именом и адресом достављача, описом и ценом сваког продатог добра, и да сваког купца културног добра обавесте о могућности забране његовог извоза. Државе чланице су обавезне да заштите етнолошки и археолошки материјал, подразумевајући и антиквитете који се пронађу током ископавања, како легалних тако и илегалних. Извоз културних добара треба да буде у сагласности са прописима, уз посебно уверење којим се извоз одобрава. Забрањује се увоз добара украдених на територији друге државе чланице. Посебно музеји и друге сличне установе обавезују се да предузму све потребне мере да би се спречило прибављање незаконито извезених добара. Једна земља чланица може тражити од друге земље да поврати свако украдено и увезено културно добро. Уколико је културна баштина земље чланице угрожена услед крађа археолошких или етнолошких предмета, она се може обратити државама на које се то односи.

1. 6 Конвенција о заштити светске културне и природне баштине (1972)

Ратификовањем *Конвенције о заштити светске културне и природне баштине* из 1972, државе признају да добра која се налазе на њиховој националној територији и која су уписана у Листу светске баштине, представљају светско наслеђе универзалне вредности за чију заштиту одговара међународна заједница. Према овој Конвенцији, под културном баштином подразумевају се *споменици* – дела архитектуре, слике и скулптуре, археолошки налази и слојеви, који имају изузетну универзалну вредност и значај из аспекта историје, уметности и науке, *градитељске целине*, од изузетне и универзалне вредности, као и, *знаменита места* укључујући археолошка налазишта од универзалног значаја са историјског, естетског, етнолошког или антрополошког становишта.

1. 7 Конвенција UNIDROIT (1995)

UNIDROIT – независна невладина организација основана 1926. са седиштем у Риму, на дипломатској конференцији 1995. године донела је *Европску конвенцију о украденим и незаконито извезеним културним добрима*¹⁵⁶. Ова конвенција, као допуна Унескове Конвенције из 1970, први пут на међународном нивоу утврђује начело правне заштите националне културне баштине и омогућава, уз извесне претпоставке, повраћај украдених и противправно извезених предмета који су на религиозној или световној основи важни за археологију, праисторију, историју, књижевност, уметност или науку, а припадају једној од категорија пописаних у њеном анексу.

За разлику од Унескове конвенције, Конвенција UNIDROIT је много ефикаснија у борби против археолошких пљачки. Пљачке археолошких налазишта регулисане су ставом 2 члана 3, у којем се истиче да ће се „добро које је противправно ископано, или легално ископано али противправно задржано, сматрати као украдено, ако је то у складу с правом државе у којој је ископавање извршено“.

¹⁵⁶ До 2006. ову Конвенцију ратификовало је 27 држава, међу којима су Кина, Италија, Мађарска, Румунија и Шпанија., Кипар, Авганистан итд. Хрватска је конвенцију ратификовала 2000. године, а Словенија 2003. Србија још увек није ратификовала ову конвенцију.

Захтев за реституцију подноси се у року од три године од „тренутка када је подносилац захтева знао за локацију културног добра и идентитет држаоца“, а у сваком другом случају „у року од 50 година од тренутка крађе“. Обавеза повраћаја противправно извезеног културног добра може да постоји уколико држава која подноси захтев докаже да је његово изношење угрозило следеће интересе:

- а) материјалну заштиту добра или његове садржине;
- б) интегритет једног комплексног добра;
- в) очување информација од научног или историјског значаја;

г) традиционално или ритуално коришћење добра од стране аутохтоне или племенске заједнице, или уколико утврди да је добро од значајне културне важности за државу која поставља захтев.

Конвенција пружа могућност боље заштите и безбедности власника уметничких дела, олакшава поступак реституције и поврата украденог или незаконито извезеног културног добра власнику (поглавље II, чл. 3–4), односно земљи порекла културног добра (поглавље III, чл. 5–7). Пре доношења Конвенције UNIDROIT, једини начин да оригинални власник дође до свог украденог добра био је да га поново откупи. Такође, док је према Унесковој конвенцији из 1970. тужбу за повраћај украденог културног добра могла да поднесе само држава, Конвенцијом UNIDROIT то право омогућено је и појединцима.

Прихватање ове Конвенције изузетно је важно за земље *извознице*, чија се украдена културна добра појављују на међународном уметничком тржишту. Због разлика у националним прописима који се примењују на међународну трговину уметничким предметима, за поједине земље ово право било је тешко оствариво. Конвенција подстиче земље потписнице на строг надзор провенијенције предмета на уметничком тржишту, како би се спречио незаконити промет украденим и незаконито извезеним културним добрима. У ствари, Конвенција UNIDROIT погодује стварању услова за развој законите трговине културним добрима, пошто она обавезује купце да утврде да ли је културно добро ушло на тржиште на законит начин, у чему се огледа њено превентивно деловање.

Конвенцију UNIDROIT до сада је ратификовало само 29 држава, међу којима оне које су највише угрожене незаконитим извозом културних добара, као што су Грчка, Италија, Перу, Камбоџа или Кина. Француска и Швајцарска су потписале Конвенцију, али је још увек нису ратификовале услед потешкоћа које би могле да изазову могући захтеви за реституције. Конвенцији се замера да није компатибилна с правним начелима везаним за приватно власништво која постоје на Западу; проблем доказивања идентитета уметничких предмета, посебно када су у питању археолошки предмети украдени пре него што су научно обрађени; што од сиромашних, неразвијених земаља које су жртва крађа очекује да национални доходак троше на надгледање археолошких налазишта итд. Конвенција је провоцирала реакције трговаца уметницима, посебно у САД и Великој Британији, у којима је економски либерализам права догма.

2. ЗАКОНОДАВСТВО ЕВРОПСКЕ УНИЈЕ

Стварањем јединственог тржишта Европске уније, између њених држава чланица укинута су границе и унутрашње царине, а контрола промета роба врши се слободно и без ограничења. Из овог режима слободног промета изузето је национално културно благо, како би се заштитиле културне и националне посебности, а земљама чланицама препуштено је да саме уреде правни режим културних добара у националном законодавству. Оснивачким уговором ЕУ не улази се у дефиницију културних добара, нити се одређује сам начин њихове заштите¹⁵⁷. Како би се предузеле заједничке мере у односу на земље које нису чланице Европске уније, а трговци спречили у формирању нових трговачких путева и канала, Савет Европе усвојио је два текста која се односе на заштиту културног блага земаља чланица.

Уредба Савета Европске уније о извозу културних добара (1992), која осигурава јединствену контролу извоза културног блага изван граница Европске Уније системом извозних дозвола (спољни аспект). Према овој Уредби, сваки

¹⁵⁷ Поједине државе чланице у својим законодавствима су различито дефинисале културна добра која уживају посебну заштиту, што се одразило на различиту употребу појма културно добро у оснивачком уговору, што може отежати примену његових одредби којима се овај промет регулише.

уметнички предмет који се законито извози из Европске уније мора имати сву потребну документацију, од сертификата о власништву, до извозних дозвола.

Директива Европске уније о реституцији илегално извезених културних добара (1993), дефинише специфичну процедуру којом се земљама чланицама омогућава реституција нелегално извезеног културног блага (унутрашњи аспект). Директива обавезује чланице на враћање власницима културних добара украдених у било којој од земаља Европске уније (само оних добара која имају статус културног добра). Културна добра на која се односе законске одредбе Европске уније класификована су у четрнаест категорија, укључујући археолошке предмете, слике, статуе и скулптуре, гоблене и старе књиге. Према члану 36, земље чланице могу саме дефинисати своје национално благо које има уметничку, историјску или археолошку вредност, и ограничити његово кретање у оквиру граница саме Европске уније, као и у размени с осталим државама.

Европска комисија координира акције у оквиру Европске заједнице и подстиче сарадњу и унапређење делатности на спречавању и сузбијању криминалитета у вези с културним добрима између земаља чланица. Земље чланице шаљу Комисији детаљне извештаје о сумњивој роби на тржишту и информације о начинима и поступцима којима се криминалци служе у извршењу злочина на штету културних добара. Комисија на тој основи предузима мере превенције нелегалних активности. Представници земаља чланица, под покровитељством комисије, редовно се састају ради разматрања исправности примене правних прописа везаних за извоз културних добара. Комитет за културно благо, који је основала Европска комисија, испитује проблеме везане за примену правних регулација, као и оне који се односе на административну сарадњу. Европска унија је 1987. формирала компјутерску мрежу SCENT, ради размене информација међу земљама чланицама, као и с комисијом. На ову мрежу прикључена је већина централних царинских администрација, истраживачка одељења појединих земаља чланица, као и одсеци комисије.

Сарадња Европске уније с другим земљама може бити заснована на уговорима који предвиђају узајамну помоћ (размена информација; надзор над сумњивим особама, робама, транспортима; поверљивост информација...). Ове мере су корисне у процесу сузбијања криминалитета на штету културних добара,

посебно када су у питању сакрални предмети (који су на мети криминалаца у земљама Источне Европе). У случајевима када не постоје међународни уговори између Европске уније и осталих земаља, приликом откривања информација о нелегалним активностима које су важне за Унију, оне се прослеђују трећим земљама уз сагласност земље чланице која је дошла до информације.

Земље жртве незаконитог извоза у свом националном законодавству обавезно треба да регулишу следеће елементе: дефиницију културних добара и националног културног наслеђа; обавезу система инвентарисања (укључујући и фотографску документацију); борбу против неовлашћеног извођења археолошких радова; контролу и регламентацију тржишта, посебно увођењем ефикасног система извозних лиценци; особље и предузимање мера у циљу поштовања законодавства, као и посебно санкционисање извршених кривичних дела на штету културних добара.

3. КУЛТУРНЕ И ПОЛИЦИЈСКЕ ИНСТИТУЦИЈЕ

3.1 Међународни савет музеја (*International Council of Museums – ICOM*)

Међународни савет музеја основан је 1946, како би окупио музејске стручњаке из свих области у борби против крађа и нелегалне трговине културним добрима, као и за поврат и реституцију културних добара у њихове земље порекла. Активност већа усмерена је на превентивне мере, промовисање професионалне етике и појачану безбедност музејских колекција, као и на конкретне акције које спроводе музејски радници као главни актери у тој борби. ИКОМ је у *Етичком кодексу за музеје* предвидео основне деонтолошке принципе које треба да поштују музеји приликом куповине предмета за своје колекције.

Међународни одбор за документацију у оквиру ИКОМ-а, помаже музејима у формирању инвентара, који су један од првих корака у безбедности музејских колекција. Овај одбор са својим радним групама разматра питања везана за међународне норме, истраживања, организацију изложби и конзервацију предмета. Одбор за безбедност музеја у оквиру ИКОМ-а, посветио се публиковању међународних директива за безбедност музеја, мисији обуке

кадрова, и анализирању система заштите музеја. Ове мисије усмерене су на едукацију о значају културног наслеђа, као сведока културног идентитета једног народа. Одбор за едукацију и културу задужен је за интерпретације и медијску презентацију уметничких дела пред публиком.

Национални одбор ИКОМ-а задужен је за развој програма на националном нивоу, за борбу против недозвољене трговине културним добрима. Да би појачао ефекте ове акције, ИКОМ је покренуо издавање серије публикација под насловом ***Сто несталих предмета***, намењених музејским стручњацима, полицијским и царинским службама, стручњацима на уметничком тржишту, аукцијским кућама и галеријама. До сада су објављене четири књиге: *Крађе у Анγκору (Камбоџа)*, *Крађе у Африци*, *Крађе у Латинској Америци* и *Крађе у Европи*, посвећена европском сакралном наслеђу. Захваљујући овим публикацијама, извештај број украдених предмета је враћен. Билтен *Новости ИКОМ-а*, који излази тромесечно, има посебну рубрику *Наслеђе у опасности*, у којој се оглашавају нестала дела за којима трага Интерпол. ИКОМ је од 2000. увео још један нови инструмент – Црвене листе (сиријских, ирачких, афричких, латиноамеричких) антиквитета који су изложени ризику, као помоћ царинским радницима да их препознају. Листе предмета пронађених захваљујући овим публикацијама доступне су на Интернету (Реституција украдених предмета захваљујући публикацијама *100 несталих предмета*). У сарадњи са Унеском, ИКОМ обједињује професионалце из музеја, полицију и раднике царинских служби да на регионалном нивоу разраде ефикасне мере у борби против крађа. Организовани су посебни *атељеи* за едукацију у области заштите културног наслеђа (у Малију, Колумбији, Танзанији и осталим угроженим земљама). Свакако да музеји не могу деловати самостално у борби против недозвољене трговине, због чега је ИКОМ 2000. године потписао сарадњу са Светском царинском организацијом¹⁵⁸ (ОМД) и Интерполом, а ангажован је и у промовисању Конвенције Унеска из 1970. и Конвенције UNIDROIT из 1995.

¹⁵⁸ Овом сарадњом посебно је предвиђена обука радника царинских служби, као и достављање овим службама ИКОМ-ових публикација о недозвољеној трговини.

3. 2 ИНТЕРПОЛ – Међународна организација криминалистичке полиције

Пре тачно две деценије Интерпол (*International Criminal Police Organization* – Интерпол) је публикувао специјални број *Revue internationale de police criminelle* (1994), посвећен проблемима крађа и нелегалне трговине уметнинама. У уводнику *Ревује* се указује да је нелегална трговина културним добрима у пуној експанзији, да је привукла пажњу криминалних организација и да има све карактеристике организованог криминалитета. Уједно се напомиње да је овај специјални број у ствари *алармни крик* упућен не само актерима борбе против крађа уметничких дела, већ и целом друштву, како би се сачувао идентитет и културно наслеђе свих нација које су жртве ове форме криминалитета.

Наводећи као пример крађе икона у Источној Европи, њихов извоз и продају колекционарима с мало скрупула, генерални секретар Интерпола је упозорио да ова форма криминалитета прети да нас лиши нашег културног наслеђа (*Revue*, 1994). У марту 2015. године, на Деветом међународном симпозијуму посвећеном крађама и нелегалној трговини културним добрима и антиквитетима, представници око четрдесет земаља света разматрали су примере истрага и судске процесе у овом моменту у којем су трговина и деструкције културних добара све веће. Интерпол указује на неопходност размене информација путем његових светских канала, како би се пронашли украдени предмети и разоткриле мреже криминалаца које се баве њиховом трговином.

Од 1947. године, када је објављена прва белешка о украденим уметничким објектима Интерпол улаже велики напор у борби против криминала у вези са културним добрима. Генерални Секретаријат је развио различите инструменте, ради помоћи државама чланицама (в. Kind, 2011). Да би олакшао објаву крађа на међународном нивоу, као и идентификацију несталих предмета, Интерпол је креирао формулар назван *crigen/art* према типу украдених предмета (иконе, намештај, слике...), на енглеском, француском, шпанском, и одскора на арапском језику, који омогућава полицијским службеницима, чија знања из области уметности обично нису експертска, да детаљно опишу украдене предмете. Приликом објаве крађе, испуњавају се два формулара: један општи, који се

односи на околности крађе (где, када, како) и идентитет и адресу власника, и један од 9 нумерисаних формулара, у зависности од типа украдених дела:

Формулар бр. 1: Цртежи – емаљ – графике – слике – таписерије - мозаици

Формулар бр. 2: Намештај

Формулар бр. 3: Керамика - стакло - предмети од злата и сребра/златарски производи

Формулар бр. 4: Богослужбени и предмети религиозне уметности

Формулар бр. 5: Музички инструменти – ватрено оружје – друго оружје

Формулар бр. 6: Новац/Медаље – документи/књиге – вез – чипке - марке

Формулар бр. 7: Теписи – сатови- лутке/играчке/аутомати

Формулар бр. 8: Скулптуре / различите статуе

Формулар бр. 9: Иконе

На сваком од формулара остављено је место за описивање украденог објекта, и сви формулари у основи имају исту структуру. Ако је реч о украденој слици или скулптури, уписују се подаци о наслову дела, аутору и времену настанка. Затим се описују материјал, техника израде, форма и димензије несталог предмета. Сваки формулар на крају садржи питања о вредности предмета, референцама о инвентару, постојању фотографије украденог дела. Свакако, да је поседовање фотографије украденог дела много ефикасније од било каквог описа. Овај формулар (уз фотографију, уколико она постоји), прослеђује се Генералном секретаријату Интерпола у Лиону, где се уводи у базу података ASF (*Automated Search Facility, Système de recherche automatique*). Данас, све земље чланице могу консултовати ову базу података, која пружа детаљан опис украденог објекта (укључујући и његову фотографију у боји), као и детаље у вези с околностима под којима је крађа извршена. Подаци се потом шаљу свим земљама чланицама, уз обавезу да буду прослеђени у аукцијске куће, антикварнице, царинске службе, као и Унеску, ИКОМ-у и ICEFAT-у (*International Organization of Fine Art Transporters*). Интерпол два пута годишње објављује плакат са шест најтраженијих украдених дела за којима се трага, који садржи основне податке о делу и месту на коме је украдено. Плакатом се посебно

промовишу украдена дела од велике историјске, уметничке или материјалне вредности.

3.3. ARCA - Друштво за истраживање злочина повезаних с уметношћу

Друштво за истраживање злочина повезаних с уметношћу (*Association for Research into Crimes against Art – ARCA*) је прва консултантска група која се бави проблемима трговине уметничким делима, основана у Риму. Ова непрофитна организација проучава проблеме криминалитета у вези с уметнинама и ради као консултант–саветник за питања заштите уметнина, које им достављају полиција, владе, музеји, цркве и друге јавне институције. Поред бесплатног саветовања полиције, музеја и црквених институција, *ARCA* се залаже за испуњавање следећих циљева:

1. Развој нових технологија за заштиту уметничких дела. На основу студије о крађама уметничких дела кроз историју, креирана су два нова алармна патента за заштиту археолошких налазишта и уметничких дела у музејима, како би се спречила њихова крађа.
2. Прикупљање досијеа с доказима, извештајима и статистикама који илуструју на који начин уметнички криминалитет финансира међународни тероризам.
3. Повећање свести о озбиљности проблема међународне трговине уметничким делима, издавањем књига о историји крађа и телевизијским кампањама о крађама уметнина.
4. У сарадњи с полицијама Америке, Велике Британије и Италије, циљ *ARCA* је организовање изложби реституисаних уметничких дела, уз објашњавање технике извршења крађа и начина на који су украдена дела реституисана.
5. Истраживање уметничких дела која су била предмет вандализма, пошто су неке раније студије сугерисале постојање одређеног типа уметничких дела која су на мети ових напада. Информације о ком типу дела се ради, може повећати ефикасност у њиховој заштити.

6. Циљ *ARCA* је да бесплатно пружа консултантске услуге полицији и музејима о заштити уметничких дела и начину њиховог проналажења и враћања.

IX КРИМИНАЛ У ВЕЗИ С УМЕТНИНАМА У РЕПУБЛИЦИ СРБИЈИ

1. СТРУКТУРА, СТАЊЕ И КРЕТАЊЕ КРИМИНАЛА У ВЕЗИ С УМЕТНИНАМА У СРБИЈИ У ПЕРИОДУ 2000–2014.

Емпиријско истраживање засновано је на статистичкој анализи структуре и кретања криминалитета у вези са културним добрима у Србији у периоду 2000–2014. године. Циљ истраживања је дескрипција криминалитета у вези са културним добрима у Србији у наведеном периоду, с појединим елементима предикције за наредни период. У овом делу рада полази се од претпоставке да су у Србији крађама најугроженије цркве и манастири, а да су објекти кривичних дела најчешће иконе и други литургијски предмети.

Као извор података за емпиријско истраживање послужиле су статистичке евиденције Управе за аналитику Министарства унутрашњих послова Републике Србије о пријављеном криминалитету. Подаци су додатно обрађени у програму *Microsoft Excel*, који је погодан за израду табеларних и графичких приказа и израчунавања статистичких параметара. Републички завод за статистику објављује Класификацију кривичних дела за Кривични законик Србије, која се примењује у Статистичким истраживањима о пунолетним и малолетним учиниоцима кривичних дела. Класификација се ажурира у складу с изменама Кривичног законика, односно ступањем на снагу новог Кривичног законика. У складу с тим, у даљем тексту се износи успостављена класификација кривичних дела везаних за културна добра, а која је примењена у раду:

- актуелна Класификација кривичних дела примењује се у обради статистичких истраживања криминалитета од 1. јануара 2006. године, након ступања на снагу Кривичног законика Србије (*Сл. гласник РС* бр. 85/05, 88/05, 107/05, 72/09, 111/09, 121/12, 104/13)
- претходна Класификација кривичних дела примењивана је до 1. јануара 2006. године (материјално кривично законодавство до ступања на снагу Уставне повеље државне заједнице Србија и Црна Гора било је уређено Кривичним законом Савезне Републике Југославије (*Службени лист СФРЈ*, бр. 44/76, 36/77, 34/84, 74/87, 57/89, 3/90, 45/90, 54/90 и *Службени*

лист СРЈ, бр. 35/92, 16/93, 31/93, 37/93, 24/94 и 61/2001) и Кривичним законом Републике Србије (*Службени гласник СРС*, бр. 26/77, 28/77, 43/77, 20/79, 24/84, 39/86, 51/87, 6/89, 42/89, 21/90 и *Службени гласник РС*, бр. 16/90, 26/91, 75/91, 9/92, 49/92, 51/92, 23/93, 67/93, 47/94, 17/95, 44/98, 10/2002, 11/2002 и 80/2002); након ступања на снагу Уставне повеље и након што је Народна скупштина Републике Србије донела Закон о изменама и допунама Кривичног закона СРЈ и Закон о изменама и допунама Кривичног закона РС који су објављени у *Службеном гласнику РС* бр. 39/03 материјално кривично законодавство Србије је уређено Основним кривичним законом (Кривични закон СРЈ чији су назив и поједине одредбе измењене и допуњене у *Службеном гласнику РС* бр. 39/03 и Кривичним законом РС).

- ради даље дескрипције кривична дела у вези са културним добрима су класификована у групе, у складу с појавним облицима у временским серијама: тешка крађа (чл. 166 Кривичног законика који је био на снази до 1. јануара 2006. године, односно чл. 204 Кривичног законика који је ступио на снагу 1. јануара 2006. године), крађа (чл. 165 Кривичног законика који је био на снази до 1. јануара 2006. године, односно чл. 203 Кривичног законика који је ступио на снагу 1. јануара 2006. године), разбојничка крађа (чл. 167 Кривичног законика који је био на снази до 1. јануара 2006. године, чл. 205 Кривичног законика који је ступио на снагу 1. јануара 2006. године), разбојништво (чл. 168 Кривичног законика који је био на снази до 1. јануара 2006. године, чл. 206 Кривичног законика који је ступио на снагу 1. јануара 2006. године), прикривање културних добара (чл. 184 Кривичног законика који је био на снази до 1. јануара 2006. године, односно чл. 221 Кривичног законика који је ступио на снагу 1. јануара 2006. године), неовлашћено извођење археолошких радова (чл. 240а Кривичног законика који је био на снази до 1. јануара 2006. године, односно чл. 353а Кривичног законика који је ступио на снагу 1. јануара 2006. године, укључујући измене и допуне из 2009. године) и остала (других правних квалификација) дела.

У раду су коришћене методе и технике дескриптивне статистике: груписање података, табеларни и графички прикази, методе релативних бројева –

показатељи структуре (конфигурације) појаве, показатељи односа појава, индекси и стопе и анализа временских серија података ради израде очекиваног нивоа појаве по идентификованој динамици кретања (предикција употребом средњег темпа раста).

1. 1 Приказ резултата емпиријског истраживања

1. 1. 1 Хронологија поднетих кривичних пријава у периоду 2000–2014

Табела 1. Кретање броја поднетих кривичних пријава

Година	Број поднетих кривичних пријава
2000	68
2001	93
2002	92
2003	87
2004	55
2005	30
2006	41
2007	70
2008	67
2009	156
2010	202
2011	226
2012	76
2013	461
2014	91



Слика 1. Кретање броја поднетих кривичних пријава

Број поднетих кривичних пријава указује на нагли пораст од 2009. године, и то са максималним бројем у 2013. години од 461, што је чак 15 пута више у односу на минималан број поднетих пријава (30 пријава) који је забележен 2005. године. Висок број поднетих кривичних пријава бележи се и у периоду 2009–2011 године.

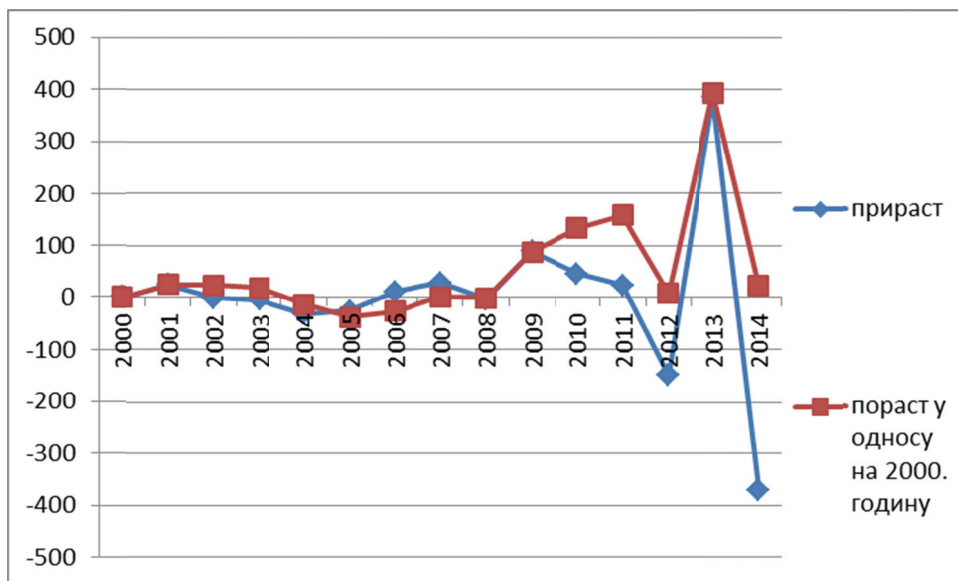
Услед високе вредности стандардне варијације (105,67) средња вредност појаве није коришћена за даљу дискусију, као ни модел линеарног тренда који је указивао на ниску вредност (испод 0,6) коефицијента детерминације, те непоузданост модела и евентуалне предикције.

Раст и развој поднетих кривичних пријава у периоду 2000–2014.

У односу на приказан пораст (кретање према стању појаве у 2000. години) и прираст појаве, може се констатовати да значајна промена у кретању појаве настаје од 2009. до 2014. године, с највећим падом броја пријављених кривичних дела у односу на базну (2000. годину) у 2005. години.

Средњи прираст појаве износи 2 (тачније 1,53) и указује на то да се број поднетих кривичних пријава повећава просечно за две пријаве на нивоу године. Средњи темпо раста појаве износи 1,02 – што значи да просечно број поднетих кривичних пријава расте по годишњој стопи од 2%.

Прогнозирани број поднетих кривичних пријава у 2015. години је 93, с обзиром на општу тенденцију кретања, односно утврђени средњи темпо раста.



Слика 2. Прираст и пораст поднетих кривичних пријава

1. 1. 2 Хронологија пријављених кривичних дела у периоду 2000–2014

Табела 2. Кретање пријављених кривичних дела

година	број пријављених кривичних дела
2000	72
2001	125
2002	92
2003	87
2004	57
2005	33
2006	45
2007	77
2008	89
2009	156
2010	204
2011	248
2012	76
2013	485
2014	92

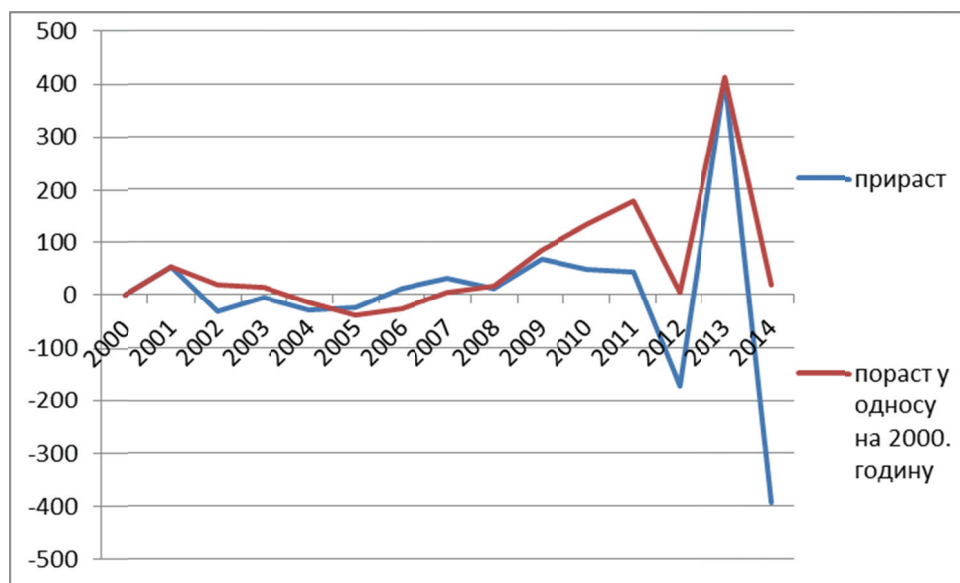


Слика 3. Кретање пријављених кривичних дела

Из приказаних података примећује се да се број пријављених кривичних дела повећао значајно у 2009, 2010, 2011 и 2013. години, пропорционално повећаном броју поднетих кривичних пријава у наведеним годинама. Када се успостави однос броја пријављених кривичних дела и броја поднетих кривичних пријава може се констатовати да је у 2001. и 2008. години овај однос највећи, тј. да је тада број кривичних дела био највећи у односу на број кривичних пријава. Само у 2002, 2003 и 2012. години постоји случај да је по једној кривичној пријави у просеку и установљено по једно кривично дело од стране полиције.

Приметно висока је варијација појаве, тако да се максималан број дела из 2013. године разликује преко 15 пута у односу на минималан, из 2005. године. Стога, због високе стандардне девијације (110,63) није релевантна информација о средњој вредности броја пријављених кривичних дела.

Раст и развој пријављених кривичних дела у периоду 2000–2014.



Слика 4. Прираст и пораст (у односу на 2000. годину) пријављених кривичних дела

Прираст појаве указује на драстичне скокове броја пријављених кривичних дела у периоду 2012–2014. године, док пораст појаве у односу на ниво из 2000. године указује на значајно повећање броја пријављених кривичних дела у 2010, 2011 и 2013. години. Година с највећим падом броја пријављених кривичних дела, у односу на базну, 2000. годину – је 2005. година.

Средњи прираст појаве указује на повећање од два кривична дела (1,53) на годишњем нивоу, док средњи темпо раста износи 1,02, што значи да просечно број пријављених кривичних дела расте по годишњој стопи од 2%. Стога очекивани, прогнозирани ниво појаве у 2015. години, коришћењем средњег темпа раста, износи 94 кривична дела.

1. 1. 3 Хронологија евидентираних кривичних дела у периоду 2000–2014.

Табела 3. Структура и кретање евидентираних кривичних дела

година	крађа	тешка крађа	прикривање културних добара	разбојни -чка крађа	разбојни -штво	неовлашћено извођење археолошких радова	остало	укупно
2000	7	62	0	0	0	0	3	72
2001	17	100	0	0	0	0	13	130
2002	4	83	0	0	0	0	5	92
2003	6	70	0	0	0	0	17	93
2004	5	49	3	0	0	6	4	67
2005	3	24	3	0	0	4	4	38
2006	3	31	1	0	0	2	8	45
2007	31	39	0	0	0	0	7	77
2008	30	53	0	0	0	0	6	89
2009	24	124	0	0	0	0	8	156
2010	37	150	0	0	1	0	16	204
2011	34	181	0	3	4	0	26	248
2012	15	54	0	2	0	0	5	76
2013	130	337	0	1	5	0	12	485
2014	4	86	0	0	0	0	2	92



Слика 5. Хронологија евидентираних кривичних дела

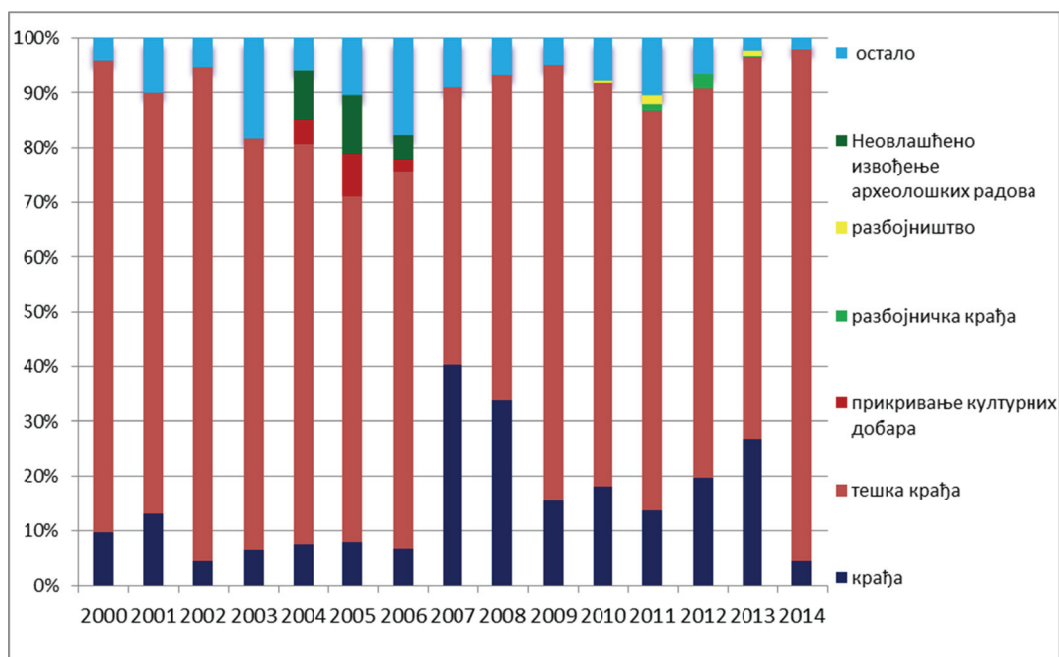


Слика 6. Заступљеност тешких крађа у укупном броју кривичних дела

Најзаступљеније кривично дело у односу на класификована кривична дела је тешка крађа, која чини преко 50% у свакој од година у периоду праћења структуре кривичних дела. Највише тешких крађа било је заступљено 2014. године (93%), док је најмања заступљеност била 2007. године (51%). Највећи број тешких крађа и крађа извршен је 2013. године, када је и број кривичних дела максималан. Минималан број кривичних дела, па тако и крађа и тешких крађа, извршен је 2005. године.

Заступљеност разбојничких крађа (до 3%), разбојништава (до 2%), прикривања културних добара (до 8%) и неовлашћеног извођења археолошких радова (до 11%) појединачно је веома ниска у комплетном периоду посматрања појаве, тј. увек је испод 11% у односу на укупан број кривичних дела. С обзиром на то да тзв. „остала“ кривична дела (некласификована), која нису описана (осим да не припадају претходно наведеним класификованим кривичним делима) имају значајну заступљеност – чак и до 18% (2003. године) у одређеним периодима, потребно је прецизирати појавне облике кривичних дела која се тренутно класификују као „остала“, како би се могло пратити кретање свих група кривичних дела.

Интересантно је и да се конфигурација кривичних дела у годинама када је највећи (2013 и 2011. година) и најмањи (2005 и 2004. година) број кривичних дела не разликује много, и то у смислу да се управо тада чине све врсте кривичних дела, што је неочекивано за период с најмањим бројем кривичних дела.

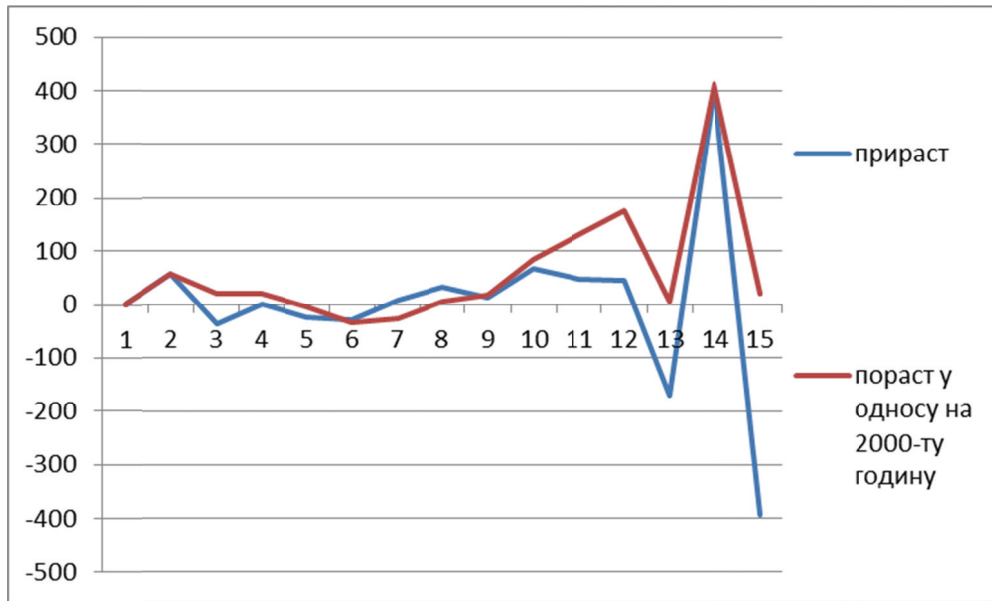


Слика 7. Структура кривичних дела по врстама у периоду 2000–2014

У односу на евидентиран укупан број кривичних дела против имовине, у која спадају сва претходно класификована кривична дела у вези с културним добрима, осим неовлашћеног извођења археолошких радова које спада у дела против јавног реда и мира, запажамо да је та заступљеност мања од 1% чак и у 2013. години, када је забележен највећи број кривичних дела у вези с уметнинама (2013. године укупно је забележено 70.904 имовинских деликата¹⁵⁹).

¹⁵⁹ Извор: МУП РС, Најзначајнији резултати МУП РС у 2013. години, http://www.mup.gov.rs/cms/resursi.nsf/rezultati2013_lat.doc, приступљено дана 15.1.2016

Раст и развој евидентираних кривичних дела



Слика 8. Прираст и пораст (у односу на 2000. годину) евидентираних кривичних дела

Прираст кривичних дела највећи је у периоду 2012–2014. године, а пораст у односу на базну, 2000. годину, је највећи у 2010, 2011 и 2013. години. Средњи прираст указује на повећање за једно кривично дело (1,33) у просеку на нивоу године. Услед високе стандардне девијације (109,78) евидентираних кривичних дела, средња вредност нема релевантност у даљем разматрању.

Средњи темпо раста од 1,02 указује на годишњу стопу раста кривичних дела од 2%, тако да је прогнозиран укупан број евидентираних кривичних дела у 2015. години – 94 кривична дела.

1. 1. 4 Хронологија кривичних дела са непознатим учиниоцима

Табела 4. Кретање броја кривичних дела са непознатим учиниоцима у односу на укупан број евидентираних кривичних дела

Година	Број кривичних дела са НН учиниоцима	Укупно кривичних дела
2000	68	72
2001	117	130
2002	87	92
2003	78	93
2004	60	67
2005	23	38
2006	40	45
2007	71	77
2008	69	89
2009	151	156
2010	190	204
2011	221	248
2012	74	76
2013	481	485
2014	90	92



Слика 9. Хронологија кривичних дела са непознатим (НН) учиниоцима

Посматрајући кретање кривичних дела са непознатим учиниоцима (НН учиниоци) приказано на слици 9 и табели 4, приметна је врло слична динамика с кретањем укупног броја евидентираних кривичних дела (слика 5). С обзиром на високу стандардну девијацију (109,35), није релевантно разматрање средње вредности броја дела са НН учиниоцима.

Најмањи апсолутни број дела са непознатим учиниоцима јавља се 2005. године, а највећи број 2013. године, што се утврђује и код заступљености дела са НН учиниоцима у укупном броју евидентираних дела. Запажа се да је у последње три године заступљеност дела са НН учиниоцима веома висока, као и генерални тренд који указује на то да је у већини година, током периода 2000–2014, преко 90% евидентираних кривичних дела са непознатим учиниоцима.

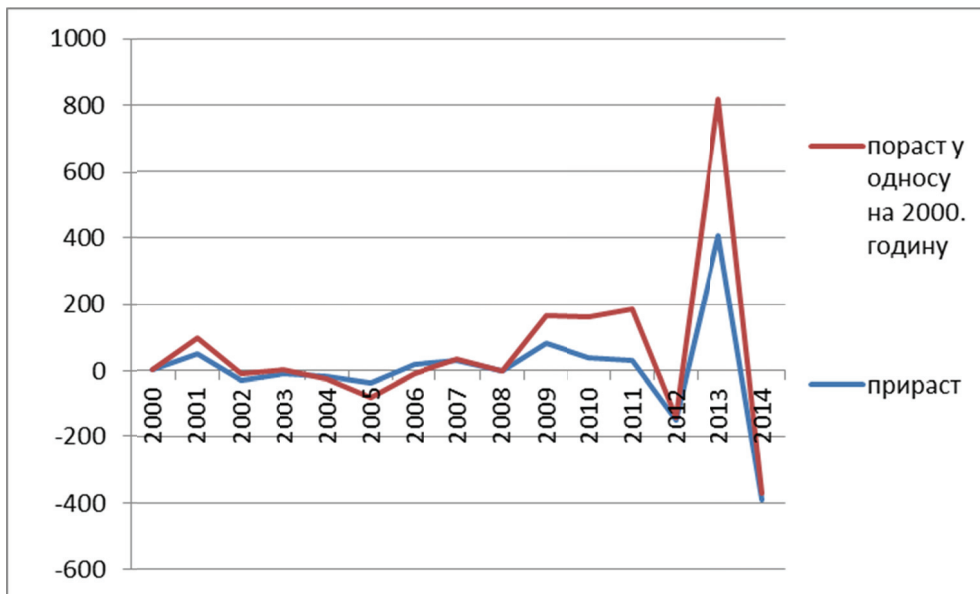


Слика 10. Заступљеност кривичних дела са НН учиниоцима у односу на евидентирана кривична дела

Раст и развој кривичних дела са НН учиниоцима

Посматрајући слику 11, уочава се да највеће промене прираст има у периоду 2012–2014. године, јер у 2013. години долази до драматичног скока дела са НН учиниоцима, што потврђује и највећи пораст у 2013. години у односу на

2000. годину. С друге стране, највећи пад броја дела са НН учиниоцима у односу на 2000. годину, уочава се у 2005. години.



Слика 11. Прираст и пораст (у односу на 2000. годину) кривичних дела са НН учиниоцима

Стопа раста кривичних дела са НН учиниоцима је 2%, па је прогнозиран број дела у 2015. години 92 кривична дела са НН учиниоцима.

1. 1. 5 Хронологија расветљених кривичних дела са НН учиниоцима

О раду органа унутрашњих послова говори индикативно кретање броја расветљених кривичних дела са НН учиниоцима. Наиме, број расветљених дела је најмањи 2005. године, а највећи 2001. године. Међутим, реалнију слику стања даје степен расветљености кривичних дела, који се одређује одговарајућим односом броја расветљених дела и укупног броја дела са НН учиниоцима.

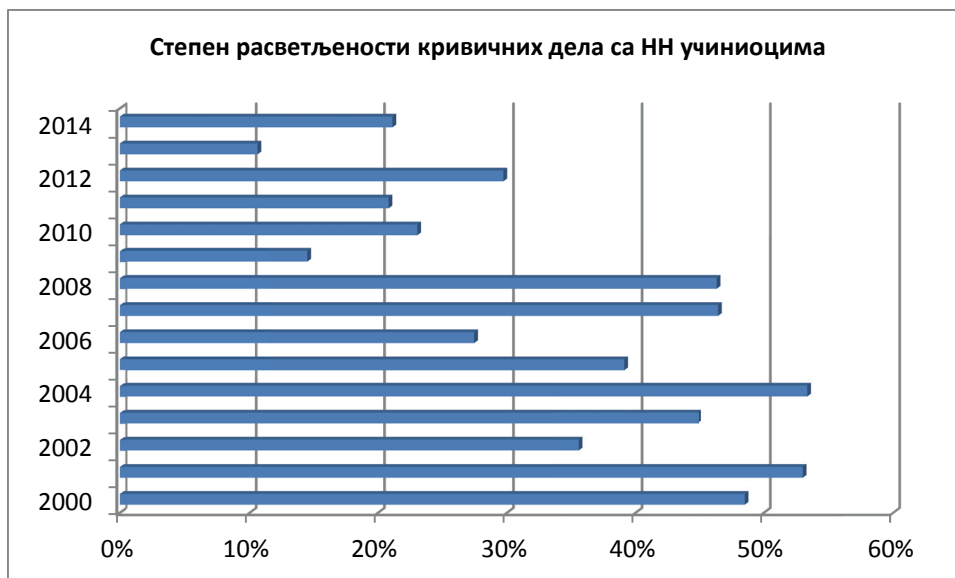
Табела 5. Кретање броја расветљених кривичних дела са НН учиниоцима

Година	Број расветљених кривичних дела са НН учиниоцима
2000	33
2001	62
2002	31
2003	35
2004	32
2005	9
2006	11
2007	33
2008	32
2009	22
2010	44
2011	46
2012	22
2013	51
2014	19



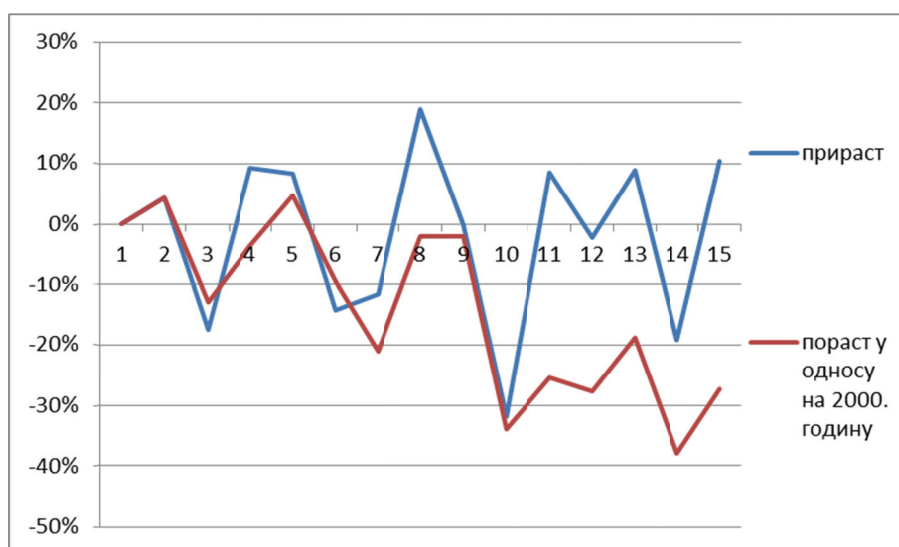
Слика 12. Кретање расветљених кривичних дела

Наиме, степен расветљености је у само две године већи од 50%, и то у 2004. и 2001. години (53%), док је најмањи 2013. године (свега 11%) и 2009. године (15%). Дакле, у већини година наведеног периода степен расветљености се креће од 20% до 50%, а просечна вредност није релевантна с обзиром на високу вредност коефицијента варијације од 42%.



Слика 13. Степен расветљености кривичних дела са НН учиниоцима

Пораст у односу на 2000. годину, као базну, указује на константно смањење степена расветљености, почев од 2005. године, од када није више достигнут степен расветљености од 49% забележен у 2000. години, изузимајући 2004. годину – годину са највишим степеном расветљености дела. Прираст, пак, указује на највећи забележен пад степена расветљености у 2009. години, од 32% у односу на 2008. годину.



Слика 14. Прираст и пораст (у односу на 2000. годину) степена расветљености кривичних дела са НН учиниоцима

Стопа раста степена расветљености је -4%, што указује на очекивани пад степена расветљености у наредном периоду, па је прогнозирана вредност степена расветљености кривичних дела са НН учиниоцима у 2015. години – 18%.

1. 1. 6 Хронологија броја пријављених лица за извршење кривичних дела

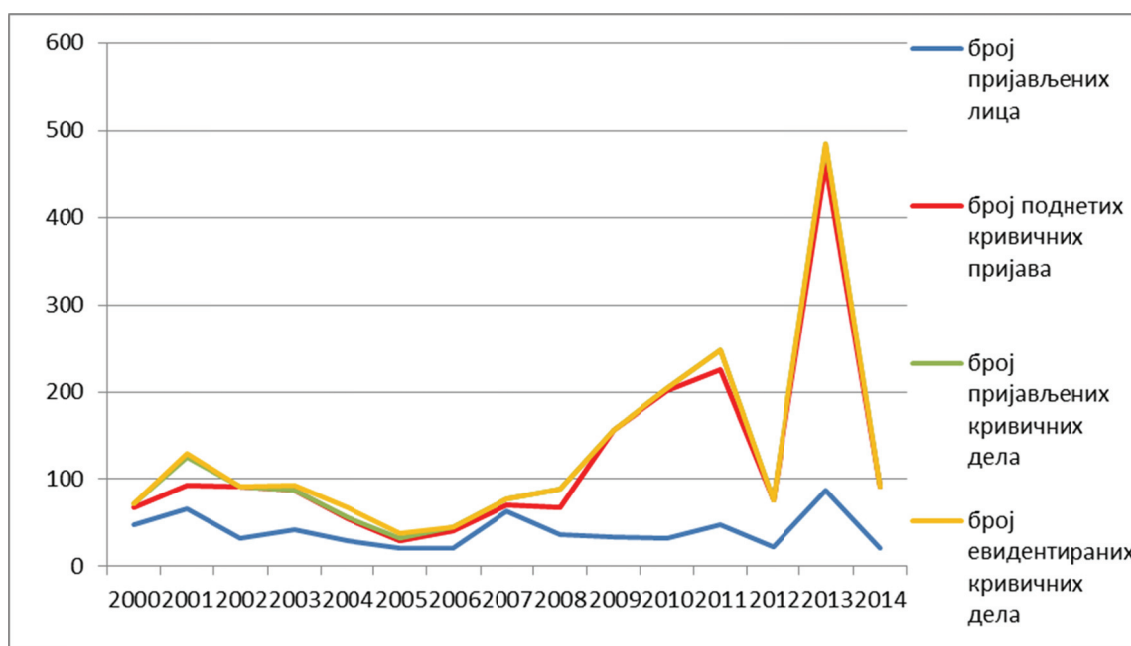
Табела 6. Кретање броја пријављених лица

година	укупан број пријављених лица
2000	48
2001	66
2002	32
2003	42
2004	29
2005	21
2006	21
2007	64
2008	36
2009	34
2010	33
2011	48
2012	23
2013	87
2014	21



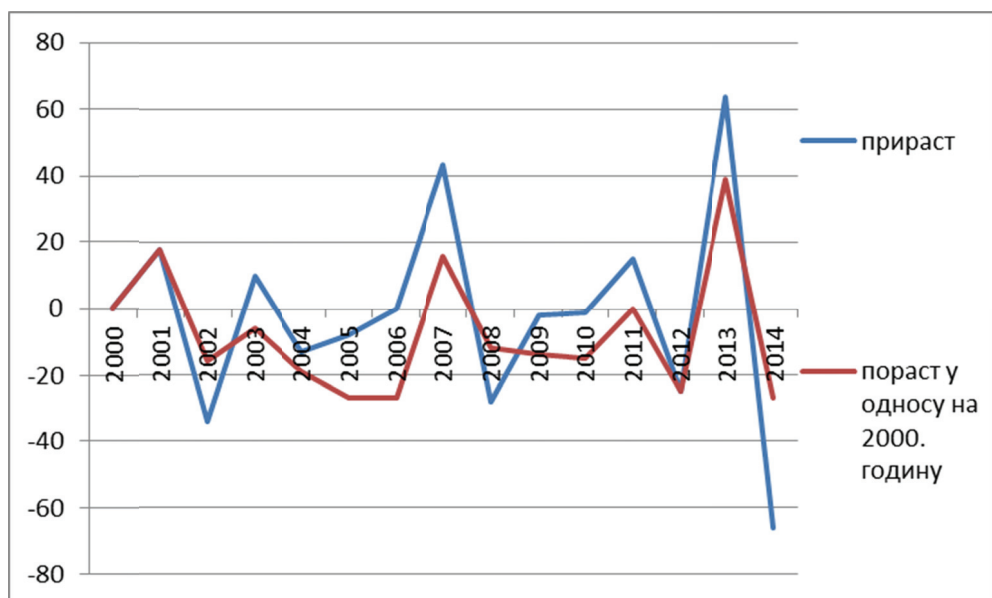
Слика 15. Хронологија броја пријављених лица

Хронологија броја пријављених лица у периоду 2000–2014. године указује да је највећи број пријављених лица био у 2013. години, а најмањи у 2005, 2006 и 2014. години, што се уклапа с општим кретањем евидентираних кривичних дела, као и пријављених дела и поднетих кривичних пријава (слика 16). Просечна вредност броја пријављених лица није релевантна, с обзиром на висок коефицијент варијације од 43%.



Слика 16. Хронологија поднетих кривичних пријава, пријављених кривичних дела, евидентираних дела и пријављених лица

Раст и развој броја пријављених лица указује на то да се највећи скок и пад прираста и пораста у односу на 2000. годину дешавају у 2013. години, односно 2014. години, респективно. Стопа раста броја пријављених лица износи 6%, тако да је прогнозиран број пријављених лица 20 за извршење кривичних дела у 2015. години.

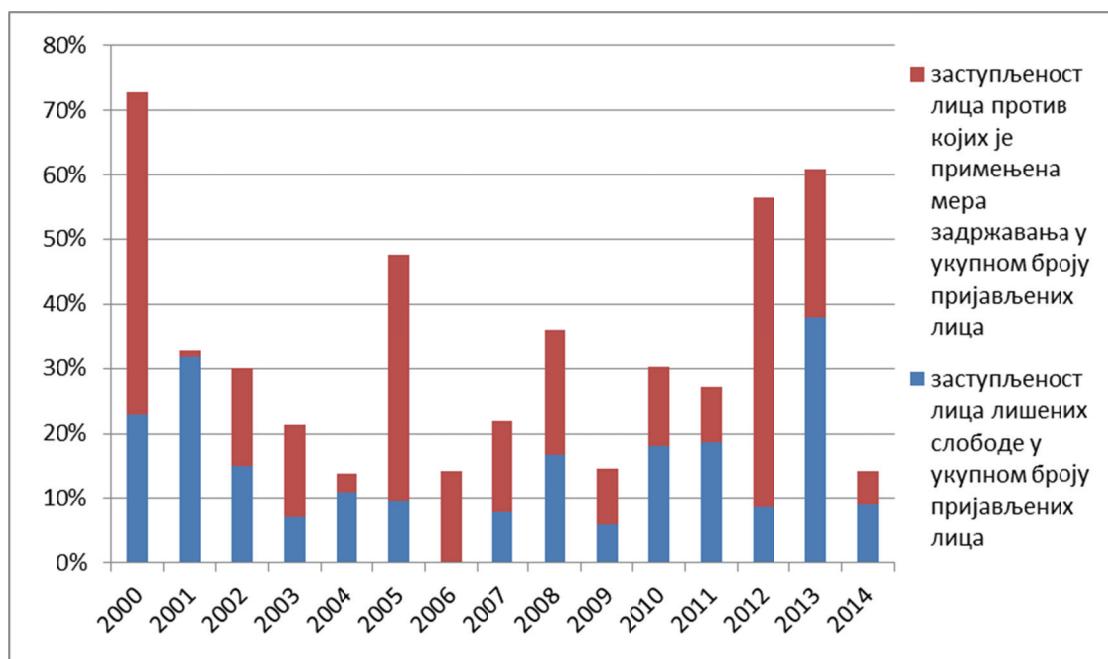


Слика 17. Прираст и пораст (у односу на 2000. годину) пријављених лица

1. 1. 7 Предузете мере према учиниоцима кривичних дела

Табела 7. Хронологија предузетих мера према учиниоцима кривичних дела

година	број лица лишених слободе	број лица против којих је примењена мера задржавања	Укупно (лица лишена слободе или је примењена мера задржавања)
2000	11	24	35
2001	21	1	22
2002	5	5	10
2003	3	6	9
2004	3	1	4
2005	2	8	10
2006	0	3	3
2007	5	9	14
2008	6	7	13
2009	2	3	5
2010	6	4	10
2011	9	4	13
2012	2	11	13
2013	33	20	53
2014	2	1	3



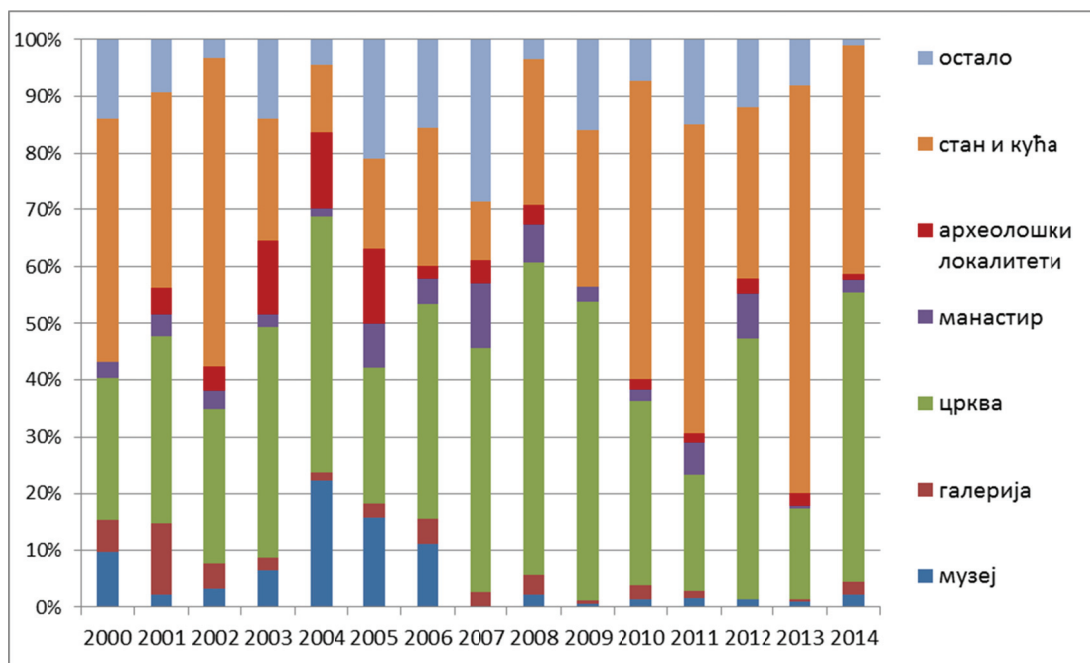
Слика 18. *Заступљеност лица против којих је предузета мера у укупном броју пријављених лица*

Конфигурација и кретање предузетих мера указују на закључак да је највећи број предузетих мера у смислу лишавања слободе или мере задржавања лица предузет 2000. године (73% од укупног броја пријављених лица), а најмањи број предузетих мера био је 2004. године. Највећи број лица лишен је слободе током 2013. године (чак 38%), а најмањи број 2006. године (0%, а што је била прва година примене новог Кривичног законика). Највећи број лица према којима је примењена мера задржавања забележен је у 2000. години (чак 50%), а најмањи у 2001. години (само 1,5%).

**1. 1. 8 Структура и кретање евидентираних кривичних дела
према месту извршења**

**Табела 8. Структура и кретање кривичних дела
према месту извршења у периоду 2000–2014.**

Место извршења кривичних дела	музеј	галерија	црква	манастир	археолошки локалитети	стан и кућа	остало
2000	7	4	18	2	0	31	10
2001	3	16	43	5	6	45	12
2002	3	4	25	3	4	50	3
2003	6	2	38	2	12	20	13
2004	15	1	30	1	9	8	3
2005	6	1	9	3	5	6	8
2006	5	2	17	2	1	11	7
2007	0	2	33	9	3	8	22
2008	2	3	49	6	3	23	3
2009	1	1	82	4	0	43	25
2010	3	5	66	4	4	107	15
2011	4	3	51	14	4	135	37
2012	1	0	35	6	2	23	9
2013	5	2	77	3	11	348	39
2014	2	2	47	2	1	37	1



**Слика 19. Конфигурација кривичних дела
по месту извршења у периоду 2000–2014.**

У складу са конфигурацији приказаној на слици 19 може се закључити да је у највећем броју случајева место извршења кривичног дела црква (од 24% до 55% је заступљеност у укупном броју кривичних дела), док је само у периоду 2000–2002, 2010–2011 и 2013. године забележено да је највише кривичних дела забележено у стану или кући. Интересантно је да се у годинама када је број кривичних дела био највећи (2010–2011, 2013) као место извршења које доминира са преко 50% заступљености јавља стан или кућа.

1. 1. 9 Структура и кретање одузетих предмета у периоду 2000–2014 година

Табела 9. Стање и кретање одузетих предмета

година	врста одузетих предмета							
	уметничке слике	нумиз-матика	предмети од злата и сребра	икона	књига	старо оружје	археолошки предмети	остало
2000	251	47	9	34	2	8	0	31
2001	120	243	51	43	90	15	0	41
2002	83	128	132	21	2	4	0	244
2003	52	1954	73	54	2006	14	0	198
2004	6	13067	6	21	0	3	0	34
2005	33	225	37	10	42	2	0	68
2006	49	54	11	4	104	1	0	60350
2007	36	39	6	9		16	627	40
2008	72	324	37	28	42	0	56	8539
2009	76	234	43	47	7	4	1	77
2010	64	640	328	153	19	4	77	135
2011	76	9	240	18	13	5	12	61
2012	17	11	273	1	2	1	178	90054
2013	107	26	1558	11	13	0	88	518
2014	86	193	603	2	1006	20	9	38

Разматрајући бројеве одузетих предмета по врстама, запажа се да је највећи број одузетих предмета нумизматика, и по укупном броју, и по заступљености у највећем броју година посматраног периода, а потом остале врсте предмета, па предмети од злата и сребра и књиге. У изворној евиденцији нема података о вредности одузетих предмета, и у том смислу не може се констатовати који предмети су најчешће предмет кривичних дела (мислећи при томе на изузетно вредне уметничке слике, јединствене иконе, предмете од злата или пак археолошке вредности).

1. 1. 10 Кретање и структура пронађених и враћених предмета

Табела 10. Стање и кретање пронађених и враћених предмета

година	Пронађени и враћени предмети							
	уметничке слике	нумиз-матика	предмети од злата и сребра	икона	књига	остало	старо оружје	археолошки предмети
2000	128	2	0	23	1	0	0	0
2001	40	19	19	39	10	0	0	0
2002	40	55	9	5	6	0	0	0
2003	11	13	2	19	1	0	0	0
2004	0	1523	6	0	0	0	0	0
2005	20	140	14	0	40	0	0	0
2006	1	51	0	2	2	0	0	0
2007	13	0	2	4	1	32	0	88
2008	4	38	0	17	22	10	0	5
2009	1	0	0	2	0	1	0	0
2010	6	0	35	138	0	4	37	0
2011	7	4	0	3	10	64	0	7
2012	0	1	0	0	2	2	1	0
2013	1	0	0	1	1	177	0	8
2014	0	0	0	2	7	1	5	0

У највећем броју година у посматраном периоду највећа је заступљеност пронађених и враћених нумизматичких предмета. У изворној евиденцији нема података о вредности пронађених и враћених предмета, па се у том смислу не може констатовати који предмети су најчешће предмет кривичних дела, односно који се успешније, ефикасније проналазе од стране надлежних органа (мислећи при том на изузетно вредне уметничке слике, јединствене иконе, предмете од злата или пак археолошке артефакте).

1. 1. 11 Преглед случајева покушаја изношења културних добара преко државне границе

Табела 11. Стање и кретање покушаја изношења културних добара преко државне границе

година	активношћу МУП-а	активношћу Управе царина	заједничким радом МУП-а и Управе царина	укупно
2000	2	0	0	2
2001	0	0	2	2
2002	5	2	3	10
2003	5	1	0	6
2004	0	0	3	3
2005	0	0	0	0
2006	2	0	0	2
2007	0	0	2	2
2008	0	0	0	0
2009	0	1	1	2
2010	0	0	2	2
2011	0	0	2	2
2012	2	0	0	2
2013	0	0	1	1
2014	0	0	1	1

У односу на укупан број кривичних дела, број покушаја изношења културних добра преко границе је низак по заступљености – испод 10%, осим у 2002. години, када је износио 11%. Значајно је мањи број дела која открива Управа царина, у односу на дела која открива у сарадњи са МУП-ом или која открива сам МУП.

1. 2 Закључци емпиријског истраживања

Изнети резултати указују на неколико битних закључака о стању и кретању криминалитета у Србији у периоду 2000–2014:

- Потребно је допунити постојећу класификацију кривичних дела, разрадом групе и подгрупа криминалитета у вези с уметницама, како би се успешније пратило стање и кретање криминалитета и предузимале потребне мере. Такође, потребно је допунити на исти начин и класификацију која се односи на врсте кривичних дела у бази података, тако да се из групе тзв. „остала дела“ развију одговарајуће засебне класификације.
- Тренд криминалитета у вези с уметницама показује да појава расте, како у смислу пријављених кривичних дела, поднетих кривичних пријава и евидентираних кривичних дела, тако и у смислу броја учинилаца и одузетих предмета. Раст криминалитета је посебно видљив у периоду 2009–2011. године и у 2013. години, као години апсолутно најтеже ситуације по питању криминалитета у вези с уметницама. С друге стране, битно је напоменути да је 2005. година – година апсолутног минимума по броју забележених кривичних дела, а то је година када се завршава с применом „старог“ Кривичног законика (који је био на снази пре 1. 1. 2006. године).
- Најчешћи облик криминалитета у вези с уметницама је тешка крађа, која доминира са преко 50% у структури криминалитета током низа година. Специфично за ову врсту криминалитета је „разноврсност“ криминалитета, тј. да се у свакој години посматраног периода, иако је забележен раст или пад броја кривичних дела, бележи готово стална заступљеност свих класификованих врста кривичних дела.
- Криминалитет у вези с уметницама карактерише врло висок степен дела са непознатим учиниоцима, преко 90%, и низак степен расветљености (посебно у односу на неке друге врсте криминалитета, јер је константно испод 50%), који опада од 2005. године, након примене новог Кривичног законика. У том смислу је потребно напоменути и да је прва година

примене новог Кривичног законика била и година без лица лишених слободe, а да је 2013. године највише лица лишених слободe, пропорционално томе што се ради о години са највећим бројем евидентираних кривичних дела.

- Највећи број кривичних дела извршен је у црквама, што потврђује постављену хипотезу, али се уочава промена тренда, јер се криминалитет „премешта“ у годинама после 2009. у станове и куће. Најчешће се одузимају нумизматички предмети, али се најчешће и проналазе и враћају, што оповргава хипотезу да су иконе најчешће на мети криминалаца. С друге стране, битно је напоменути да нису забележене тржишне вредности уметнина које су биле предмет кривичних дела, детаљни начини извршења дела, па стога није било могуће коментарисати у том смислу шта је најчешће на мети криминалаца. За криминалитет у вези с уметнинама потребно је да се посебно разраде поменуте класификације, како би се подигла ефикасност полиције у решавању случајева (нпр. покушаји изношења културних добара преко границе чине званично испод 10% од укупног броја дела, па се чини да је „скривена бројка“ ове врсте криминалитета значајно већа).
- Криминалитет у вези с уметнинама из домена имовинског криминалитета, иако званично чини у просеку само до 1% у укупном броју имовинских деликата (према пријављеним и откривеним делима), значајан је за даље класификовање и анализу и предузимање мера за његову редукцију на основу прикупљених статистичких показатеља, јер његови предмети извршења могу бити од непроцењиве вредности за културу, уметност и државу, те могу омогућити енормну економску добит на „црном“ тржишту уметнина.
- С обзиром на низак степен расветљености кривичних дела у вези с уметнинама и знатан пораст броја деликата, у односу на друге видове криминалитета, потребно је да полиција и царински органи (који делују често заједно код покушаја изношења добара ван граница Србије) у тој области подигну степен ефикасности, али и предузимање превентивних мера.

ЗАКЉУЧАК

Криминал у вези с уметнинама је најпрефињенији облик криминала и карактерише га велика вредност украдених уметнина и велика зарада. Уметнине представљају облик информативне везе између прошлости и садашњости и омогућавају одређени вид културне идентификације. Њихова вредност може бити лична и породична, и много шира – национална и општечовечанска. Ако је криминолог Конклин (1994) дао најједноставнију дефиницију *art crime* указујући да га чине сва кривично кажњива дела у вези с уметнинама, историчар уметности Чарни (2015) исто је на једноставан начин дефинисао уметнине као – сваки предмет који се сматра културним наслеђем, који примарно сам по себи нема неку вредност, али чија се вредност увећава у односу на то колико је он редак, аутентичан и део културне историје. У погледу појма културно добро, у међународну терминологију прва га је увела Унескова *Конвенције о заштити културних добара у случају војног конфликта* (1954). Овај појам дефинисан је и у домаћем *Закону о културним добрима Републике Србије* (1994), према коме су критеријуми за валоризацију културних добара – старост, аутентичност, реткост, уметничке и естетске вредности, културне и друштвено-историјске вредности. Овај закон познаје и *добра која уживају претходну заштиту*, тј. она за која се претпоставља да су од посебног значаја за културу, уметност и историју и која још *нису утврђена* за културно добро. Посебно је занимљив одељак у раду који разматра интерпретацију неевропских културних артефаката с позиције европског мишљења. Елементи дијалога између европских уметника и „примитивне уметности“ довела је на крају до метаморфозе ових „предмета цивилизације“ у „уметничка дела“.

Из сагледавања литературе посвећене криминалу у вези с уметнинама, закључићемо да је часопис *Museum* (1964) први објавио тематски број посвећен криминалу у вези с уметнинама и уопште безбедности музеја, скоро деценију пре доношења Унескове Конвенције о мерама за забрану и спречавање недозвољеног увоза, извоза и преноса својине културних добара (1970). Преломним у проучавању криминала у вези с уметнинама сматра се Когинсов (*Coggins*) чланак „Нелегална трговина преколумбовским антиквитетима“, објављен у часопису *Art Journal*. Значајна је и 1947. година, када је Интерпол објавио прву информацију о

украденим уметнинама. У домаћој литератури, књига *Крађе културног и националног блага Југославије* (1995), аутора М. Тодовића и М. Живковића (1995) била је уједно и први систематизовани каталог украдених уметнина код нас. Уопштено гледајући, истраживање криминала у вези с уметнинама од општег је значаја, с обзиром на то да *украдена историја* погађа целокупно човечанство.

Криминал у вези с уметнинама је по својој природи транснационалан (крадена роба се преноси из земље порекла у тржишне земље). Основне категорије криминалитета у вези с уметнинама су – вандализам, кривотворење/превара, крађе уметничких дела и пљачкање антиквитета, и заједничко им је то што представљају унапред осмишљену криминалну активност и што је уметност мета криминалног чина. Под вандализмом се подразумева намерно оштећивање уметничких и дела архитектуре из идеолошких разлога или из чисте обести. Кривотворење/превара подразумева свако унапред осмишљено лажно представљање уметнине ради стицања профита. За разлику од претходних категорија, схвата се да крађе уметничких дела имају посебне специфичности, пошто се украдене уметнине ретко пуштају на тржиште, већ криминалци од њих профитирају на друге начине – тражењем откупа, мењањем на затвореном црном тржишту за друга легална добра, продајом сировог материјала итд. Пљачкање антиквитета постало је данас главни извор за финансирања терористичких група. Свакако да на крају треба закључити да кривична дела у вези с уметнинама углавном остају некажњена, иако проузрокују велику материјалну и интелектуалну штету. Током анализе историје крађа уметничких дела показало се да су се крађе од елегантног викторијанског модела од Другог светског рата претвориле у организовану криминалну делатност. Трговци с почетка XX века су уметничко дело сматрали „робом“. Заједничке особине учиниоца крађа биле су похлепа и извршавање крађа из користољубља. За познате слике није представљало потешкоћу како украсти, већ коме их продати – што је значило припадати или бити у вези с организованом мрежом криминалаца на међународном нивоу. Сложеност самих крађа и трансакција довело је и до ангажовања прикривених истражитеља и *undercover* агената ради откривања водећих криминалних структура.

Анализа примера изабраних амблематских крађа из музеја, омогућила је њихово класификовање по мотивима (идеолошке крађе, тражења откупа, патолошке крађе, политички мотивисане крађе, наручене крађе, продаја сировог материјала итд.). Истраживањем се дошло до закључка да на крађе утиче потражња на уметничком тржишту и да су оне у вези с модним трендовима у уметности. Најпрефињеније су унапред планиране крађе, код којих је купац унапред познат. Међу учиниоцима кривичних дела у вези с уметнинама нашле су се и организоване криминалне и терористичке групе, које уметнине продају да би добиле новац за плаћање дроге или оружја, или их мењају за дрогу или оружје. Тиме је потврђена и постављена хипотеза у раду о усмеравању организованог криминала на уметнине, чији скок цена је омогућио велику зараду у веома кратком року. Треба да се зна и ко купује украдена дела – нове елите, колекционари, фалсификатори. Међу колекционарима се разликују *пасионирани*, *колекционаре наследници* (емотивно везани по породичној традицији) и *инвеститори*. Спектар мотива сакупљања уметнина је широк – од љубави према уметности, задовољавања потребе за дистинкцијом и јавним признањем, остварења профита, моде, пореских олакшица итд.

Пошто су византијски и руски иконопис најкарактеристичнији израз православног иконописа, у раду је посебно анализирано место руске иконе у време и после бољшевичке револуције 1917, када су власници уметничких колекција углавном били принуђени да се од њих растану, што је утицало на оживљавање антикварне трговине, посебно у Петрограду. Совјетске власти су 1920. забраниле „спекулативне распродаје уметничко-историјске имовине“ и та мера била је донета како би држава преузела контролу над трговином антиквитетима. У овом периоду процветало је црно тржиште и корупција совјетских чиновника. Иако су совјетске власти донеле низ декрета о заштити културних вредности, пљачкање културних и уметничких вредности Русије спровођено је плански, што се посебно односило на црквене ризнице. Литургијски предмети су за совјетску власт имали значај као извор за попуњавање девизних фондова и фондова драгоцених метала, због чега је конфискација црквених ризница започела одмах после револуције. Уједно је то била и кампања усмерена против РПЦ, као и удар на руску националну културу, када је уништено на

хиљаде споменика и исто толико продато у иностранству, док је мали број конфискованих предмета сачуван по музејима Совјетске Русије и у приватним колекцијама.

Унутрашње тржиште у Русији двадесетих година XX века било је веома слабо, због чега је постало актуелно европско и америчко тржиште, на коме су продавани бисери, драго камење и предмети златарства. Руска емиграција је посебно допринела откривању иконе на Западу, постајући и њиховим главним испоручиоцем за иностране галерије. Западно тржиште ипак још увек није било спремно за широку експанзију староруске уметности, због чега је, како би се стимулисала потражња, у периоду 1929–1932, организован низ изложби староруских икона из Совјетске Русије у Европи и Америци. Најзначајније су биле „Изложба старе и нове руске уметности“ коју су (1928) у Бриселу организовали руски емигранти из Француске, као и изложба руских икона у музеју Уметничке индустрије у Берлину (1929), која је потом представљана по Европи и САД. У распродајама икона из руских музеја, као и црквене имовине на западним аукцијама била је значајна улога совјетских трговинских представника у иностранству. Изложбе икона организоване по Европи и Америци (у периоду 1929–1932) испуниле су своју мисију, припремивши западно антикварно тржиште за нову *робу* – староруске иконе. Осим тога, успостављене су тесне везе између совјетских функционера и многобројних антиквара и дилера, често сумњиве репутације.

Пошто је у то време у Русији цветало и тржиште антикварне рестаурације (која је често ишла до недозвољених црта), поставило се и питање аутентичности икона пореклом из Совјетског Савеза, које и данас циркулишу на западном тржишту. То у ствари значи да провенијенција икона из дореволюционарних руских колекција (1900–1917), није и гаранција за њихову аутентичност. Распродаје руских уметничких вредности наставиле су се и у време Хрушчова и Брежњева, када су, слично као у лењинистичко-стаљинистичком периоду, црквене драгоцености послужиле као извор за добијање долара. Деведесетих година XX века руске тајне службе потврдиле су да је организовани криминал умешан у 95% случајева нелегалне трговине. У Западној Европи је према проценама руских истраживача деловало око педесет руских криминалних група у

чију делатност је био укључен криминал у вези с уметницама, којима су често помагали корумпирани функционери и државни службеници. У периоду 1990–2008. у бази података МУП Русије налазило се 60.000 уметничких дела и антиквитета за којима се трага, међу којима је 40.000 икона и 2.100 других литургијских предмета

И на простору Балкана крађе икона подстакнуте су великом потражњом, јер се купци налазе свуда у свету, а иконе великим делом у Русији и на Балкану. Срби имају дугу историју која се бави крадљивцима литургијских предмета, који се спомињу још у *Карејском типичу*, једном од најстаријих српских докумената у Хиландару (1199), у коме се проклиње онај који отуђи књигу, икону или друге црквене предмете. На основу података Министарства унутрашњих послова Републике Србије, у периоду 2000–2014. године, украдено је 456 икона, а пронађено је и враћено 255 икона. У октобру 2006. године пронађене и враћене две престоне иконе – Богородица с Христом и свети Петар и Павле, украдене 1971. године са иконостаса цркве светог Николе у Сибачу из прве половине XVIII века, док се за трећом украденом престоним иконом – Христос Велики архијереј и даље трага. Крађама су изложене и реликвије (мошти) светитеља – у Србији у последње две деценије забележено је неколико крађа реликвија, међу којима је и кивот с чудотворним моштима светих врача Козме и Дамјана из Сопоћана, чији починиоци, три бугарска држављана, су ухапшени.

У делу рада у коме су истраживане археолошке пљачке антиквитета потврђена је хипотеза да ове пљачке, подстакнуте повећаном потражњом за антиквитетима на тржишту, изазивају деструкцију археолошких локалитета и споменика значајних за историју човечанства. Ако је за ископане антиквитете најзначајнија њихова документарна вредност, онда су јасни културни губици које причињава њихово премештање из првобитног археолошког контекста. Количина антиквитета који могу легално да снабдеју уметничко тржиште је ограничен, због чега је њихов прилив почео да се обезбеђује из других, нелегалних извора – пре свега путем случајних открића или недозвољеним извођењем археолошких радова. Као и у другим категоријама криминала и овде је присутно стимулисање потражње за одређеном категоријом антиквитета њиховим спонтаним популарисањем (када одређени предмет достигне рекордну цену, трговци нуде

све предмете те врсте) или циљаним манипулисањем тржиштем (организацијом међународних тематских изложби, које прате јавне продаје предмета који припадају култури којој је изложба посвећена итд.). На тржиште се могу пустити и оригинали, а потом пласирати фалсификати. Колекционари (па и они институционални, као што су музеји) разликују се по приступу у куповини антиквитета, па док једни сакупљају само антиквитете чија провенијенција је легална, други их купују иако је њихово порекло нелегално. Осиромашено становништво које се бави пљачкањем антиквитета не доводе их у везу са историјом својих друштава и народа, сматрајући их чак за ресурсе који су им оставили преци, како би побољшали лоше услове живота, а тај краткорочни интерес лишава их сопствене културе. Цене по којима они продају антиквитете само су безначајан део у односу на њихову вредност на међународном тржишту. Свакако је неопходно планирање дугорочне политике, посебно у области едукације, како би јавност постала свесна штете коју узрокује куповина антиквитета из нелегалних извора, како би ова куповина постала друштвено неприхватљива и финансијски мање рентабилна. Истраживањем археолошких пљачки антиквитета дошло се до закључка да профил пљачкаша антиквитета, модалитети трговине, као и пракса трговаца и купаца варирају у зависности од земаља, као и да приступ овој области не може бити глобалан, упркос неким заједничким обележјима, због чега је извршена класификација битно различитих типова пљачки, археолошких локалитета по афричком и европском моделу.

Вандализму или намерном уништавању уметнина у раду је посвећено посебно поглавље. Сам појам „вандализам“ настао је у Француској револуцији и први га је употребио опат Грегоар, конституционални бискуп из града Блоа извештају поднетом Конвенту у Паризу, 31. августа 1794. године, у коме је јавно осудио уништавање уметничких дела, спаљивање књига и повела („све самих симбола једне погубне прошлости“, „феудалности“, „краљевске тираније“ и „верских предрасуда“) које су починили јакобинци. Археолог де Лаборд ће вандализам једноставно дефинисати као профанацију сећања, коју узрокује сваки деструктивни процес који уништава све оно што изазива поштовање због своје старости, свог сећања и своје лепоте. Историчар уметности Луј Рео ће овом де Лабордовом схватању вандализма додати и друге облике, као што су измене

амбијента (јавни вандализам), премештање споменика (елџинизам), као и њихова прекомерна рестаурација (рестаураторски вандализам). У контексту Грегоаровог схватања овог појма, опште схватање је да сваки напад на уметничко дело заслужује искључивање вандала из заједнице цивилизованих људи. Први велики вал уништавања уметности дошао је с Француском револуцијом, која је надмашила и пустошење калвинизма. Гојина представа човека затворених очију који разбија бисту, на коју указује Гамбони, најбоље представља *опозицију између деструктивног незнања и стваралачког сазнања*. Гамбони ће иначе истаћи да је *незнање кључни концепт у стигматизацији иконоклазма*. Приликом разматрања вандализма, занимљиво је и Фирексово схватање да револуционарни вандализам није усмерен само на уништавање слика и споменика, већ да он ствара нов систем знакова – вандализам је деструктивни импулс, слепило. Религијски иконоклазам (византијски или протестантски) се заснива на теолошким расправама о слици, али са Револуцијом он постаје семиотичка трансформација – изван репертоар до тада поштованих слика у једном моменту постаје неприхватљив. С друге стране, деструкције су усмерене више на знакове – било да су они политички, социјални, религијски, него на слике као такве или споменике.

У периоду средњег века највећи културни губици били су последица верских ратова. Последице византијског иконоклазма, као и иконоборства у периоду реформације на развој уметности биле далекосежне, док Француску револуцију он сматра прекретницом у историји уништења. У раду је разматран и нови тип иконоклазма, усмерен на симболе режима, код ког је уочљива реакционарна димензија, као и примери политички мотивисаних иконокластичких аката извршених у великим светским музејима, као што је случај с британским сифражеткињама чије су *методе политичке агитације, пред којима је свет уметности немоћан*, забележене у књигама о иконоклазму из друге деценије ХХ века. Пажња у овом поглављу је усмерена и на појаву исламског иконоборства, након што су авганистански талибански фундаменталисти завели режим терора доносећи декрет којим су забрањене све форме фигуративног представљања. Деструкција Буда у Бамијану покренула је девастацију преко шест хиљада статуа Буда у Авганистану, од којих је према схватању истраживача данас сачувано 60% у фрагментима.

Истраживање посвећено уништавању и пљачкама уметнина у контексту рата показало је да су историји старог света највише пљачкани Египћани и Грци, док су у каснијој историји најинтензивније биле пљачке током Наполеонових похода и под нацистичком Немачком током Другог светског рата. Ратне пљачке су често мотивисане политичком вољом победника да побеђеном народу одузме симболе њиховог идентитета, а могле су имати и свој политички значај, што илуструје пљачка Атине 480. године п. н. е. Ратни плен с којим су се официјелно враћале победничке војске све до друге половине XX века сматран је легитимним правом победника. Данас се истраживачи слажу да је Наполеонов модел конфисковања уметничких дела у покореним земљама, током и после Другог светског рата инспирисао Хитлера и Стаљина у жељи да остваре своје идеје о стварању супермузеја, чији су главни извор за попуњавање колекција управо били – ратни трофеји.

Хитлерове „чистке“ немачких музеја могу су поредити једино са распродајама „револуционарног плена“ који су болшевици национализовали у доба Стаљина, чиме су стварни велики фондови вредности, који су припали држави. У студијама совјетске историје стаљинистичког периода велика пажња посвећује се истраживању извора финансирања индустријализације. Масован извоз уметничких дела и антиквитета на Запад, који је пратио развој совјетске индустрије крајем двадесетих година XX века, сасвим неочекивано показао се једним од тих извора. Пошто је новој власти била потребна *валута*, Стаљин и други чланови Политбироа донели су решење о продаји музејских колекција, илуструјући образац без преседана – на који начин држава *с потпуним правом* може да располаже културним благом своје земље. Основе за ове продаје поставио је својим декретом Лењин, а наставио их је Стаљин, и оне су се интензивно одвијале у периоду 1928–1933, који је остао познат као период „стаљинистичких продаја“.

Стаљинове трофејне бригаде су после Другог светског рата у немачким музејима конфисковале 2,5 милиона уметничких предмета и ова совјетска политика конфискације била је одговор на политику пљачки коју је спроводила нацистичка Немачка. У таласу реституције која је уследила после Другог светског рата, прво реституисано уметничко дело од стране Одрода за уметност био је

„Гански олтар“ браће ван Ајк. Конфликти током којих су археолошки локалитети и споменици стари вековима били изложени вандализму у Авганистану, Сирији и Ираку, показују да су сполојације и девастације уметничких дела и антиквитета и данас неодвојиви део рата. У историји ратних крађа ове пљачке сматрају се атипичним, због учешћа локалног становништва, које је у хаотичном контексту рата, услед сиромаштва, незнања или религијског фундаментализма (у случају Авганистана) разбацало и уништило своје сопствено културно наслеђе. Циљ ових пљачки није био присвајање плена, већ његова продаја на међународном тржишту. У периоду 1999–2004. године, албански екстремисти су на Косову починили културни злочин над српским сакралним споменицима (Симеуновић, 2000). Деструкција српских цркава и манастира, коју су спроводиле специјално обучене групе албанских екстремиста, имала је за циљ брисање трагова српског присуства на Косову (Симеуновић, 2009в). Такође, Исламска држава је разарањем Палмире демонстрирала своју двоструку идеју – да уништи цивилизацију (у тежњи за успостављањем апсолутног монотеизма), као и да добије новац од продаје опљачканих антиквитета ради финансирања својих терористичких акција. Јаника Линц назвала је ово методичким делом салафистичке доктрине, која не толерише ниједну иконографску представу, нити уметничку.

Из поглавља које се бави кривотворењем и преварама са кривотворинама као категоријом криминала у вези с уметнинама (*art crime*), може се закључити да је појава кривотворина била у вези с развојем уметничког тржишта и комерцијализацијом уметности. Мецене из XV века, које су поседовањем уметнина желеле да потврде свој статус, куповале су дела познатих сликара, што је отворило простор за кривотворитеље. Кривотворина је дело рађено с тежњом да буде изједначено са неким оригиналним уметничким делом по стилу, тематици, форми, техници, материјалу и другим елементима оригинала и ствара се ради преваре или обмане, да би се продала као оригинал. Током анализе „афере Белтраки“ (*Beltracchi*) – највеће афере с трговином кривотвореним уметничким делима после Другог светског рата, која је обманула многе трговце уметнинама, музеје, колекционаре и експерте и нанела огромну штету, пре свега колекционарима и самим уметницима, сагледали смо методе које користе кривотворитељи, као и структуре уметничког тржишта које су учиниле могућом

ову трговину, с обзиром на то да су у њу биле укључене највеће аукцијске куће и галерије Келна, Берлина, Њујорка, Лондона, Париза и Женеве.

Такође смо видели да је аутентичност уметничког дела директно везана за његову валоризацију или девалоризацију. Она се спроводи уз примену модерних научних метода, као и уз помоћ методологије историје уметности, која се ослања на писана документа, иконографију, или неке друге компаративне методе које се примењују у истраживању сликарског рукописа, технике и стила. Уз примену модерних научних метода, истраживањем хемијског састава пигмента, може се лако установити да је реч о кривотворини. Међутим, не значи да је реч о оригиналу, ако су пигменти на слици коришћени у датој епохи у којој је дело остварено. И супротно, уколико истраживач пронађе материјале који нису постојали у епохи у којој је дело остварено, сигурно је да он испред себе има кривотворину.

На интересовање организованог криминала за уметнине после Другог светског рата утицао је скок цена уметничких дела на аукцијама. Од 1961. године највећи број крађа извршили су или наручили интернационално организовани злочиначки синдикати, као што су Коза ностра, Корзиканска мафија, Ирска републиканска армија – ИРА, Руска мафија итд. И Крађа пет Короових (*Corot*) слика (1984) доведена је у везу с јапанским Јакузама. Све је више случајева да се уметничка дела краду и продају да би се стекли фондови потребни за финансирање политичких и терористичких активности. До пораста броја крађа уметничких дела из политичких разлога дошло је у периоду 1960–1970. Уметнине тако постају предмет уцене за пуштање терориста или политичких затвореника. Криминолог Конклин (1994) је међу првима указао да су терористи свесни социокултуралне и економске вредности уметничких дела, због чега је циљ њихових аката да крађом или вандалским чином према културној баштини, пуним симболике, често испровоцирају емоционалну реакцију. Украдене уметнине користе се за трговину на одређеном затвореном црном тржишту, размењују се за дрогу или оружје и оне се проналазе само уколико криминалци покушају да их продају и претворе у готовину.

Емпиријско истраживање у раду засновано је на статистичкој анализи структуре и кретања криминалитета у вези са културним добрима у Србији у

периоду 2000–2014. године. Циљ истраживања био је дескрипција криминалитета у вези са културним добрима у Србији у наведеном периоду, с појединим елементима предикције за наредни период. Као извор података за емпиријско истраживање послужиле су статистичке евиденције Управе за аналитику Министарства унутрашњих послова Републике Србије о пријављеном криминалитету. У овом делу рада пошло се од претпоставке да су у Србији крађама најугроженије цркве и манастири, а да су објекти кривичних дела најчешће иконе и други литургијски предмети. Највећи број кривичних дела извршен је у црквама, што је потврдило постављену хипотезу, али се уочава промена тренда, јер се криминалитет „премешта“ у годинама после 2009. у станове и куће. Најчешће се одузимају нумизматички предмети, али се најчешће и проналазе и враћају, што оповргава хипотезу да су иконе најчешће на мети криминалаца.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Alpatov, M.** (1975). *Histoire de l'art Russe : des origines à la fin du 17. siècle*. Paris : Flammarion.
- Anatomija** povijesnog spomenika (2006). Zagreb : Institut za povijest umjetnosti.
- Arts of Africa : 7000 ans d'art african** (2005). Monaco : Grimaldi Forum.
- Arrase, D.** (2004). *Histoires de peintures*. Paris : Gallimard.
- Asman, A.** (2011). *Duga senka prošlosti : kultura sećanja i politika povesti*. Beograd : Biblioteka XX vek : Knjižara Krug.
- Asman, A.** (2002). *Rad na nacionalnom pamćenju*. Beograd : Svetovi.
- Association Française de la Bannière de la Paix. Pacte de la Culture & Bannière de la Paix.** Доступно на: http://etoile.dumatin.free.fr/culture/pacte_culture.htm (25. 6. 2015).
- Atlagić, S.** (2009). Nacistička umetnost i propaganda. *CM : Communication Management : časopis za upravljanje komuniciranjem = communication management quarterly*, God. 4, br. 11, str. 135–147.
- Atwood, R.** (2004). *Stealing history : Tomb raiders, smugglers and the looting of the ancient world*. New York, NY : St Martin's Press.
- Бабић, С.** (2008). *Грци и други : античка перцепција и перцепција антике*. Београд : Clio.
- Ball, P.** (2010). *Histoire vivante des couleurs : 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. Paris : Hazan.
- Бандовић, А. ; Митровић, Ј.** (2015). *Разарањем непобеђено : [каталог изложбе]*, 12. мај – 16. август 2015, Музеј Вука и Доситеја. Београд : Народни музеј.
- Bazley, T. D.** (2010). *Crimes of the art world*. Santa Barbara, Calif. : Praeger.
- Baque, P.** (1999). *Un nouvel or noir*. Paris : Editions Paris-Méditerranée.
- Bedel, J.** (1984). *Dicctionnaire des antiquités et de la brocante*. Paris : Librairie Larousse.
- Бекер, К.** (1999). Званично тело у комунизму : Лењин. У: *Ново читање иконе : зборник текстова*. Београд : Геопоетика, стр. 107–155.

- Bellat, F.** (2009, Octobre 8). *La déportation, la dynamite et le retour des icônes – Monastères en Russie*. Colloque international „Des couvents en héritage“, Intervention à l'Université Concordia, Montréal.
- Belting, H.** (2014). *Slika i kult : istorija slike od epohe umetnosti*. Novi Sad : Akademska misao.
- Belting, H.** (2011). *Firenca i Bagdad : Zapadno-istočna povijest pogleda*. Zaprrešić : Fraktura.
- Benjamin, W.** (2003). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité*. Paris : Allia.
- Bensimon, P.** (2000). *Les faux en peinture*. Montréal : Éditions Coursus Universitaire.
- Berk, E.** (2001). *Razmišljanja o Francuskoj revoluciji*. Podgorica : CID.
- Berouiguet, B.** (1998). La contribution de l'O.I.P.C. : Interpol à la lutte contre le vol des objets d'art. *Interpol : Revue internationale de police criminelle*, no. 469–471, стр. 205-212.
- Berthoux, A. M.** (2013). *Le sourire énigmatique de Machiavel : la rencontre avec Léonard de Vinci*. Nice : Association LAC.
- Besançon, A.** (1994) : *L'Image interdite : une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris : Fayard.
- Bietry-Rivierre, E.** (2010, février 22). Un Vermeer, objet de toutes les convoitises. *Le Figaro*.
- Бичков, В. В.** (1991). *Византијска естетика : теоријски проблеми*. Београд : Просвета.
- Billiet, B.:** *Le Verrou*, Histoire par l'image [en ligne]. Консултовано 16. априла 2016. URL : <http://www.histoire-image.org/etudes/verrou>.
- Bilington, Dž.** (1988). *Ikona i sekira*. Beograd : Rad.
- Bougault, V.** (2016, Février). Se souvenir de Palmyre. *Connaissance des arts*, No. 745, стр. 62–69.
- Bourguignon, A.; Choppin, J. E.** (1994). *L'art vole : enquête sur le vol et le trafic d'objets d'art*. Paris : Éditions la découverte.
- Бојић, З.** (2011). Плиније старији о уметности. У. Плиније, ст.: *О уметности*. Београд : Завод за уџбенике : Досије, стр. 13–60.

Богдановић, Д. (1970). Однос библиотеке према културном наслеђу. У: *Библиотекар. Год. 22, бр. 5, стр. 490–500.*

Богуславский, М. М. (2012). *Культурные ценности в международном обороте : правовые аспекты.* Москва : Норма : Инфра–М.

Bošković, M. (1996). Kriminalistički aspekti preventivne i represivne zaštite kulturnih dobara. *Nauka, bezbednost, policija. 1 (1): 76–90.*

Bourdieu, P. (2013). *Distinkcija : društvena kritika suda.* Podgorica : CID.

Brguljan, V. (1985). *Međunarodni sistem zaštite kulturnih i prirodnih dobara : uvod i zbirka opštih akata.* Zagreb ; Beograd : Republički zavod za zaštitu spomenika kulture.

Brguljan, V. (1981). Зајечи споменичког права. *Архив за правне и друштвене науке, бр. 4, стр. 503–509.*

Brent, M. (1994). Le pillage des sites archéologiques : Vers un avenir sans passé. *Interpol, no. 448–449, стр. 25–36.*

Brignole-Saracco, M. (1990). *L'assurance des objets d'art.* Paris : L'Argus.

Бјури, Ц. Б. (2010). *Варварска инвазија на Европу : Германи и Римско царство 375–575.* Београд : Утопија.

Brodie, N. (2003). Histoire volée : le pillage et le trafic illicite. *Museum international, no. 219–220, стр. 10–22.*

Bulatović, D. (2015). *Od trezora do tezaurusa : Teorija i metodologija izgradnje baštinjenja.* Beograd : Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju.

Bulatović, D. (2014). *Umetnost i muzealnost : istorijsko-umetnički govor i njegovi muzeološki ishodi.* Beograd : Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta.

Булатовић, Д. (2005). Баштинство или о незаборављању. У: *Крушевачки зборник. 11, стр. 7–20.*

Булатовић, Д. (1995). Историја уметности и заштита културних добара. *Повеља, Нова серија, Год. 25, бр. 2.*

Булгаков, С. (1991). *Православље : огледи о православном учењу цркве.* Будва : Медитеран.

Valavanidis, D.D. (2004). *Mermeri sa Partenona : dan povratka.* Beograd : Odeljenje za arheologiju Filozofskog fakulteta.

Vecce, C. (2008). *Léonard de Vinci.* Paris : Flammarion.

Вздорнов Г. И. (1986). *История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век.* Москва : Искусство.

Vilarduen, Ž. (2011). *Hronika Četvrtog krstaškog rata i osvajanje Konstantinopolja.* Loznica : Karpos.

Vilus, J. (2007). *Pravna zaštita kulturnih dobara.* Beograd : Univerzitet za mir Ujedinjenih nacija : Evropski centar za mir i razvoj (ECPD).

Винкелман, Ж. Ж. (1996). *Историја древне уметности.* Сремски Карловци ; Нови Сад : Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Вулетић, Д. (1992). *Судбина културне баштине Срема у току II светског рата.* Нови Сад : Историјски музеј Војводине.

Gachet, S. (2003, 17 janvier). *Pillage de la mémoire.* *Uniscope.* no. 469.

Gallo, D. (ed.) (2001). *Les Vies de Dominique Vivant-Denon : actes du colloque.* Paris : La documentation française : Musée du Louvre.

Gamboni, D. (2015). *La destruction de l'art : iconoclisme et vandalisme depuis la Révolution française.* [Dijon] : les Presses du reel.

Gavela, B. (1978). *Etrurci : istorija, kultura, umetnost.* Beograd : Jugoslavija.

Gavela, B. (1978). *Istorija umetnosti antičke Grčke.* Beograd : Naučna knjiga.

Галерија слика Дрезден (1980). Београд : „Вук Караџић“.

Geary, P. J. (1993). *Le vol des reliques au Moyen Age: Furta Sacra.* Paris : Aubier.

Гелер, М. ; Некрич, А. (2000). *Утопија на власти.* Подгорица : ЦИД.

Gill, D. ; Chippindale, C. (1993). *Material and intellectual consequences of esteem for Cycladic figures.* *American Journal of Archaeology,* 97(3): 602—673.

Grabar, A. (1957). *L'iconoclisme byzantine : dossier archéologique.* Paris : Collège de France.

Goodman, N. (2002). *Jezici umjetnosti : pristup teoriji simbola,* Zagreb : KruZak.

Gombrich, E. H. (1980). *Umetnost i lepo u srednjem veku.* Beograd : Nolit.

Gombrich, E. H. (1980a). *Umetnost i njena istorija,* Beograd : Nolit.

Grégory, P. ; Daviet, J. P. (2014). *Chroniques. Commentaire, 2* (Numéro 146), стр. 383–408. DOI 10.3917/comm.146.0383

- Grej, K.** (1978): *Ruski umetnički eksperiment : 1863–1922*. Beograd : Jugoslavija.
- Grépinet, M.** (2015). Le drapeau noir flotte sur ses trésors. *Paris Match*, 2. 9. 2015. Доступно на: <http://www.parismatch.com/Actu/International/Le-drapeau-noir-flotte-sur-ses-tresors-Palmyre-decapitee-820757> (3. 9. 2015).
- Григорович, Н.** (2004). *Царское Село. Янтарная комната*. Санкт Петербург : Альфа-Колор.
- Guichard, C.** (2008). La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art. *Sociétés & Représentations*, (25), стр. 47–77.
- Guillotreau, G.** (1999). *Art et crime : la criminalité du monde artistique et littéraire*. Paris : P.U.F.
- Галерија слика Дрезден* (1980). Београд : „Вук Караџић“.
- Гројс, Б.** (2009). *Стил Стаљин*. Београд : Службени гласник.
- Грусе, Р.** (2004). *Крсташка епопеја*. Сремски Карловци ; Нови Сад : Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Давидов, Д.** (1990). *Злодела и греси*. Сремски Карловци : Сремска епархија.
- Давидов, Д.** (2013). *Тотални геноцид : Независна Држава Хрватска 1941–1945*. Београд : Завод за уџбенике.
- Danens, E.** (1988). *Hubert i Jan van Ajk*. Beograd : Jugoslovenska revija.
- de la Torre, L.** (2006, February 20). Terrorists raise cash by selling antiquities. *Government Security News*, Vol. 4, Issue 3, стр. 10 и 15.
- De main** de maître : l'artiste et faux (2009). Paris : Hazan : Musée du Louvre.
- Demandt, A.** (2008). *Vandalizam : Nasilje nad kulturom*. Zagreb : Antibarbarus.
- Денисова, Е. А.** (2012). Правовые основы реституции культурных ценностей, перемещенных во время и по окончании Второй мировой войны. *Вестник МГИМО*, No. 1.
- Dobovšek, B.; Samardžić, R.** (2012). Istraživanje krivičnih djela u vezi s umjetninama. U: *Istraživanje krivičnih djela*. Sarajevo : Pravni fakultet, стр. 499–507.

Dobovšek, B.; Slak, B. (2011). The Significance of Studying and Investigation Art Crime: Old Reasons, New World. *Varstvoslovje: Journal of Criminal Justice & Security*, Vol. 13, Issue 4, стр. 392–405.

Dobovšek, B. ; Samardžić, R. (2011). Kriminalitet u vezi sa umetninama - tamno područje kriminalistike. *Pravo & društvo. God. 2, br. 2*, стр. 141–157.

Dobovšek, B. (ur.) (2010). *Preiskovanje kriminalitete v zvezi z umetninami = Art crime investigation*. Ljubljana : Ministrstvo za notranje zadeve, Policija.

Dobovšek, B. (2009). Financing terrorism through art. *Review of international affairs*, Vol. 60, no. 1136, стр. 93–104.

Dobovšek, B. (2009a). Art, Terrorism, and Organized crime. Y: Charney, N. (ed.). *Art Crime*. Santa Barbara, California : Praeger, 2009, стр. 64–71.

Dobovšek, B. (2007). Kriminaliteta v zvezi z umetninami v Sloveniji. *Varstvoslovje : revija za teorijo in prakso varstvoslovja*, 9 (3–4), стр. 204–214.

Dobovšek, B. (2007a). Problematika preiskovanja kaznivih dejanj povezanih z umetninami [Elektronski vir]. 8. slovenski dnevi varstvoslovja Varnost v sodobni družbi *groženj in tveganj*, Bled, 30. maj – 1. junij 2007. Maribor : Fakulteta za varnostne vede.

Doré-Rivé, I. (2010). *La dame du Jeu de Paume, Rose Valland sur le front de l'art*. Lyon : Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation.

Drugi protokol uz Hašku konvenciju od 1954. Godine o zaštiti kulturnih dobara u slučaju oružanog sukoba (Protokol II) (2007). Y: *Izvori međunarodnog humanitarnog prava*. Beograd : Fakultet političkih nauka : Crveni krst Srbije : Međunarodni komitet Crvenog krsta, 2007, стр. 574–588.

Дурковић-Јакшић, Љ. (1985). О пропасти Народне Библиотеке у Београду и судбини њених реткости. *Археографски прилози*, бр. 6–7, стр. 7–50.

Dupuy, M. A. (1999). *Dominique-Vivant Denon : l'oeil de Napoléon*. Paris : Réunion des musées nationaux.

Durney, M. ; Proulx, B. (2011). Art crime : a brief introduction. *Crime, Law and Social Change*, Vol. 56, no. 2, стр. 115–132.

Duret-Robert, F. (2001). *Ventes d'oeuvres d'art*. Paris : Dalloz.

Dorđević, Đ.; Samardžić, R. (2011). Criminological and criminal law aspects of theft of cultural property.- U: *Tematski zbornik radova međunarodnog značaja. Tom 1, Međunarodni naučni skup "Dani Arčibalda Rajsa", Beograd, 3–4. mart 2011. Vol. 1, International Scientific Conference "Archibald Reiss Days", Belgrade, 3-4 March 2011*. Beograd = Belgrade : Kriminalističko-policijska akademija = Academy of Criminalistic and Police Studies, стр. 27–44.

Dorđević, Đ. M. (2001). *Krivičnopravna zaštita kulturnih dobara*. Beograd: Vojnoizdavački zavod : Institut za kriminološka i sociološka istraživanja.

Dorđević, J. (2008). *Postkultura : uvod u studije kulture*. Beograd : Clio.

Dorđević, J. (pr.) (2008). *Studije kulture : zbornik*. Beograd : Službeni glasnik.

Ђурић-Замоло, Д. (2011). *Градитељи Београда : 1815–1914 = Belgrade Architects : between 1815 and 1914*. Београд : Музеј града.

Ђурђевић, З. ; Радовић, Н. (2015). *Криминалистичка оператива*. Београд : Криминалистичко-полицијска академија.

Egana, M. (ed.) (2005). *Du vandalisme : Art et destruction*. Bruxelles : la Lettre vole

Édouard Planche de l'UNESCO sur le pillage des œuvres d'art en temps de guerre (2015 février 18). Доступно на: <http://fr.artmediaagency.com/108703/edouard-planche-de-lunesco-sur-le-pillage-des-oeuvres-dart-en-temps-de-guerre/> (17. 6. 2015).

Edsel, R. M. ; Viter, B. (2014). *Operacija: Čuvari nasleđa : saveznički heroji, nacistički pljačkaši i najveći lov na blago u istoriji*. Beograd : Laguna.

Eichwede, W. ; Zubkova, E. (2006). *Анатомия грабежа культурных ценностей : искусство как жертва германской и советской политики в годы Второй мировой войны. У: Арспротото : германо-российский музейный диалог*, Берлин, стр. 37–39.

Van der Elst, A.; Vom, M. de (2009). *Le vol de l'Agneau mystique*. Brussels: Editions Jourdan.

Enciklopedija likovnih umjetnosti : A–Ćus (1959). Zagreb : Leksikografski zavod FNRJ.

Enciklopedija likovnih umjetnosti.: D–Ini. (1962). Zagreb : Leksikografski zavod FNRJ.

Enciklopedija likovnih umjetnosti. Portr – Ž : dodatak (1966). Zagreb : Leksikografski zavod FNRJ.

„Entartete“ Kunst : Digital reproduction of a typescript inventory prepared by the Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda Ca. 1941/1942 : Volume 1: Aachen – Görlitz (2014, January). London: Victoria and Albert Museum. Доступно на адреси: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-ku>

„Entartete“ Kunst : Digital reproduction of a typescript inventory prepared by the

Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda Ca. 1941/1942 : Volume 2: Göttingen - Zwickau (2014, January). London : Victoria and Albert Museum. Доступно на адреси: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/>.

Edlinger, K. (ed.) (s. a.). *Odabrani dokumenti iz Međunarodnog humanitarnog prava*. Beograd : Centar za mirovne operacije Vojska Republike Srbije.

Европска конвенција о заштити археолошког наслеђа (ревидирана) са образложењем (1992). У: *Културно наслеђе : избор најзначајнијих докумената Савета Европе у области културног наслеђа*. Београд : Центар за очување наслеђа Косова и Метохије - Мнемосуне : Министарство културе, 2004, стр. 49–69.

Етички кодекс за музеје (2007). Сарајево; Београд : ICOM.

Живковић, Н. (1994). *Новчана привреда као облик експлоатације и пљачка злата, архива и културних добара Југославије : 1941–1945*. Београд : Институт за савремену историју : БМС холдинг.

Живковић, М., Тодовић, М. (1995). *Крађа културног и националног блага Југославије*. Београд, Горњи Милановац : НИУ "Војска".

Жуков, Ю. (2005). *Сталин : операција „Ермитаж“*. Москва : Вагриус.

Закон о културним добрима (1994). *Службени гласник РС*, бр. 71.

Zavadsky, J. ; Horackova, V. (1997). *Krađe umjetnina i antikviteta u Češkoj : sadašnja situacija i trendovi, Izbor.* (1): 33–36.

Zeri, F. (2013). *Qu'est-ce qu'un faux ?* Paris : Payot.

Зинич, М. С. (2003). *Похищенные сокровища : вывоз нацистами российских культурных ценностей*. Москва : ИРИ РАН, 2003

Zločini fašističkih okupatora i njihovih pomagača protiv Jevreja u Jugoslaviji (1952). Beograd : Savez jevrejskih opština FNRJ.

Ivanji, I. (2007). *Mađarska revolucija 1956*. Beograd : Samizdat B92.

Ignjatović, Đ. (2015). *Kriminologija*. Beograd : Pravni fakultet Univerziteta, Centar za izdavaštvo i informisanje : Dosije studio.

Ignjatović, Đ. (2013). *Metodologija istraživanja kriminaliteta : sa metodikom izrade naučnog rada*. Beograd : Pravni fakultet Univerziteta.

Ignjatović, Đ. ; Škulić, M. (2012). *Organizovani kriminalitet*. Beograd : Pravni fakultet Univerziteta, Centar za izdavaštvo i informisanje.

Игњатовић, Ђ. (1998). *Организовани криминалитет. Део 2*, Криминолошка анализа стања у свету. Београд : Полицијска академија.

Иконостас цркве манастира Крушедола : научно-конзерваторска студија (2012). Нови Сад : Галерија Матице српске ; Београд : ИНН [тј.] Институт за нуклеарне науке „Винча“.

Interpol : Revue internationale de police criminelle. (1994 mai–juin/juillet–août). Numéro spécial consacré à la sauvegarde du patrimoine artistique, 49 (448–449) (versions françaises).

Interpol : Revue internationale de police criminelle (1998), no. 469–471. Lyon : Secrétariat Général.

Interpol : Revue internationale de police criminelle (1999), no. 476–477. Lyon : Secrétariat Général.

Impérial Saint-Petersbourg : de Pierre le Grand à Catherine II (2004). Milano : Skira.

Isman, F. (2009). *I predatori dell'arte perduta : Il saccheggio dell'archeologia in Italia.* Milano : Skira.

Јанић, Ч. (2004). Уништење Народне библиотеке Србије у априлу 1941. године. *Годишњак града Београда.* Књ. 51, стр. 65–82.

Jestratijević, V. (1988). Međunarodna saradnja u suzbijanju krivičnih dela čiji su objekti napada kulturna dobra. *Priručnik (Zagreb), God. 36, br. 6, str. 561–568.*

Jobert, B. ; Torrès, P.: Le baron Dominique Vivant Denon, Histoire par l'image [en ligne], Консултовано: 28. 4. 2015. URL : <http://www.histoire-image.org/etudes/baron-dominique-vivant-denon?language=de>

Јовановић, В. (1987). *Судбина уметнина : збирке, сакупљачи и дародавци у Војводини.* Нови Сад : Спомен збирка "Павле Белањски".

Јовановић, З. М. (1998). *Хиландарски појмовник.* Београд : Пирг.

Јовановић, З. М. (2005). *Азбучник православне иконографије и градитељства.* Београд : Музеј српске православне цркве : Dina.

Јовановић, З. М. (2009). *Кроз двери ка светлости : лексикон литургије, симболике, иконографије и градитељства православне цркве.* Београд : Пирг.

Јовановић, М. (1987). *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба.* Београд : Друштво историчара уметности; Крагујевац : Каленић.

- Јовановић, М.** (1994). *Музеологија и заштита споменика културе*. Београд : Филозофски факултет : Плато.
- Јовановић-Марамбо, В. М.** (2011). *Потрага за украденом историјом : извештај о пљачки српских историјских докумената у Другом светском рату и настојањима да се врате Србији*. Београд : Издавачка књижара Југоисток.
- Jover, M.** (2014, Decembre). 30 juin 1939 : l'incroyable vente de Lucerne. *Connaissance des Arts*, стр. 92–95.
- Kaiser-Schuster, V.** (2006). Военные судьбы коллекций – деятельность германо-российского музейного диалога и задачи, стоящие перед ним. У: *Арспротото : германо-российский музейный диалог*, Берлин, стр. 34–36.
- Карташов, А. В.** (2009). *Васељенски сабори*. Београд : Српска књижевна задруга : Универзитет, Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања
- Каталог** књига на језицима југословенских народа 1519–1867. (1973). Београд : Народна библиотекa СР Србије.
- Kind, K. -H.** (2011). The Role of INTERPOL in the Fight Against the Illicit Trafficking in Cultural Property. У: Manacorda, S.; Chappell, D. (eds.). *Crime in the art and antiquities world : illegal trafficking in cultural property*. New York : Springer, стр. 175–181.
- Кљајић, М.; Кљајић, Њ.** (1996). *Правни систем заштите културних добара*. Београд : Службени гласник.
- Козлов, Г.** (2005, март). Коллекции великих тиранов. *Вокруг света : журнал Русского географического общества*, No. 3 (2774).
- Koldehoff, S. ; Timm, T.** (2013). *L'affaire Beltracchi : Enquête sur l'un des plus grands scandales de faux tableaux du siècle et sur ceux qui en ont profité*. [Paris] : J. Chambon.
- Konvencija** за заштиту kulturnih dobara u slučaju oružanog sukoba. (1985). У: Brguljan, V. : *Међународни систем заштите kulturnih i prirodnih dobara : uvod i zbirka opštih akata*. Zagreb ; Београд : Републички завод за заштиту споменика културе, стр. 24–36.
- Кончин, Е.** (2009). *Возвращение утраченного*. Москва : Арион.
- Kowalski, W.** (1997). Крађе и илегални промет умјетнинама у Пољској, *Izbor*. (1): 37-44.
- Ковијанић, Г.** (прир.) (1991). *Архивска грађа о Народној библиотеци у Београду : 1821–1944*. Књ. 3, 1919–1944. Београд : Народна библиотека Србије.
- Коларић, М.** (1983). *Народни музеј Београд*. Београд : Младост.

Коларић, М. (1991). *Народни музеј у Београду : 1844–1944 : кратак историјат = National Museum, Belgrade : 1844–1944*. Београд : Народни музеј, (Музеолошке свеске ; 4).

Кошчевић, Џ. (1977). Музеј у прошлости и садашњости. *Muzeologija*, 21, стр. 13–74.

Крејг, Г. А. (1995). Плен. *Књижевност*, 49 (3–5): 502–509.

Кривикапић, В. (2010). *Enciklopedijski rečnik međunarodnog prava i međunarodnih odnosa*. Београд : Službeni glasnik.

Културно наслеђе : избор најзначајнијих докумената Савета Европе у области културног наслеђа (2004). Београд : Центар за очување наслеђа Косова и Метохије - Mnemosyne : Министарство културе.

Кулјић, Т. (2006). *Kultura sećanja : teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Београд : Čigoja štampa.

Курсар-Трчек, А. (2002). *Vrste kaznivih dejanj zoper umetnine. 3. slovenski dnevi varstvoslovja*. Ljubljana: Visoka policijsko-varnostna šola.

Курсар-Трчек, А. (2003). *Preiskovanje kaznivih dejanj zoper umetnine, Varstvoslovje*. 5 (1): 37–48.

Laclotte, M. (2009). *Le faux et le regard de l'historien de l'art. У: De main de maître : l'artiste et faux*. Paris : Hazan : Musée du Louvre, стр. 13–24.

Laveissière, S. etc. (2004). *Napoleon et le Louvre*. Paris : Fayard.

Лазарев, В. Н. (2000). *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*. Москва : Искусство.

Лазарев, В. Н. (2004). *Историја византијског сликарства*. Београд : Бримо : Логос : Александрија.

Lakčević, D. ; Bošković, M. (1988). *Stanje i kretanje kriminaliteta izvršenog na štetu kulturnih dobara u SFRJ (1984 – jun 1988)*. *Priručnik (Zagreb), God. 36, br. 6, str. 539–549*.

Le Goff, J (1974). *Srednjovekovna civilizacija zapadne Evrope*. Београд : Jugoslavija.

L'icône, objet d'art ou objet de culte (2001). Paris : Cerf.

Лексикон српског средњег века (1999). Београд : Knowledge.

Лесек, М. (2000). *Уметничка баштина у Срему*. Нови Сад : Матица српска : Републички завод за заштиту споменика културе ; [Сремски Карловци] : Српска православна епархија сремска.

Лидов, А. (2007). *Косово : Православное наследие и современная катастрофа*. Москва : Индрик.

Лидов, А. (2013): *Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси*, Москва : Феория.

Лидов, А. (2015). *Война в Сирии: масштабы культурной катастрофы*. Доступно на: http://polit.ru/article/2015/02/09/syria_lidov/.

Liste Rouge des objets archéologiques africains (2000), ICOM.

Les accords internationaux sur la restitution de l'art pillé. Доступно на: [akadem.org](http://www.akadem.org) (14.3.2015).

Мајендорф, Ц. (1985). *Византијско богословље : историјски токови и догматске теме*. Крагујевац : Каленић.

Manacorda, S.; Chappell, D. (eds.) (2011). *Crime in the art and antiquities world : illegal trafficking in cultural property*. New York : Springer.

Мартовски погром на Косову и Метохији : 17–19. март 2004. године : с кратким прегледом уништеног и угроженог хришћанског културног наслеђа. Београд : Министарство културе Републике Србије : Музеј у Приштини.

Massy, L. (2000). *Le vol d'oeuvres d'art*. Bruxelles : Bruylant.

Massy, L. (1997). La protection du patrimoine religieux en Pologne : présentation de la situation. *La Vie des musées*, Bruxelles, AFMB/ICOM Wallonie-Bruxelles, (12), 87–95.

Матић, М. (2006). *Културна добра у судској пракси*. Нови Сад : Завод за заштиту споменика културе града Новог Сада.

Mackenzie, S. (2005), Criminal and victim profiles in art theft : motive, opportunity and repeat victimisation. *Art, Antiquity and Law*, X (4), 353–370.

Mackenzie, S. (2002, September). Regulating the Market in Illicit Antiquities. *Trends and Issues in Crime and Criminal Justice series*. No. 239 (Australian Institute of Criminology).

Mašković, Lj. ; Samardžić, R. (2014): Neki forenzički metodi analize slikarskih boja. U: *NBP : journal of criminalistics and law : žurnal za kriminalistiku i pravo*, Vol. 19, no. 2, str. 95–114.

Медаковић, Д. (1970). Враћање Српских средњовековних рукописа из Немачке. У: *Библиотекар*. Год. 22, бр. 4 (1970), стр. 309–311.

Медведев, Р. (2012). *За суд историје : о Стаљину и стаљинизму*. Београд : Службени гласник.

Медовар, Ј. (2000, Октавр). Перви директор Лувра. *Лехаим : ежесечни литературно-публицистички журнал*, по. 5761, 10 (102).

Милеуснић, С. (2001). *Музеј Српске православне цркве*. Београд : Музеј Српске православне цркве.

Милосављевић, С.; Радосављевић, И. (2003). *Основи методологије политичких наука*. Београд : Службени гласник.

Мирчов С. ; Трајковић, Б. (2006). Судбина несталих српских средњовековних рукописа из Народне библиотеке Србије. У: *Love of Learning and Devotion to God in Orthodox Monasteries. I / 5th International Hilandar Conference = 5. Међународна хиландарска конференција*. Београд : Рашка школа ; Ohio : Resource Center for Medieval Slavic Studies, стр. 103–110.

Мирковић, М. (2014). *Историја римске државе : од Ромула, 753. године пре Христа, до смрти Константина, 337. године нове ере*. Београд : Службени гласник.

Мирковић, Ј. (1995). *Православна литургија или наука о богослужењу православне источне цркве: Први, опћи део*. Београд : Свети архијерејски синод Српске православне цркве.

Mihalesku, V. (2002). *Svakodnevnica nije više ono što je bila : nbeleške jednog balkanskog antropologa u doba tranzicije*. Beograd : Biblioteka XX vek : Čigoja štampa : Knjižara Krug, 2002

Moiroux, C. (2006). L'image empreinte d'intentions. La « Vénus tailladée ». Considérations sur un acte d'iconoclasme. *Images Re-vues*, (2). (29. 4. 2015).
Доступно на: <http://imagesrevues.revues.org/230>

Мошин, В. (1968). Рукописи бивше београдске Народне библиотеке у Даблину и у Загребу. П. о.: Библиотекар; бр. 5, стр. 349–359.

Moulin, R. (2003). *Le marché de l'art*. Paris: Flammarion.

Mountfield, D. (1974). *The antique collectors' illustrated dictionary*. London: Hamlyn.

Мрђеновић, Д.; Топаловић, В.; Радосављевић, В. (2002). *Мирослављево јеванђеље : историјат и коментари*. Београд : Службени лист : Досије.

Müller, M. ; Tatzkow, M. ; Masurovsky, M. (2013). *Œuvres volées, destins brisés : L'histoire des collections juives pillées par les nazis*. Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine) : Beaux-arts editions.

Müller, K. (2012). *Cent crimes contre l'art*. Marseille : L'Écailler documents.

McCalister, A. (2005, April 18). *Organized crime and the theft of Iraqi antiquities*. Term Paper Transnational Crime and Globalization.

Нелсон, Р. ; Шиф, Р. (2004). *Критички термини историје уметности*. Нови Сад : Светови.

Недељковић, Ј. (2014). Страдање збирке средњовековних рукописа и штампаних књига Народне библиотеке у Београду за време Првог светског рата. У: *Историјске свеске*, (10), стр. 34–37.

Недељковић, Ј. ; Станојловић, Ј. (2015). *Пут књига 1914/1915–2015 : судбина српских средњовековних рукописа Народне библиотеке несталих у Великом рату : каталог изложбе*. Београд : Народна библиотека Србије.

Недељковић, Ј. (2015). Судбина несталих средњовековних рукописа Народне библиотеке у Београду после Првог светског рата. У: *Пут књига 1914/1915–2015 : судбина српских средњовековних рукописа Народне библиотеке несталих у Великом рату : каталог изложбе*. Београд : Народна библиотека Србије, стр. 19–29.

Newsletter Professionnelle d'Art Media Agency (AMA). (2015, février 18).

Никифор, патријарх (2008). *Против иконокласта*. Подгорица : ЦИД.

Nikolas, L. H. (2011). *Otmica Evrope : sudbina evropskih dragocenosti u Trećem rajhu i Drugom svetskom ratu*. Beograd : Geopoetika izdavaštvo.

Николић-Ристановић, В., Стевковић, Јб. (2013): Европска збирка података о криминалитету и кривичном правосуђу: Карактеристике и значај за развој евиденције криминалитета у Србији. *Социолошки преглед*, Vol. 47, no. 3, стр. 373–400.

Noce, V. (2005). *La collection égoïste : La folle aventure d'un voleur d'art en série et autres histoires édifiantes*. Paris : JC Lettès.

Ново читање иконе : [зборник текстова]. (1999). Београд : Геопоетика.

O'Keefe, P. (1999). *Le commerce des antiquites*. Paris : UNESCO.

Olsen, B. (2002). *Od predmeta do teksta : Teorijske perspektive arheoloških istraživanja*. Beograd : Geopoetika.

Osokina, E. A. (2000). De l'or pour l'industrialisation. La vente d'objets d'art par l'URSS en France pendant la période des plans quinquennaux de Stalin. *Cahiers Du Monde Russe*, 41(1), 5–39.

Осокина, Е. (2006). На большой дороге с Рембрандтами : из истории „Антиквариата“. *Родина*, No. 9, стр. 95–105.

Осокина, Е. (2010). Тайный покупатель : Как американский мультимиллионер финансировал сталинскую индустриализацию: *Forbes*, 23. 4. 2010. Доступно на: <http://m.forbes.ru/article.php?id=48695> (15. 3. 2014).

Оташевић, Д. (2005). Nikoljsko jevanđelje : od originala do digitalne kopije. *Glas biblioteke*, no. 12, стр. 33–46.

Палавестра, А. (2011). *Културни контексти археологије*. Београд : Филозофски факултет.

Panofski, E. (1975). *Ikonološke studije*. Beograd : Nolit.

Panofsky, E. (1969). *L'oeuvre d'art et ses significations*. Paris : Gallimard.

Panofsky, E. (1998). *O umetnosti*. Bogovađa : Zoran Gavrić.

Pariska komuna : 1871–1971. Knj. 1 (1971). [urednici P. Damjanović i A. Deleon] Beograd : Institut za savremenu istoriju : Rad.

Passas, N.; Proulx, B. B. (2011). Overview of crimes and antiquities. У: Manacorda, S.; Chappell, D. (eds.). *Crime in the art and antiquities world : illegal trafficking in cultural property*. New York : Springer, стр. 51–67.

Пастуро, М. (2011). *Плава : историја једне боје*. Београд : Службени гласник.

Пејић, Б. (1999). „Тито“ или иконозација једне представе. У: *Ново читање иконе : зборник текстова*. Београд : Геопоетика, стр. 107–155.

Petropoulos, J. (1998). Art Looting During Third Reich : An Overview with Recommendations for Further Research. *Washington Conference on Holocaust-Era Assets*. Washington : U.S. Holocaust Memorial Museum, стр. 441–448.

Петровић, П. (2012). У потрази за несталим уметничким делима из Народног музеја у Првом светском рату. У: *Зборник Народног музеја. Историја уметности. Histoire de l'art*. Књ. 20, св. 2 стр. 575–592.

Плиније, ст. (2011). *O umetnosti*. Београд : Завод за уџбенике : Досије.

Polić-Radovanović, S. [et al.] (2010). Metodološki i tehnički aspekti primene novih tehnika u zaštiti kulturne baštine. Beograd : Institut „Goša“ : Centralni institut za konzervaciju.

Попадић, М. (2012). *Ћији је Микеланџелов Давид? : баština u svakodnevnom životu*. Beograd : Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju.

Popadić, M. (2014). *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem : uvod u studije baštine*. El. knjiga. Beograd : Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta.

Popova, O.; Smirnova, E., Cortesi, P. (1996): *Les icons*. Paris : Solar.

Поповић, Д. (2006). *Под окриљем светости : култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*. Београд : Балканолошки институт САНУ.

Поповић, И. (1997). *Златни аварски појас из околине Сирмијума*. Београд : Народни музеј : Археолошки институт; Сремска Митровица : Музеј Срема.

Поповић, Р. (2011). *Седми васељенски сабор : његов одјек у црквеној уметности : одабрана документа*. Београд : Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметност и конзервацију.

Приданов, С.А.; Щерба, С.П. (2002). *Преступления, посягающие на культурные ценности России: квалификация и расследование*. Москва : Юрлитинформ.

Продановић, М. (1999). Нове форме скрнављења. У: *Ново читање иконе : зборник текстова*. Београд : Геопоетика, стр. 107–155.

Protokol o zaštiti kulturnih dobara u slučaju sukoba (Protokol I) (1999). У: *Izvori međunarodnog humanitarnog prava*. Београд : Fakultet političkih nauka : Crveni krst Srbije : Međunarodni komitet Crvenog krsta, 2007, стр. 571–588.

Пузовић, П. В. (2002). Српска православна црква. У: *Енциклопедија православља*. Књ. 3, П–Ш. Београд : Савремена администрација, 2002, стр. 1806–1828.

Пятницкий, Ю.А (2013). Древнерусские иконы и антикварный мир Запада. У: *Труды Государственного Эрмитажа. [Г.] 69 : Византия в контексте мировой культуры : сборник научных трудов, посвященный памяти Алисы Владимировны Банк (1906-1984)*. Государственный Эрмитаж, стр. 314–362.

Radić, R. (2014). *Strah u poznoj Vizantiji 1180-1453*. Београд : Evoluta.

Ракићевић, Т. (2010). *Икона у Литургији : смисао и улога*. Студеница : Манастир Студеница ; Београд ; Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања ; Крагујевац : Завод за заштиту споменика културе.

Réau, L. (1994). *Histoire du vandalisme : Les monuments détruits de l'art français*. Paris : Robert Laffont.

Renfrew, C. (2009). Ethics in archaeological research: international responses to the illicit trade in antiquities. У: Agata, A. L.; Alaura, S. (eds.). *Quale futura per l'archeologia?*, Roma, стр. 235-247.

Речник појмова ликовних уметности и архитектуре : Том 1, А–Ђ (2014). Београд : САНУ : Завод за уџбенике.

Ристић, Д. (2016). *Хитлер је наредио : прво уништити Народну библиотеку*. Доступно на: <http://www.politika.rs/scc/clanak/352400/Hitler-je-naredio-prvo-unistiti-Narodnu-biblioteku> (5.4.2016).

Ristić, S. ; Polić-Radovanović, S. (2013). *Termografija u zaštiti kulturne baštine*. Beograd : Institut „Goša“.

Ristović, M. (2001). Pljačka umetničkog i kulturnog blaga Srbije u Drugom svetskom ratu i problemi njegove restitucije : nekoliko fragmenata. *Istorija 20. veka*, Sv. 1, God. 19, str. 65–78.

Ristić, S. (2010). Identitet umetničkog dela. *Filozofija i društvo*, br. 2, стр. 293–308.

Rollyson, C. (2003). A conservative revolutionary : Emmeline Pankhurst : 1857–1928. *VQR. Vol. 79*, no. 2, стр. 325–334.

Roux, E. de; Paringaux, R.P. (1999). *Razzia sur l'art*. Paris : Fayard.

Roux, E. de (2005, Avril 4). Une icône copiée, volée, agressée et adulée. *Le Monde*.

Rubić, M. (2007). *Zaštita nacionalnog blaga u svetlu europskog prava*. Split : Europski pokret.

Сава, свети (1998). *Сабрана дела*. Београд : Српска књижевна задруга.

Савић, А. (2008). Константинопољ. У: *У име Бога = In nomine Dei : кратка историја крсташких ратова*. Београд : Завод за уџбенике, стр. 133–141.

Самарцић, Р.; Машковић, Љ.; Добовшек, Б.(2014). Аутентификација уметничких дела. У: *Транзиција и економски криминал 2*. Београд : Криминалистичко-полицијска академија, стр. 101–116.

Samardžić, R.; Dobovšek, V. (2007). Pranje novca nove elite. У: *Danas, God. 9*, br. 3544, str. 18-19.

Сарабьянов, Д. В. : Кандинский и русская икона. У: *Многогранный мир Кандинского*, Москва, 1999.

Sebešan, S. ; Dobovšek, V. (2010). Odkrivanje ponarejanja slik, *Preiskovanje kriminalitete v zvezi z umetninami*. Ljubljana : Ministrstvo za notranje zadeve. стр. 69–99.

Секулић, Ј. (2001). *Путевима заштите споменика културе*. Београд : Завод за заштиту споменика културе града Београда : Народна библиотека Србије.

Симеуновић, Д. (2015). *Српска државотворна мисао : Нови век (од 17. века до Другог светског рата)*. Београд : Удружење "Наука и друштво".

Simeunović, D. (2012). Etno-separatistički terorizam u Zapadnoj Evropi - IRA i ETA. U: *Terorizam kao globalna pretnja*. Novi Sad : Pravni fakultet za privredu i pravosuđe ; Beograd : Centar za bezbednosne studije, str. 87-103.

Simeunović, D. (2009). *Terorizam*. Beograd : Pravni fakultet.

Симеуновић, Д. (2009). *Нација и глобализација*. Београд : Ниш : Зограф.

Симеуновић, Д. (2009). *Увод у политичку теорију*. Београд : Институт за политичке студије.

Симеуновић, Д. (2009). Одређење екстремизма из угла теорије политике. *Српска политичка мисао*, (2): 11–29.

Симеуновић, Д. (2008). Хегелов Допринос политичкој теорији у делу *Естетика*. У: *Српска политичка мисао*. Год. 15, Vol. 22, бр. 4, стр. 125-146.

Симеуновић, Д. (2000). Битка за Косово и Метохију : историја, актуелно стање и перспективе. *Војно дело*, 52 (1): 16-39.

Simeunović, D. (1995, septembar). *Opšta problematika pranja novca : (uporedna iskustva)*. Budva : Udruženje za krivično pravo Crne Gore, Srpsko udruženje za krivično pravo.

Симеуновић, Д. (1989). *Политичко насиље*. Београд : Радничка штампа.

Склирис, С. (2005). *У огледалу и загонетки : иконолошки есеји*. Београд : Православни Богословски факултет Универзитета.

Slak, B. ; Dobovšek, B.; Samardžić, R. (2011). Criminal investigation of art crime in Slovenia. U: *Criminalistics/criminal investigation in Europe: state of the art and challenges for the future*. Ljubljana : Faculty of Criminal Justice and Security, str. 115–116.

Spiel, R. E. (2000). *Art theft and forgery investigation*. Springfield (Illinois) : C. C. Thomas.

Срејовић, Д. (1997). *Археолошки лексиокон*. Београд : Савремена администрација.

Сретеновић, Д. (1999). Ново читање иконе. У: *Ново читање иконе : зборник текстова*. Београд : Геопоетика, стр. 7–22.

Српска православна црква: 1920–1970 (1971). Београд : Свети архијерејски синод СПЦ.

Станојловић, Ј. (2015). Судбина српских књига Народне библиотеке током Првог светског рата. У: *Пут књига 1914/1915-2015 : судбина српских*

средњовековних рукописа Народне библиотеке несталих у Великом рату : каталог изложбе. Београд : Народна библиотека Србије, стр. 19–29.

Shillingford, D. (2005 Mar/Apr). Art of the Steal. *Foreign Policy*. Issue 147: 28

Schoering, J. F. (2010). Pourquoi les bouddhas de Bâmiyân ont-ils été détruits? L'entrée du mouvement des tâlebân dans une logique iconoclaste. *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*. 1 (31), стр. 127–140.

Тајна живописања. (1995). Београд : Плато.

Thierry, M.G. (2003, Juin). *Système d'aide à l'authentification de tableaux et modélisation de l'expertise stylistique : opportunité et faisabilité*, Christie's Education.

Тимотијевић, М. (2008). *Манастир Крушедол. Књ. 1*. Нови Београд : Драганић ; Нови Сад : Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине.

Тодић, М. (2013). *Српски сликари : од XIV до XVIII века. Књ. 1*. Петроварадин : Покрајински завод за заштиту споменика културе ; Нови Сад : Платонеум.

Тодић, М. (2013). *Српски сликари : од XIV до XVIII века. Књ. 2*. Петроварадин : Покрајински завод за заштиту споменика културе ; Нови Сад : Платонеум.

Томић, С. (1983). *Споменици културе : њихова својства и вредности*. Београд : Народна библиотека Србије.

Todorov, C. (2003). *Nesavršeni vrt : humanistička misao u Francuskoj*. Beograd : Geopoetika.

Traité concernant la protection des institutions artistiques et scientifiques et des monuments historiques, (Pacte Roerich). Washington, 15 avril 1935. Доступно на: <https://www.icrc.org/dih/INTRO/325?OpenDocument> (19. 10. 2015).

Трешњев, А. (2005). *Тешка крађа у теорији и пракси*. Београд: Intermex.

Трифунчић, Ј. (1981). *Сликарска пракса XX века*. Приштина : Јединство; Београд : Просвета.

Turinski, Ž. (1990). *Slikarska tehnologija*, Beograd : Univerzitet umetnosti.

Turinski, Ž. (1970). *Воје, везива, технике сликања*. Beograd : „Vuk Karadžić“.

У име Бога = In nomine Dei : кратка историја крсташких ратова (2008). Београд : Завод за уџбенике.

Унеско у Србији = Unesco in Serbia (2007). Нови Сад : Православна реч = Novi Sad : Pravoslavna reč.

- Успенски, Ј.** : *Теологија иконе*, Света Гора Атонска : Манастир Хиландар, 2000.
- Уханова, Е. В.** (2001). Проблема сохрaнности културногo наслеђија Русије и РПЦ. У: *Отечественные записки*, № 1 (2001).
- Faton, J.** (2012, avril). La Joconde et sa copie „en temps réel“ du Prado, *Dossier de l'Art*, no. 195, стр. 46–47.
- Feliciano, H.** (2012). *Le musée disparu : enquête sur le pillage des oeuvres d'art en France par les nazis*. Paris : Gallimard.
- Фире, Ф. ; Озуф, М.** (1996). *Критички речник Француске револуције*. Сремски Карловци ; Нови Сад : Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Flandrin, P.** (2004). *Le pillage de l'Irak : main basse sur la Mésopotamie*. Monaco, Éditions du Rocher.
- Флоровски, Г.**(2005). *Хришћанство и култура*. Београд : Логос.
- Флоровски, Г.** (1997). *Путеви руског богословља*. Подгорица : ЦИД.
- 5th Conference** on Illicit Traffic in Cultural Property Stolen in Central and Eastern Europe (2007, September 18–20). Cracow.
- Flutsch, L.; Fontannaz, D.** (2010). *Le pillage du patrimoine archéologique : Des razzias coloniales au marché de l'art, un désastre culturel*. Paris : Favre.
- Fossois, G.** (2013). *Le musée des 40 voleurs*. Paris : Editions de l'Opportun.
- Fradier, G.** (1978, juillet). Trésors culturels : la fin d'un exil. *Le Courriere de l'Unesco*, Année 31, стр. 6–11.
- Fureix, E.** (ed.) (2014). *Iconoclisme et revolutions : de 1789 à nos jours*. Ceyzérieu : Champ vallon.
- Hauzer, A.** (2015). *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*. Sremski Karlovci ; Novi Sad : Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Хејвуд Е.** (2005). *Политичке идеологије*. Београд : ЗУНС.
- Herskovitch, C. ; Rykner, D.** (2011). *La Restitution des oeuvres d'art*. Paris : Hazan.
- Hoенiger, C.** (2013). Raphael's Religious Paintings and Their Early Restorations : Devotional Attention or Aesthetic Appreciation?, *CeROArt : Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'art : revue électronique*.
- Hoog, M.; Hoog, E.** (1995). *Le marché de l'art*. Paris : Presses Universitaires de France.

Houpt, S. (2006). *Tableaux volés : Enquête sur les vols dans le monde de l'art*. Lyon : Éditions Stéphane Bachès.

Кажганић, Д. (1996, март). Слика је враћена. У: *Милиционар, Год.* 18, бр. 223, стр. 1–2.

Cermanović-Kuzmanović, A. (1980). *Grčke slikane vaze*. Beograd : Naučna knjiga.

Charney, N. (2015). A History of Transnational Trafficking in Stolen and Looted Art and Antiquities. У: Bruinsma, G (ed.). *Histories of Transnational Crime*. New York : Springer, стр. 103–146.

Charney, N. (ed.). (2009). *Art Crime*. Santa Barbara, California : Praeger.

Charney, N. (2009b). Four Art Crimes and Their Effect on the Art Trade. У: Charney, N. (ed.). *Art Crime*. Santa Barbara, California : Praeger, 2009, стр. 107–110.

Charney, N. (2009c, Novembre 23). L'œuvre d'art la plus souvent volée est un retable de Jan van Eyck. *Le Journal des Arts*.

Charney, N. (2007). *The Art Thief*. London : Simon & Schuster.

Chastel, A. (1984). *Le Sac de Rome 1527*. Paris : Gallimard.

Chatelain, J. (1990 juillet-aôut). Les convetions internationales dans la lutte contre le trafic des biens culturels. *Revue internationale de police criminelle*, (425).

Christophe, P. (2004, mai 10). Enquête sur l'étrange pillage du musée de Bagdad. *Liberation*.

Cajner Mraović, I.; Vrbić, J. (1988). Organizirani kriminalitet u svezi s kulturnim dobrima. *Hrvatski ljetopis za kazneno pravo i praksu, Vol. 5, no. 2*, стр. 681–722.

Цицерон, М. Т. (1962). *Речи в двух томах. Том I*. Москва : Издательство Академии Наук СССР.

Cohen, P. (2013, May 12). Valuable as Art, but Priceless as a Tool to Launder Money, *The New York Times*, p. A1.

Coignard, J. (2010). *Une femme disparaît : le vol de la Joconde au Louvre en 1911*, Paris : New York: Le Passage.

Conclin, J. E. (1994). *Art crime*. London : Praeger.

Congrès international pour la protection des oeuvres d'art et des monuments, tenu à Paris du 24 au 29 juin 1889. Доступно на:
<http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?8XAE332.9/0003/100/34/0/0> (28.08.2015).

Commission for Looted Art. Доступно на:
<http://www.lootedartcommission.com/international-principles> (26.08.2015).

Cordess, C.; Turcan, M. (1993). Art vandalism. *British Journal of Criminology*. 33 (1): 95–102.

Chastel, A. (1988). Pojam baštine. *Pogledi* (Split), 3–4, стр. 709–723.

Донсон, М. (2008). *Археолошка теорија*. Београд : Клио.

Шакота, М. (1966). *Ризнице манастира у Србији*. Београд : Туристичка штампа.

Шинер, Ј. (2007). *Откривање уметности*. Нови Сад : Адреса.

Špikić, M. (prir.) (2006). *Anatomija povjesnog spomenika*. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti.

Šošić, T. M. (2014). Pojam kulturne baštine : međunarodnopravni pogled. U: *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Splitu*, God. 51, br. 4, стр. 833–860.

Šper, A. (1980). *Sjećanja iz Trećeg rajha*. Rijeka : Otokar Keršovani.

Špikić, M. (2006). Rat kulturnih svjetova i fenomenologija ruina. U: *Anatomija povjesnog spomenika*. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti.

Šuica, N. (2014). Preuzeta i izmjenjena zdanja jevrejskog vlasništva u Beogradu. *Limes plus*, Br. 2 (2014), стр. 123–137.

Šuvaković, M. (1999). *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd : Srpska akademija nauka i umetnosti.

Šuvaković, M. (2006). *Diskurzivna analiza : prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, esteticu, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd : Univerzitet umetnosti : Fakultet muzičke umetnosti.

Walter, P. ; Cardinali, F. (2013). *L'Art-Chimie*. Paris : Fondation de la Maison de la Chimie.

Wheelock, A. K. (1984). *Vermeer*. Beograd : Prosveta : „Vuk Karadžić“.

Willett, F. (1988). *African art*. London : Thames and Hudson.

Williams, R. C. (1977, may 25). *Dumping oils: soviet art sales and soviet-american relations 1928–1933*. Washington, D.C. : Kennan Institute for Advanced Russian Studies, Woodrow Wilson International Center for Scholars. Доступно на: <https://www.wilsoncenter.org>

Wittmann, R. (2011). *Inestimable*. Paris : Sonatine editions.

Queyrel, F. (2002, Juillet-décembre). La fonction du Grand Autel de Pergame. *Revue des Études Grecques*. Vol. 115, no. 2, стр. 561–590.

Queyrel, F. (2007) L'image en contexte. Une nouvelle interprétation de la frise de la Gigantomachie du Grand Autel de Pergame. *Images et modernité hellénistiques, Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, (Collection de l'École française de Rome, 390), стр. 127–138.

Queyrel, F. (2004). Une nouvelle lecture de la frise de la téléphie du grand autel de Pergame, *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 1, стр. 91–115.

БИОГРАФИЈА

Рената Самарцић је рођена 16. марта 1963. године у Добоју (БиХ). Дипломирала је 1988. године историју уметности на Филозофском факултету у Београду. Дипломски рад *Зидно сликарство манастира Бођана* предложен је од стране факултета (школске 1987/88. године) за награду „Павле Бељански“, која се додељује за најбољи дипломски рад из историје уметности одбрањен на Одељењу за историју уметности. Магистрирала је 2010. године на Факултету политичких наука у Београду на тему *Крађе уметничких дела и антиквитета, као облик нарушавања државног културног идентитета*, под менторством проф. др Драгана Симеуновића. Студијски је боравила у Италији и Француској ради усавршавања из области историје уметности. Посебна област интересовања јој је антикварство, а поседује и вишегодишње практично искуство у раду с антиквитетима. Запослена је на Криминалистичко-полицијској академији у Београду на радном месту руководиоца библиотеке. Добитник је награде „Родолф Арчибалд Рајс“ за допринос и афирмацију високог полицијског образовања, коју додељује Министар унутрашњих послова РС. Говори француски и руски језик.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Рената Соморич
број уписа 980

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Политика државе према криминалу у вези с
умешћинама“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

у Београду, 1. VI 2016.

Рената Соморич

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Рената Сокорић

Број уписа 980

Студијски програм _____

Наслов рада „Политика државе према криминалу у вези с уметношћу“

Ментор Проф. др Драган Силеуновић

Потписани Рената Сокорић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 1. VI 2016.

Рената Сокорић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Политика државе према криминалу у вези с унетинама“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 1. VI 2016.

Потпис докторанда

Венета Соколовић