

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



ЗБОРНИК



10/2014
НОВА СЕРИЈА



МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



MUSEUM OF APPLIED ART

НИК

JOURNAL

БЕОГРАД / BELGRADE

2014

ЗБОРНИК
НОВА СЕРИЈА 10/2014

Издавач
Музеј примењене уметности
Бука Караџића 18, Београд
info@mpu.rs
www.mpu.rs

Главни и одговорни уредник
мр Љиљана Милетић Абрамовић

Уредник броја
Драгиња Маскарели

Уређивачки одбор
др Сарита Вујковић
др Марта Вукотић Лазар
Драгиња Маскарели
мр Љиљана Милетић Абрамовић
мр Јелена Пераћ
мр Маја Студен Петровић
др Владимир Симић

Секретар редакције
Јелена Поповић

Лектура и коректура
Милица Шевкушић

Превод
Ангелина Милосављевић Ault

Графичко обликовање
Драгана Лацмановић

Технички уредник
Душан Ткаченко

Штампа
Бирограф, Београд 2014.

Тираж
300

YU ISSN 0522-8328

JOURNAL
NEW SERIES 10/2014

Publisher
Museum of Applied Art
Vuka Karadžića 18, Belgrade
info@mpu.rs
www.mpu.rs

Editor in Chief
Ljiljana Miletić Abramović, MA

Issue Editor
Draginja Maskareli

Editorial Board
Sarita Vujković, PhD
Marta Vukotić Lazar, PhD
Draginja Maskareli
Ljiljana Miletić Abramović, MA
Jelena Perać, MA
Maja Studen Petrović, MA
Vladimir Simić, PhD

Editorial Assistant
Jelena Popović

Copy Editing and Proofreading
Milica Ševkušić

Translation
Angelina Milosavljević Ault

Graphic Design
Dragana Lacmanović

Technical Editor
Dušan Tkačenko

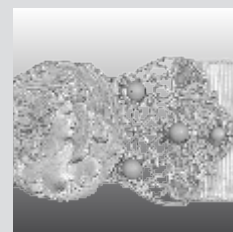
Printed by
Birograf, Belgrade 2014

Circulation
300

YU ISSN 0522-8328

Штампање Зборника Музеја примењене уметности помогло је Министарство културе и информисања Републике Србије.

The printing of the Journal of the Museum of Applied Art was supported by the Ministry of Culture and Media of the Republic of Serbia.



САДРЖАЈ / CONTENTS

ПРИЛОЗИ / CONTRIBUTIONS

Бранислав Цветковић / Branislav Cvetković 007
О ПРОБЛЕМУ НИМБОВА НА МИНИЈАТУРАМА У РУКОПИСУ *PARISINUS GRAECUS* 1242

Summary: ON THE PROBLEM OF HALOS IN THE MINIATURES OF CODEX *PARISINUS GRAECUS* 1242

Биљана Црвенковић / Biljana Crvenković 016
ВРЕМЕ ПОРЦЕЛАНСКИХ ФИГУРА: фигурине XVIII и XIX века из збирке Музеја примењене уметности

Summary: THE ERA OF PORCELAIN FIGURES: The 18th and 19th Century Figurines from the Collection of the Museum of Applied Art

Ивана Василијевић / Ivana Vasiljević 026
ЗАБОРАВЉЕНИ ЧУВАР БЕНТА: црпна станица „Плавна“ на Дунаву
Summary: A FORGOTTEN GUARDIAN OF THE BANK: Pumping Station “Plavna” on Danube

Софија Кајтез / Sofija Kajtez 037
БУРМАНСКА УМЕТНОСТ ЛАКА: традиционална техника гравирања и мотиви на две баганске кутије за бетел
Summary: THE BURMESE ART OF LACQUER: The Traditional Technique of Engraving and Motifs on Two Bagan Betel Boxes

Драгана Мечанов / Dragana Mecanov 047
ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ОДНОСА СКУЛПТУРЕ И СЛИКАРСТВА У МОДЕРНОЈ АРХИТЕКТУРИ БЕОГРАДА У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА
Summary: CONTRIBUTION TO RESEARCH INTO RELATIONSHIP BETWEEN SCULPTURE AND PAINTING IN MODERN ARCHITECTURE OF BELGRADE DURING THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Биљана Вукотић / Biljana Vukotić 058
РАЗВОЈ ИНДУСТРИЈСКОГ ОБЛИКОВАЊА У ФНР ЈУГОСЛАВИЈИ НА ПРИМЕРУ ИЗЛОЖБЕ УМЕТНОСТ У ИНДУСТРИЈИ, ОДРЖАНЕ У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 1961. ГОДИНЕ

Summary: DEVELOPMENT OF INDUSTRIAL DESIGN IN THE FPR YUGOSLAVIA ON THE EXAMPLE OF EXHIBITION ART IN INDUSTRY HELD IN MUSEUM OF APPLIED ART IN 1961

Марија Зечевић / Marija Zečević 069
Оливера Станковић Грујићић / Olivera Stanković Grujičić

АРХИТЕКТУРА НАМЕШТАЈА: употребни предмети у стваралаштву Мустафе Мусића
Summary: ARCHITECTURE OF FURNITURE: Utility Objects in the Opus of Mustafa Musić

Александар Чучковић / Aleksandar Čučković 079
ЗАНАТСТВО И ДИЗАЈН: од алтернативе до нових видова стваралаштва
Summary: CRAFTS AND DESIGN: From an Alternative to the New Forms of Creativity

Јелена Николић Вановић / Jelena Nikolić Vanović 087
ГЛАМУР: стилски ексцес који прикрива болно место
Summary: GLAMOUR: The Stylish Excess that Conceals a Painful Spot

ПРИКАЗИ / REVIEWS

Анђела Гавриловић / Anđela Gavrilović 097
СРПСКА МИНИЈАТУРА XVI И XVII ВЕКА
Зоран Ракић, Београд: Филозофски факултет у Београду: ПБФ у Београду: Св. српска царска лавра Хиландар, 2012.

Дијана Метлић / Dijana Metlić 100
СРПСКА АВАНГАРДА И ФИЛМ: 1920–1932.
Божидар Зечевић, Београд: УФУС, 2014.

Драгиња Маскарели / Draginja Maskareli	103	АКВИЗИЦИЈЕ 2014 / ACQUISITIONS 2014	111
MADE IN ITALY: RE-USE OF FASHION HERITAGE AND NEW DIGITAL PERSPECTIVES		ИЗЛОЖБЕ 2014 / EXHIBITIONS 2014	
Међународна конференција пројекта <i>Europeana Fashion</i> , Музеј Викторије и Алберта, Лондон, 9. април 2014.		Миољуб Кушић / Mioljub Kušić	121
		ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2014. ГОДИНИ	
МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2014 / MUSEUM OF APPLIED ART 2014		ИЗДАЊА 2014 / EDITIONS 2014	
Милица Цукић / Milica Cukić	107	Андријана Ристић / Andrijana Ristić	129
НАГРАДЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ ЗА 2014. ГОДИНУ		ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2014. ГОДИНИ	
Јелена Кнежевић / Jelena Knežević	108	ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА	131
ПРАТЕЋИ ЕДУКАТИВНИ ПРОГРАМ ИЗЛОЖБЕ „ОСВЕЖАВАЊЕ МЕМОРИЈЕ – ОРНАМЕНТИ СРП- СКИХ СРЕДЊОВЕКОВНИХ ФРЕСАКА“		IN MEMORIAM: Иванка Зорић (1951–2014)	134
		ЗБОРНИК, МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ: Упутство за припрему и предају радова	137



П Р И Л О Ж И

О ПРОБЛЕМУ НИМБОВА НА МИНИЈАТУРАМА У РУКОПИСУ *PARISINUS GRAECUS* 1242

Апстракт: Наводни недостатак нимбова на портретима византијског цара Јована VI Кантакузина – монаха Јоасафа у рукопису *Parisinus graecus* 1242, представљао је основу за стварање више теорија о разлозима изостанка тог симболичног детаља. Имајући у виду да су ретки примери владарских представа без нимба, аутор чланка је предузео посебно истраживање рукописа у париској Националној библиотеци. Пажљива анализа показала је да су нимбови ипак изведени на сва три Кантакузинова портрета, а да разлог њихове слабије видљивости треба тражити у лошој очуваности портрета и различитој техници извођења. Током испитивања рукописа уочен је до сада превиђен облик сложеног ореола око Христове главе у сцени Преображења, за који су потражене одговарајуће паралеле у средњовековној грађи и понуђена тумачења.

Кључне речи: Византија, иконографија, илуминација, нимб, Јован Кантакузин

Иако секундаран, детаљ је у уметности често носилац важних, понекад само додатних или скривених значења, па му историчари културе с разлогом посвећују пажњу (Arasse 1996).¹ У средњовековној уметности посебно место припада нимбу, значајном симболичном детаљу (Kazhdan 1991: 1487). Његова намена могла је бити различита: користио се као ознака светости или важности приказане фигуре. Историја ореола сеже у дубоку прошлост, среће се у свим старим културама (Didron 1851: 22–165; Ramsden 1941; Collinet-Guérin 1961), а са христијанизацијом древних симбола у касноантичко доба постаје стални пратилац фигура и светитеља и царева (Ahlquist 2001). Грађа открива више варијетета, па се посебне студије баве облицима нимба (Ladner 1983: 115–170; Мако 1990), бојом (Томековић 1995), композиционом улогом (Мако 1995), као и функцијом (Cvetković 2002). Као развијен вид нимба у жижи занимања је и мандорла (Мако 1990; Georgieva-Todorova 2013), а ореол

је тема и новијих радова (Renner 2011; Stratman 2011; McGinty 2013).

Предмет рада је проблем нимбова на минијатурама у рукопису *Parisinus graecus* 1242 (Omont 1929: 58–59; Voordeckers 1967: 288–294; Spatharakis 1981: 66–67). У научној литератури присутан је став да на портретима у рукопису Јован Кантакузин нема ореол (Spatharakis 1976: 135; Guran 2001: 93, 121; Drpić 2008: 223), али ова тврдња не одговара чињеничном стању.²

Употреба нимба у Византији и државама тзв. византијског комонвелта била је различита. Као симболичан детаљ којим се указује на небеско порекло власти, нимб се готово увек налази на ликовима владара (Grabar 1936). У очуваној грађи има и ретких примера да је византијски владар сликан без нимба, али је разлог томе то што се у његовој близини налазе Христ или Богородица, као на слоновачама са ликовима Лава VI и Константина VII (Kalavrezou 1997; Bühl and Jehle 2002). Нимб се на приказима српских владара прати од његовог усвајања у првој половини XIII века (Радојчић 1934), али се понекад јавља и на портретима властеле (Ђорђевић 1994: 87–125). С друге стране, нема примера да су влашки и молдавски владари сликани с нимбом (Ștefănescu 2010; Negraiu 2011). На ликовима владара средњовековне Русије нимб је сасвим редак (Преображенский 2010), док је у Бугарској и Грузији случај супротан; судећи по очуваним примерима бугарски царски портрети редовно имају ореоле, за разлику од властеоских (Мавродинова 1995). Владарски портрети средњовековне Грузије сликани су по правилу с нимбом, осим у Бетанији (Eastmond 1998). На владарској слици у Четворојеванђељу Ивана Александра из Британске библиотеке у Лондону (Add. 39627, f. 2v–3), сви чланови породице имају нимбове (Dimitrova 1994: 16–20, fig. 11), док су у кодексу са списима Псеудо-Дионисија Ареопагита из Лувра (Ivoires A 53, f. 2r) с нимбовима приказани византијски владарски пар, цар Манојло II Палеолог, царица Јелена Драгаш, њихов најстарији син (будући Јован VIII Палеолог), али не и друга двојица млађих синова, принчеви Теодор и Андроник (Cormack 2000: 192–193, fig. 112).

*Бранислав Цветковић, Завичајни музеј Јагодина

¹ Рад је настао као део подтеме *Између традиције, религије и политике: употреба слике и речи у позном средњем веку, а у оквиру пројекта Средњовековно наслеђе Балкана: институције и култура*, ев. бр. 177003, који подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

² Рукопис сам консултовао 19. новембра 2013. Дубоко сам захваљан на предусретљивости господину Кристијану Ферстлу (Christian Förstel), директору Националне библиотеке у Паризу.

О томе да је византијски иконографски језик оперисао суптилним нијансама и када је реч о нимбу сведоче представе са познатих Давидових тањира. На њима се нимб јавља на фигурама Давида, не као ознака светости већ његовог статуса владара (Leader 2000: 414, 424, figs. 1–9). Стога су присуство или одсуство нимба, нарочито на владарским портретима, последица јасне намере поручилаца дела, па је важно утврдити право стање и у кодексу *Par. gr.* 1242.

Париски рукопис са Кантакузиновим делима често је био предмет изучавања (Lowden 2004). У првом

цариградског манастира Одигон, а према колофонима на f. 119v и 436v, рад на кодексу био је окончан између 1370. и 1375. године, када је Кантакузин већ носио расу и калуђерско име Јоасаф. У рукопису сада постоје четири минијатуре на f. 5v, 92v, 93 и 123v, али је извесно да је морала постојати макар још једна иза f. 70v, на листовима који данас недостају (Drpić 2008: 220–221).

На f. 5v налази се минијатура на којој је Кантакузин представљен у царском орнату док седи окружен представницима цркве и двора. У њој се често, уз опрез, види приказ паламитског сабора из 1351. којим



1. Сабор Јована VI Кантакузина, минијатура (детал), *Par. gr.* 1242, f. 5v
1. The Assembly of John VI Kantakouzenos, miniature (detail), *Par. gr.* 1242, f. 5v

делу кодекса налазе се одломци из томоса цариградског сабора из 1351. (f. 2r–4r), а потом и изводи из трактата против Прохора Кидона (f. 5r–8r). Други део садржи трактат против Исака Аргирија (f. 9r–70v), преписку Кантакузина с папским легатом Павлом (f. 70r–119v), трактат против муслимана (f. 120r–292v) и трактат против Јевреја (f. 293r–436v). Захваљујући записима на f. 70r, 119v, 292r и 436v познато је име писара, монаха Јоасафа из

је председавао Кантакузин као цар (Spatharakis 1976: 132–135, figs. 86, 88, 90, 91; Djurić 1987: 90–92, fig. 1; Guran 2001: 81–85; Drpić 2008: 221–223, fig. 1). Међутим, минијатура се првобитно није налазила на овом месту већ пред списом против Прохора Кидона, па се не мора тумачити као илустрација томоса. Пошто представа сабора нема натпис који би јасно означавао о ком је догађају реч, нити су у њој насликани представници

поражене стране (Walter 1970), минијатура је пре слика „доктринарне“ улоге цара у верским питањима, што је била врло важна Кантакузинова делатност како за време владавине, тако и после абдикације. Да је овај закључак прихватљив показује и чињеница да је царска фигура већих димензија од свих других на минијатури. Зато је Кристофер Валтер у праву када каже да је представа замишљена као фронтиспис кодекса у целини (Walter 1970: 70–73, 143–144, 241–244, fig. 3; Walter 1982: 40–41). Да ова сцена не илуструје одређени сабор, већ да служи искључиво истицању личности Јована Кантакузина у оквиру византијске државе и цркве, најјасније показује једини натпис на представи који означава цара и, као такав, доминира сценом: †Ιω(άννης) ἐν Χ(ριστῷ) τῷ Θ(ε)ῷ πιστὸς βασιλεὺς καὶ αὐτοκράτωρ Ῥωμαίων Παλεολόγος Ἀγγελοῦ Κα(ν)τακουζηνός.



2. Христ крунише Константина VII Порфирогенита, слоновача (детал), Државни музеј лепих уметности „А. С. Пушкин“, II 2 b 329
2. Christ Crowning Constantine VII Porphyrogenitos, ivory (detail), The Pushkin State Museum of Fine Arts, II 2 b 329

Забуну у „читање“ минијатура у *Par. gr. 1242* први је унео Јоанис Спатаракис (Spatharakis 1976: 135). Описујући представу „сабора“, утврдио је да за разлику од цара, нимбове имају само четворица митрополита (“only the four metropolitans are nimbed, while the emperor is not”). Следио га је у уверењу Петре Гуран (Guran 2001: 83–85), истакавши да је изненађујуће што на минијатури нема нимба, мада је реч о обавезном иконографском детаљу за приказ цара (“l’élément surprenant de cette miniature est l’absence d’un détail iconographique obligatoire dans la représentation d’un empereur byzantin: le nimbe rond autour de la tête *ex dignitate officii*”). Истакавши да то што Кантакузин као узурпатор није имао пун владарски легитимитет не може бити разлог изостанка нимба, претпоставио је да одсуство ореола на фигури цара уз

православне архијереје с нимбовима можда значи симболични пренос улоге ширења јеванђеља са Царства на Цркву, у смислу преласка есхатолошког легитимитета с једне установе на другу (Guran 2001: 95, 121). Идентичан став о одсуству нимба на Кантакузиновим портретима има Иван Дрпић (Drpić 2008: 223, n. 38; 246, n. 146), који, за разлику од Гурана, сматра да је необичан изостанак нимба вероватно последица тога што Кантакузин у време израде рукописа и минијатура није био владајући већ бивши цар, те није имао право на нимб (“this highly unusual omission was probably meant to indicate that he was not the ruling emperor at the time and, therefore, was not entitled to the nimbus *ex dignitate officii*”).

На f. 5v у *Par. gr. 1242* Кантакузин је првобитно насликан с нимбом који је сада делимично видљив, јер је боја којом је извучена кружница нимба у већем делу



3. Богородица с Христом између Мојсија и јерусалимског патријарха Евтимија II, икона (детал); манастир Св. Катарине на Синају
3. Virgin with Christ between Moses and the Patriarch of Jerusalem Euthymios II, icon (detail); Monastery of Saint Catherine on Sinai

отпала са позадине минијатуре прекривене златом (сл. 1). Пошто је уобичајено да основа царских портрета буде златне боје, средњовековни уметници су користили различите технике за извођење ореола: понекад су користили танак кист, којим би кружницу нимба извукли црвеном или смеђом бојом, други пут би нимб извели пунктирањем основе, или би пак кружни ореол урезали оштрим врхом пера, као на портрету Манојла II Палеолога у рукопису *Supplément gr. 309*, f. 6, због чега је нимб око царевог главе мање уочљив (Evans 2004: 4–5, fig. 1.1). На Кантакузиновом лику са f. 5v сликар је извео нимб смеђом бојом, чији се трагови могу уочити уз помоћ лупе. Изнад десног рамена налази се почетак кружнице нимба дужине 6 mm, који је позициониран 2–3 mm наниже од горње ивице крагне сакоса. Изнад левог рамена добро се



4. Јован VI Кантакузин као цар и као монах Јоасаф, минијатура (деталј), *Par. gr.* 1242, f. 123v
 4. John VI Kantakouzenos as Emperor and as Monk Joasaph, miniature (detail), *Par. gr.* 1242, f. 123v

види и део ореола дужине 2 cm, чија је првобитна висина била до средине орфаноса на круни. Треба рећи да се ови трагови уочавају на једном објављеном црно-белом снимку (Marković 1996: 62, fig. 4), али не и на фотографији у боји (Förstel 2001: 25–27). На нашој илустрацији (сл. 1) очувани трагови ореола дочарани су зеленом, док су реконструисане партије изведене црвеном бојом.

С друге стране, нимбови архијереја са исте минијатуре изведени су златном бојом без урезивања кружнице, на исти начин како су изведени и на икони *Сабора дванаест апостола* из Музеја ликовних уметности у Москви (Лазарев 1986: 165, Т. 512–513). Ореоли осморице апостола у горњем делу иконе потпуно су утопљени у златну позадину, док су код преостале четворице у доњем делу у целини видљиви, јер су насликани преко фигура у задњем плану, као и код архијереја у *Par. gr.* 1242.

Један од важних чинилаца у владарској иконографији јесте распоред натписних целина које се постављају ближе или даље фигури у зависности од тога постоји ли нимб. Тако је интитулација изнад лика Кантакузина на f. 5v исписана на извесној удаљености од цареве главе да не би преклопила кружницу нимба, за разлику од

натписа на слоновачи из Уметничког музеја у Москви (сл. 2), где је урезана тик уз главу Константина VII Порфирогенита, пошто цар није био представљен с нимбом (Kalavrezou 1997). Управо је положај натписа на другом царском портрету у *Par. gr.* 1242 инструктиван. Реч је о минијатури на f. 123v, на којој је Кантакузин приказан у двоструком виду, као владар и као монах, испод представе Свете Тројице (Spatharakis 1976: 135–136, fig. 87, 89; Djurić 1987: 93–94, fig. 4; Guran 2001: 90–94; Drpić 2008: 223–225, fig. 2). Петре Гуран сматра (Guran 2001: 93–94) да се одсуство нимба понавља на царевом двојном портрету (“l’absence du nimbe se répète dans le double portrait”), а И. Дрпић (Drpić 2008: 223) још истиче да недостаје нимб, мада је то неизоставни чинилац царске иконографије (“lack an absolutely indispensable element of imperial iconography – the nimbus”).

Нимб је на царској фигури, заправо, у потпуности очуван и дефинише га кружница дубоко урезана у златну основу. На левој страни, линија нимба се подвлачи под жезло и досеже до висине доњег дела орфаноса на круни. Добро се види и на више црно-белих снимака у старијој (Marković 1996: 63, fig. 5), али и у новијој литератури (Kalopissi-Verti 2007: 77, fig. 43). Кружницу



5. Преображење и св. Григорије Назијанзин, *Par. gr. 1242, f. 92v–93r*
5. The Transfiguration of Christ and St. Gregory of Nazianzenus, *Par. gr. 1242, f. 92v–93r*

нимба с обе стране фланкирају делови натписа царске интитулације, сличне оној на f. 5v (сл. 4). Просторни однос између натписа и фигуре с нимбом илуструје икона из збирке манастира Св. Катарине на Синају (Papulov 2006). Иако су нимбови Богородице и Мојсија готово ишчезли, јер је златна боја љуспањем отпала, распоред слова натписа исписаних на удаљености од фигура сведочи да су ореоли постојали, што није био случај са патријархом Јевтимијем, о чему говори диспозиција натписа изведеног тик уз његов лик (сл. 3).

Нимб на Кантакузиновом монашком портрету такође је очуван, с тим што је у златну основу линија урезана тањим инструментом (сл. 4). Осим тога, доњи бочни углови зеленог тла на представи Свете Тројице имају сферно „засечен“ облик да не би дошло до преклапања с нимбовима на оба Кантакузинова портрета. Када је реч о ореолима анђела у представи Свете Тројице, лако се уочава да су били изведени различитом техником. Крстолики нимб средишњег анђела сликан је црвеном, са крстом двоструких линија, док су нимбови бочних анђела



6. Христ Пантократор, икона (деталј); Национални историјски музеј, Софија, Inv. No. 29048
6. Christ Pantocrator, icon (detail); National History Museum, Sofia, Inv.



7. Христ Старац дана, Св. Апостоли (западно прочеће), фреска из Пећке патријаршије.
7. Christ The Ancient of Days, Church of Saint Apostles (west tympanum), fresco from the Patriarchate of Peć

исликани тамно смеђом. С обзиром на оштећења кружница нимбова на фигурама бочних анђела, облици и ових ореола на нашој илустрацији дочарани су црвеном бојом (сл. 4).

У литератури је нарочита пажња поклањана тумачењу минијатура на f. 92v–93, где се једна наспрам друге налазе представе Христовог Преображења на Тавору (Spatharakis 1976: 136; Djurić 1987: 91–92, fig. 2; Guran 2001: 86–90; Drpić 2008: 225–228, fig. 3) и седећа фигура св. Григорија Назијанзина, који руком указује на слику визије (Spatharakis 1976: 136; Djurić 1987: 92–93, fig. 3; Guran 2001: 85; Drpić 2008: 225–228, fig. 4). Занимљиво је уочити да је на f. 93 ореол св. Григорија Назијанзина изведен друкчије од нимбова на другим фигурама, јер га чине две концентричне кружнице тамно смеђе боје (сл. 5).

Пажљиво испитивање рукописа *Par. gr. 1242* донело је и неке неочекиване налазе на минијатури са сценом Преображења (f. 92v). На Христовом лицу уочљива је најпре црвенкаста мрља, односно случајни отисак боје с нимба св. Григорија Назијанзина с наспрамне стране на f. 93. Ореоли пророка Илије и Мојсија нису изведени бојом, већ су плитко урезани врхом танког пера, једним делом у златну основу, а другим у плавичасту форму мандорле око Христове фигуре. Слика је, међутим, у изведби ореола код оба пророка начинио грешку користећи шестар, па је, да би је исправио, након удвостручио нимбове. Зато ореол око главе пророка Илије у горњем делу нема правилне концентричне кружнице, док је Мојсијев у целини „исправљен“ додавањем још једне сфере незнатно већег пречника.

Како изгледа, до сада није било уочено да је Кантакузинов сликар применио особен облик изводећи сложен нимб око Христове главе у сцени Преображења (сл. 5). Исусов крстолики нимб извучен је црвеном бојом с појачаним бочним линијама. Посебно значајним чини га то што су целом дужином у сва три крака нимба уписани троугласти зраци, док су у простор између њих уцртана и додатна четири зрака у облику паралелних линија, па целина подсећа на мандорлу. Овај сложен вид ореола није уочљив на многобројним репродукцијама поменуте минијатуре у литератури, осим, донекле, на једном недавно објављеном снимку у боји (Dialektoropoulos 2012: 71, fig. 3). Имајући у виду да је Преображење у теолошком погледу имало посебан значај за друштво у средњем веку (Elsner 1994; Andreopoulos 2005), не изненађује појава овог симбола у контексту рукописне илуминације, па и у кодексу *Par. gr. 1242*, који чине списи непосредно настајали током паламитских и исихастичких расправа у XIV веку. Посебно истицање светлосне симболике, типичног средства исихастичке реторике у оквиру те сцене (Louth 2004; Hunt 2009; Ćurčić 2012), непосредно се ослања на цитате из три беседе св. Григорија Назијанзина исписане под седећом фигуром богослова, у којима је светлост носећа идеја, што алудира на есхатолошки и сотириолошки смисао Христовог преображавања на Таворској гори (Drpić 2008: 228).

У овом тренутку, једину познату иконографску паралелу за необично сложен Христов нимб из сцене Преображења у *Par. gr. 1242* могуће је пронаћи на икони Христа Пантократора из Националног музеја у Софији

(сл. 6), која се у литератури различито датује – у 1242. годину (Ждраков 1996), односно у XIV век (Matakieva-Lilkova 1994: 32–35; Rousseva 2006). На овој икони, кракови крста Исусовог ореола су јарко црвене боје и у њих су, као и на Христовом нимбу у *Par. gr.* 1242, уписани издужени зраци шпицастиг облика смеђе боје, с тим што у простору између кракова нема додатних зрака. Истраживачи који су анализирали икону сматрају да је реч о врло ретком виду нимба, да зраци у крсту симболизују тројичног Бога и да је реч о иконографији насталој под утицајем исихазма XIV века. У сваком случају, зракасти ореол је у непосредној вези са цитатом у отвореном јеванђељу које Христ држи у својој левој руци – у питању је познати текст (Јован 8, 12) који оперише управо светлосном метафориком: „Ја сам светлост света...” (ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου· ὁ ἀκολουθῶν ἐμοὶ οὐ μὴ περιπατήσει ἐν τῇ σκοτίᾳ, ἀλλ' ἔξει τὸ φῶς τῆς ζωῆς).

Као праобраз другог доласка Исуса Христа, али и као визија у оквиру визије, Преображење има тринитарни смисао (Vucur 2010a; Vucur 2010b), тако да зракасти нимб из *Par. gr.* 1242 има иконографску паралелу и у монументалном попрсју Исуса Христа Старца Данима (сл. 7), насликаном изнад портала цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији (Ђурић, Ђирковић и Кораћ 1990: 237–238, сл. 154). Овде је ореол још сложенији, јер зраци у краковима крста имају троструки вид.

Судећи по напред изложеним налазима након консултовања оригинала кодекса може се с потпуном сигурношћу закључити да је на свим портретима Јован Кантакузин у *Par. gr.* 1242 представљен с нимбом. Сходно томе, нема основа да се минијатуре из овог раскошног рукописа, посебно не оне с ауторским ликовима, сагледавају у контексту чињенице да је Кантакузин представљен као бивши владалац. Историографија је давно указала на то да је и после абдикације Јован Кантакузин, као монах Јоасаф, имао одлучујући утицај на политичка и верска збивања у Византији (Nicol 1996: 209–250; Nicol 1996: 134–160). Стога, двоструки Кантакузинов портрет, као цара и као монаха, на f. 123v поставља пред истраживача питање не зашто на његовим ликовима нема нимбова, јер су изведени на обе фигуре и још увек се добро виде, већ зашто недостаје натпис уз калуђерски лик Канкакузина

који би га именом и звањем означио као монаха Јоасафа. Иако у томе Иван Дрпић види израз скромности монаха Јоасафа Кантакузина (Дрпић 2008: 224), ипак за разумевање смисла двоструког портрета, као и осталих минијатура у *Par. gr.* 1242, од суштинске је важности то да су и после Кантакузинове абдикације и примања монашке схиме, савременици наставили да га ословљавају царским звањем, што је и сам чинио, о чему сведоче и дипломатичка грађа, и редови из његовог обимног мемоарско-историографског дела (Максимовић 1966). Стога ће пре бити да натпис на Кантакузиновом двоструком портрету што стоји уз његов царски лик одражава у целини чињенично стање, *ad litteram* – управо оно што је сликом показано. Користећи образац двоструких портрета, уобичајен за фунерарни контекст из позновизантијског доба, Кантакузин јасно поручује да је он, Јоасаф Кантакузин, иако тек „скромни“ монах, кључни арбитар како у унутрашњој, тако и спољној политици Византијског царства. Минијатуре у *Par. gr.* 1242 само су ликовни одраз текстуалног садржаја овог кодекса, који на непосредан начин велича улогу бившег цара у византијској, балканској и европској историји XIV века.

У трактату против Јудеја, који је Кантакузин написао у форми дијалога с Јеврејином по имену Ксен и којег кроз разговор покушава постепено да преобрати у хришћанску веру, Јоасаф себе наводи са царским звањем; да би свом саговорнику приближио догматско учење о троједином Богу, служи се познатим богословским поређењима као што је оно о трострукој свећи с једним пламеном и то веома добро исказује суштину порука целог кодекса *Par. gr.* 1242 (Прохоров 1993: 274). Гест десном руком, којом Јоасаф Кантакузин показује према Светој Тројици у врху минијатуре на f. 123v, подједнако се односи на оба његова лика, јер је реч о представи Божанства од кога потиче свака власт. Штавише, и на самој представи Свете Тројице уочљив је симболични „ексцес“ који се препознаје у наглашеним димензијама фигуре анђела над Кантакузиновим монашким ликом. Тиме на један помало скривен, али за византијски иконографски језик типичан начин, цар-монах истиче сопствени значај у оновременом свету.

ЛИТЕРАТУРА

- Georgieva-Todorova, R. 2013
Visualizing the Divine : Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography, *Ikon* (Rijeka) 6: 287–296.
- McGinty, K. C. 2013
Circles of Framing and Light : Analyzing the Nimbus in the Mediterranean, Honors Thesis, Dartmouth College (Hanover, NH):
<http://www.dartmouth.edu/~classics/alumni/mcgintykylecircles2013.html#top> [приступљено 13. 5. 2014].
- Ćurčić, S. 2012
Divine Light : Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture, in: *Architecture of the Sacred* : Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium, eds. B. D. Wescoat and R. G. Ousterhout, Cambridge: Cambridge University Press, 307–337.
- Dialektopoulos, Th. 2012
Iconography as a Research Source on Religious Affairs in Greek Lands under Venetian Rule, Thessaloniki: Copy City Publishing.
- Negrău, E. 2011
Cultul suveranului sud-est european și cazul Țării Românești : o perspectivă artistică, Iași: Lumen Publishing House.
- Renner, A. 2011
The Nimbus in Imperial and Christian Iconography : Origin, Transformation, and Significance, in: *Western Ontario University Student History Conference*, London, ON, http://www.academia.edu/1598242/Nimbus_in_Imperial_and_Christian_Imagery [приступљено 13. 05. 2014].
- Stratman, Ch. M. 2011
Religion, Art and Myth-Making : the Halo as an Aesthetic Expression of Ultimate Reality, *Johnson County Community College Honors Journal* (Overland Park, KS) 2/1: Article 4: http://scholarspace.jccc.edu/honors_journal/vol2/iss1/4 [приступљено 13. 5. 2014].
- Bucur, B. G. 2010a
Matt. 17: 1–9 as a Vision of a Vision : a Neglected Strand of the Transfiguration Account, *Neotestamentica* (Pretoria) 44.1: 15–30.
- Bucur, B. G. 2010b
Sinai, Zion, and Tabor : an Entry into the Christian Bible, *Journal of Theological Interpretation* (Eisenbrauns) 4.1: 33–52.
- Преображенский А. С. 2010
Ктиторские портреты средневековой Руси : XI – начало XVI века, Москва: Северный паломник.
- Ștefănescu, L.-C. 2010
Gift-Giving, Memoria and Art Patronage in the Principalities of Walachia and Moldavia : the Function and Meaning of Princely Votive Portraits (14th–17th Centuries), M.A. Thesis, Utrecht University.
- Hunt, P. 2009
The Wisdom Iconography of Light : the Genesis, Meaning and Iconographic Realization of a Symbol, *Byzantinoslavica* (Praha) LXVII/1–2: 55–118.
- Drpić, I. 2008
Art, Hesychasm, and Visual Exegesis : Parisinus Graecus 1242 Revisited, *Dumbarton Oaks Papers* (Washington D.C.) 62: 217–247.
- Kalopissi-Verti, S. 2007
Patronage and Artistic Production in Byzantium during the Palaiologan Period, in: *Byzantium* : Faith and Power (1261–1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture, ed. S. T. Brooks, New York – New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art – Yale University Press, (The Metropolitan Museum of Art Symposia), 76–97.
- Parpulov, G. R. 2006
Virgin with Moses and Patriarch Euthymios II of Jerusalem, in: *Holy Image, Hallowed Ground, Icons from Sinai*, eds. R. S. Nelson and K. M. Collins, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 258–261.
- Rousseva, R. 2006
Double-Sided Icon of Christ Pantokrator and the Deposition from the Cross, in: *National Museum of History* : Catalogue, eds. B. Dimitrov and R. Rousseva, Sofia: Pygmalion Publishers Plovdiv, 114.
- Andreopoulos, A. 2005
Metamorphosis : the Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography, Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press.

- Evans, H. C. 2004
Byzantium : Faith and Power (1261–1557), in: *Byzantium : Faith and Power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York: Metropolitan Museum of Art, 4–15.
- Louth, A. 2004
Light, Vision, and Religious Experience in Byzantium, in: *The Presence of Light : Divine Radiance and Religious Experience*, ed. M. T. Kapstein, Chicago: University of Chicago Press: 85–103.
- Lowden, J. 2004
Theological Works of John VI Kantakouzenos, in: *Byzantium : Faith and Power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York: Metropolitan Museum of Art, 286–287.
- Bühl, G. and Jehle H., 2002
Des Kaisers altes Zepter – des Kaisers neuer Kamm, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* (Berlin) XXXIX: 289–306.
- Cvetković, B. 2002
Christianity and Royalty : the Touch of the Holy, *Byzantion* (Bruxelles) LXXII, 2: 347–364.
- Ahlquist, A. 2001
Cristo e l'imperatore romano : i valori simbolici del nimbo nella tarda antichità, *Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia* (Roma) XV: 207–227.
- Guran, P. 2001
Jean VI Cantacuzène, l'hésychasme, et l'empire : les miniatures du codex Parisinus graecus 1242, in: *L'empereur hagiographe : culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*, ed. P. Guran, Bucharest: Colegiul Noua Europă, 73–121.
- Förstel, Ch. 2001
Trésors de Byzance : manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale de France, Paris: Bibliothèque nationale.
- Cormack, R. 2000
Byzantine Art, Oxford: The Oxford University Press.
- Leader, R. E. 2000
The David Plates Revisited : Transforming the Secular in Early Byzantium, *The Art Bulletin* (New York) 82, 3: 407–427.
- Eastmond, A. 1998
Royal Imagery in Medieval Georgia, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- Kalavrezou, I. 1997
Plaque Fragment with Christ Crowning Constantine VII Porphyrogennetos Emperor, in: *The Glory of Byzantium. : Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, eds. H. C. Evans and W. D. Wixom, New York: The Metropolitan Museum of Art, 203–204.
- Arasse, D. 1996
Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris: Flammarion – SPADEM.
- Ждраков, З. 1996
Икона на Христос Пантократор от 1242 г., подписана от зографа певец Козма, *Изкуство* (София) 33–34: 26–30.
- Marković, M. 1996
Two Notes on the Wall Paintings at the Great Lavra of St. Sabas. The Portrait of Emperor John VI Kantakouzenos and the Cycle of St. John Damascene, *Зограф* (Београд) 25: 57–69.
- Nicol, D. M. 1996
The Reluctant Emperor : a Biography of John Cantacuzene, Byzantine Emperor and Monk, c. 1295–1383, Cambridge: Cambridge University Press.
- Мавродинова, Л. Н. 1995
Стенната живопис в България до края на XIV век, София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.
- Мако, В. 1995
Композициона улога нимба у живопису средњовековне Србије, *Зограф* (Београд) 24: 13–23.
- Tomeković, S. 1995
Évolution d'un procédé décoratif (fonds et nimbes de couleurs différentes) à Chypre, en Macédoine et dans le Péloponnèse (XII^e s.), in: *International Symposium Byzantine Macedonia 324–1430 A.D.*, Thessaloniki: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, (Μακεδονική Βιβλιοθήκη, no. 82), 321–344.
- Dimitrova, E. 1994
The Gospels of Tsar Ivan Alexander, London: The British Library.
- Ђорђевић, И. М. 1994
Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића, Београд: Филозофски факултет.

- Elsner, J. 1994
The Viewer and the Vision : the case of the Sinai Apse, Art History (Oxford – Cambridge, MA) 17, 1: 81–102.
- Matakiewa-Lilkova, T. 1994
Icons in Bulgaria, Sofia: Borina Publishing House.
- Nicol, D. M. 1993
The Last Centuries of Byzantium, 1261–1453, Cambridge: Cambridge University Press.
- Прохоров, Г. М. 1993
 Иоанн Кантакузин. Диалог с иудеем, Слово шестое (Славянский XIV в. и современный переводы), *Труды Отдела древнерусской литературы* (Санкт Петербург) 46: 270–286.
- Kazhdan, A. (ed.) 1991
The Oxford Dictionary of Byzantium 3, New York – Oxford: Oxford University Press.
- Ђурић, В., Ђирковић С. и Кораћ В. 1990
Пешка патријаршија, Београд: Југословенска ревија.
- Мако, В. 1990
 Геометријски облици нимбова и мандорли у средњовековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске, *Зограф* (Београд) 21: 41–59.
- Djurić, V. J. 1987
 Les miniatures du manuscrit Parisinus Graecus 1242 et l'Hésychasme, in: *L'Art de Thessalonique et du pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle*, ed. D. Davidov, Belgrade: Institut des études balkaniques. Académie serbe des sciences et des arts, (Editions spéciales), 89–94.
- Лазарев, В. Н. 1986
История византийской живописи, Москва: Искусство.
- Ladner, G. B. 1983
 The So-Called Square Nimbus; An Additional Note on Hexagonal Nimbi, in: *Images and Ideas in the Middle Ages : Selected Studies in History of Art I*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, (Raccolta di Studi e Testi 155): 115–170.
- Walter, Ch. 1982
Art and Ritual of the Byzantine Church, London: Variorum Publications.
- Spatharakis, I. 1981
Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453, 1–2, Leiden: Brill.
- Spatharakis, I. 1976
The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts, Leiden: E. J. Brill.
- Walter, Ch. 1970
L'Iconographie des conciles dans la tradition byzantine, Paris: Institut français d'études byzantines.
- Voordeckers, E. 1967
 Examen codicologique du Codex Parisinus graecus 1242, *Scriptorium* (Bruxelles) 21/2: 288–294.
- Максимовић, Љ. 1966
 Политичка улога Јована Кантакузина после абдикације (1354–1383), *Зборник радова Византолошког института* (Београд) IX: 119–193.
- Collinet-Guérin, M. 1961
Histoire du nimbe : des origines aux temps modernes, Paris: Nouvelles Editions Latines.
- Ramsden, E. H. 1941
 The Halo : a Further Enquiry into Its Origin, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* (London) 78/457: 123–131.
- Grabar, A. 1936
L'empereur dans l'art byzantin : recherches sur l'art officiel de l'Empire de l'Orient, Paris: Les Belles Lettres, (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, fasc. 75).
- Радочић, С. 1934
Портрети српских владара у средњем веку, Скопље: Музеј Јужне Србије, (Књига I, Посебна издања).
- Omont, H. A. 1929
Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI^e au XIV^e siècle, Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Didron, M. 1851
Christian iconography : The history of Christian art in the Middle Ages I, London: Henry G. Boon, York Street, Covent Garden.

Summary

BRANISLAV CVETKOVIĆ*

ON THE PROBLEM OF HALOS IN THE MINIATURES OF CODEX *PARISINUS GRAECUS* 1242

In the scholarly literature, there is an assumption that Byzantine Emperor John VI Kantakouzenos – monk Joasaph was not painted with a halo around his head in three portraits of his that appear in a manuscript of his theological writings (Par. gr. 1242). The assumed absence of the symbolic detail, which is omitted from representations of rulers very rarely, has led certain scholars to suggest a variety of theories about the reasons for such a practice. Bearing in mind the importance of presence or absence of halos in iconography, the author of this essay took on a special task to investigate the original manuscript *Par. gr.* 1242, preserved in the fundus of Bibliothèque nationale in Paris.

The close analysis of the miniatures showed that the halos were represented in all three portraits of Kantakouzenos, and the reason for the earlier arguments of the scholars that the halos do not exist is their partial damage, as well as their weak visibility that is the result of various techniques of execution of this particular detail in each of the portraits. In the Emperor's portrait on the f. 5v, the halo is painted brown, and the traces of the pigment can be discerned only when looked at through a converging lens. The same goes for the miniature on the f. 123v, where Kantakouzenos is represented as both ruler and monk, beneath the representation of The Holy Trinity, with halos whose

circumferences are deeply engraved onto the golden foundation of the background of the representation.

During the process of analysis, the author noticed the so far overlooked form of the complex halo around Christ's head in the miniature with the representation of the Transfiguration of Christ. The author also points at two examples of iconographical parallels, the icon of Christ the Pantocrator from the National Museum in Sofia, Bulgaria, and the fresco with the torso of Christ the Ancient of Days from the tympanum above the entrance of the Church of Saint Apostles in the Patriarchate of Peć.

In the conclusion, the author stressed the importance of intitulation of the ruler in the Kantakouzenos' double portrait, which is inscribed only alongside his imperial aspect. Bearing in mind that even after his abdication and taking monastic vows his contemporaries continued to address him as Emperor, which he himself had done as well, Kantakouzenos' double portrait reflects the state of affairs, i.e., his deep influence on almost all church-political developments in Byzantium, so that the miniatures represent the direct visual reflection of the contents of the codex, the purpose of which was to celebrate, as a whole, the role of the former Emperor in Byzantine and European history of the fourteenth century.

ВРЕМЕ ПОРЦЕЛАНСКИХ ФИГУРА: фигурине XVIII и XIX века из збирке Музеја примењене уметности

Апстракт: Историја производње европског порцелана, као и његова кључна улога у оквиру поимања луксуза истраживала се у оквиру декоративних уметности и историје културе. Много мање пажње посвећено је јединственим естетским особинама порцелана и значају у оквиру ширег културног дискурса који је имао у контексту персоналног, а понекад и националног идентитета, из којих проистичу и различити облици његове презентације. Појава фигурина, као једног сегмента производње порцелана и једног облика нововековне „фасцинације порцеланом“, од самог почетка имала је одређени значај. Попут минијатура, порцеланске фигуре малих димензија, са минучиозно обрађеним детаљима, биле су намењене посматрању из близине. Такви порцелански предмети осликавају не само време у којем настају и културну средину, већ и њихову естетску функцију у оквиру различитих сегмената културе живљења. Управо је циљ овог рада да укаже на историју појаве те врсте декоративне уметности, њене естетске особине и улогу у оквирима културе новог века. У том смислу, рад ће обухватити и анализу предмета из збирке Музеја примењене уметности насталих у нововековним мануфактурама (Мајсен, КППМ).

Кључне речи: Збирка, Мајсен, музеј, КППМ, порцелан, фигурине



1. Фигурална композиција *Венера и купидони*, Саксонија, Мајсен, крај деведесетих година XIX века; Музеј примењене уметности, Београд
1. Figurative Composition *Venus with Cupids*, Saxony, Meissen, the end of the 1890's; The Museum of Applied Art, Belgrade

Зачеци производње порцеланских фигурина

Прича о порцеланским фигурама почиње у Мајсену (Meissen), у Краљевској мануфактури порцелана (Königliche Porzellanmanufaktur) саксонског кнеза и краља Пољске Августа II Јаког (1670–1733). Иако је производња порцелана у Кини била позната још од VI века, за Европу је она остала тајна све до XVIII века, када је формулу открио алхемичар Јохан Фридрих Бетгер (Johann Friedrich Böttger, 1682–1719), чији је покровитељ био лично Август II. Од 1710. године, Краљевска мануфактура порцелана у Мајсену званично почиње са радом у оквиру зидина замка Албрехтсбург (Albrechts-

burg) у близини Дрездена. Била је то прва мануфактура за производњу порцелана на европском тлу и дуго је остала узор потоњим мануфактурама, а њен оснивач, Август II, остао је упамћен као пасионирани колекционар опседнут порцеланом (Matthew 2013: 21–32).¹

Од 1734. године, Августа II наследио је његов син Август III (1696–1763), који је вођење фабрике препустио својим првим министрима грофу Сулковском (Sulkowski) и грофу Брилу (Brühl), захваљујући којима Мајсен достиже врхунац у производњи. Због тајности производње и велике потражње, порцелан добија статус „белог злата“ и луксузне робе. Тржиште порцелана као луксузне

* Биљана Црвенковић, Музеј примењене уметности, Београд

¹ Сам Август II је своју страст ка порцелану описивао као *maladie de porcelain*.

робе постепено се увећавало, док су конзументи у почетку били европски припадници високих сталежа.²

Због престижа, форме порцеланских сетова, а превасходно њихову функцију и дизајн, убрзо преузимају и други европски дворови, међу којима предњаче енглески, аустријски и руски.³ Тако се преузима и модел декорације стола у којем порцелан има кључну улогу.

Производња је била првенствено фокусирана на израду порцеланских сервиса, чији су стил диктирале тадашња аристократија и дворски церемонијал. По-себну улогу у свечаним банкетима племства имале су порцеланске фигурине, украси за сто који су често били комплексне скулпторалне конструкције (Bursche 1974).

Осим поменутог, у порцелану су се израђивала и скулпторска дела, бисте славних личности од којих су неке биле намењене студиолима и кабинетима реткости, те бисте као део ентеријера. Сва та дела играла су важну улогу у политици презентације европске аристократије тога времена (Le Colbeiller 1990).

Историја настанка порцеланских фигура, њихова еволуција, функционалност и естетика

Још од ренесансе, уметност трпезе или, прецизније, „уметност декорације стола“ подразумевала је једнаку посвећеност естетизацији хране, посуда у којима је сервирана, као и самом начину сервирања јела на свечаној трпези. Култура обедовања била је веома важан сегмент сложеног социјалног ритуала, где је господар одређеног простора – домаћин, на тај начин исказивао свој укус, богатство, статус и лични и друштвени идентитет. Тај „ритуал“ је зато укључивао више занатских и уметничких вештина. Осим осмишљавања програма светковине и уређења простора у ком се она одвија, од велике важности била је и поставка банкетног стола, која је у неким случајевима захтевала ангажовање архитеката и истакнутих мајстора, уметника, скулптора и кулинара. Ипак, савременици су свечаности, па тиме и саму поставку стола, првенствено доживљавали као забаву, а тек потом као уметност. Од времена ренесансе, посебно важну улогу у оквиру поставке стола имале су скулптуре од шећера које су носиле не само декоративно, већ и алегоричко значење (Belozerskaia 2005: 245–247).⁴ Прављење фигурина од шећера било је саставни део државног спектакла и ниједан свечани банкет није могао да се



2. Фигура девојке, Саксонско краљевство, Мајсен, друга половина XIX века; Музеј примењене уметности, Београд
2. Figure of a girl, Kingdom of Saxony, Meissen, the second half of the 19th century; The Museum of Applied Art, Belgrade

замисли без оваквих украса. Раскошне поставке, у виду скулпторалних композиција од различитих јестивих, али и нејестивих елемената достигле су врхунац у XVII веку, да би у XVIII веку те изведбе у различитим јестивим материјалима биле замењене порцеланом (Bursche 1974: 52–55, Le Colbeiller 1990). Таква врста декорације се у измењеном облику задржала и током XIX века.

Сваки банкет био је опремљен и декорисан у складу са темом свечаности (Le Colbeiller 1990). Од средњег века до краја XVI века поставка банкета била је инспирисана библијским темама, где су фигуре животиња симболизовале људске особине. Током XVII века ове форме се постепено замењују фигуралним представама инспирисаним античком митологијом, а посебно темама из Овидијевих *Метаморфоза*. Доба барока донело је нове форме украса са фигуралним композицијама, најчешће персонификацијама и алегоријама, које су на метафоричан начин изражавале актуелни повод светковине.

Порцеланске фигурине еволуирале су из помених шећерних фигурина и од XVIII века појављују се

² Изузетно значајно било је француско тржиште, где су клијенте чинили искључиво представници елите и племства, па се и производња прилагођавала њиховим потребама и жељама

³ У зачетку развоја европске производње порцелана оснивачи или покровитељи ових фабрика били су владари, тако да производња порцелана улази у оквире државних политика.

⁴ Шећер је, као и порцелан неколико векова касније, био изузетно скупocenа, важна намирница која је у ренесансно доба припадала домену луксуза, а доживљавала се чак као медицински препарат.



3. Фигура младића, Саксонско краљевство, Мајсен, друга половина XIX века; Музеј примењене уметности, Београд
 3. Figure of a young man, Kingdom of Saxony, Meissen, the second half of the 19th century; Museum of Applied Art, Belgrade

као неизоставни део украса свечаних банкета (Bursche 1974). Теме су зато морале бити блиске посматрачима, тј. учесницима светковине, како би поруке биле разумљивије. Велики број сачуваних порцеланских фигурина из тог времена указује на тематску разноврсност, а, са друге стране, оне показују и да су људске фигуре доминирале у оквиру поставке стола. Као део различитих тематских композиција и у конструкцији иделане поставке, где је површина банкетног стола третирана као позорница, оне су истицале значај сцене на којој се одвијају различите приче блиске учесницима.

Од барокног доба украси на столу посебно се развијају и прерастају у архитектонске форме, па се архитектонска конструкција на столу често везивала за реалну архитектуру просторије (Bursche 1974).

Мајсенски моделар, академски вајар Јохан Јоаким Кендлер (Johann Joachim Kändler, 1706–1775), заслужан је за развој фигуралне пластике у порцелану. Његовим доласком у Мајсен почиње производња малих фигура које су чиниле неизоставни елемент банкетне шеме за десерт. Те фигурине биле су замена за шећерне

скулптуре, тзв. *trionfi*, популарне на италијанским дворовима XVI и XVII века. Мogle су представљати ликове из надалеко популарне италијанске комедије дел арте, уличне трговце или занатлије, чији су ликови копирани са популарних савремених гравира, или су то биле фигуре тада омиљених купидона и др. Производња оваквих предмета почиње нешто пре 1730. године, а у серијама почињу да се производе већ током четрдесетих и педесетих година XVII века. Произведене фигурине нису биле дело само једног мајстора, иако је иницијални нацрт био јединствен. Оне су често биле продукт рада неколико мајстора. Дешавало се да један модел доживи више трансформација током самог извођења. Све то је утицало да се временом, приликом серијске производње, изворни облик предмета изгуби, па би се дешавало да се у неком тренутку појави „обновљен“ или са дорадама (Станчић 2004: 20–22).

Осим фигурина, скулптуре у порцелану чиниле су значајан део мануфактурне производње порцелана. Скулптуре у порцелану добијају посебно значење у целокупној естетици нововековне културе. Из тог разлога порцелан као медијум носи пре свега декоративне конотације и често остаје у сенци вајарске естетике. Порцелан почиње да се посматра као уметнички медијум у доба неокласицизма, када теоретичатри попут Винкелмана (Johann Joachim Winckelmann) и Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe) виде у порцелану отеловљење феномена илузионизма и минијатуризације.

Иако су у оквиру историјскоуметничког дискурса били у сенци вајарске естетике, скулпторални радови у порцелану носили су посебно значење у нововековној култури живљења. Креативни потенцијал овог материјала био је готово неограничен и пружао је могућност подражавања великог броја материјала: слоноваче, мермера, а посебно шећерних фигура. Томови публикованих гравира могли су бити инспирација за предмете у порцелану. Популарне опере, позоришни комади, књижевна и ликовна дела, призори забава аристократије такође су били извор инспирације за развијање тема у порцеланској скулптури, сервисима и величанственим украсима за центар стола. Седамдесетих година XX века Лудвиг Гиц (Ludwig Giesz) у својој студији *Феноменологија кича* (Gic 1979) тај феномен је окарактерисао као историјскоуметнички критеријум за кич (Matthew 2013: 21–32). Чини се да је неспособност да се сагледају рад и утицај моделара на дело довела до тога да се порцеланске фигуре генерално не посматрају у оквиру уметности, а њихови творци не третирају као уметници (*ibid.*). Процес стварања порцеланских фигура, а посебно оних заснованих на постојећим моделима, често је посматран као искључиво механичка а не креативна продукција.



4. Фигурална композиција са представом игре билијар, Средња Европа, крај XVIII века; Музеј примењене уметности, Београд
4. Figurative composition with representation of a game of pool, Central Europe, the end of the 18th century; The Museum of Applied Art, Belgrade

Порцелан је, међутим, био уско повезан са скулптуром. Од зачетка производње порцелана у Европи академски скулптори, попут поменутог Јохана Јоакима Кендлера, те Балтазара Пермозера (Balthasar Permoser), Бенцамина Томаса (Benjamin Thomas), Франца Антона Бустелија (Franz Anton Bustelli), Фридриха Вилхелма Дола (Friedrich Wilhelm Döll), Жана Жака Дероша (Jean Jacques Desroches), Етјена Мориса Фалконеа (Étienne Maurice Falconet) и Џона Флаксмана (John Flaxman), били су укључени у осмишљавање скулптура у порцелану. Та пракса се наставља и касније. Кендлеров рад у Мајсену био је окренут изради оригиналних скулпторских решења у порцелану, укључујући и фигуре егзотичних животиња у природној величини за величанствени павиљон Августа II (*ibid.*).⁵ Он је пројектовао монументалну коњаничку статуету у порцелану за Августа III која је требало да буде висока осам метара, али никада није реализована из техничких разлога (*ibid.*). Ако порцелан као медијум од почетка није искључивао скулптуру, поставља се питање шта је то утицало на тренд оспоравања уметничког у минијатуризацији и производњи

скулптуре у серији? Можда је у свом раду Мартин Метју (Martin Matthew) поставио основу за разрешење тог питања. Наиме, позната је чињеница да је порцелан у раном XVIII веку био знак друштвеног престижа и саставни део „вундеркамера“. У првим деценијама рада Мајсенске мануфактуре, скулптуре од порцелана су се у аристократским круговима цениле као луксузно уметничко дело и као такве су се сакупљале. Међутим, већ у другој половини XVIII века оне су као *Kleinplastik* (мала пластика) биле маргинализоване. Метју у својој студији „Joseph Willems' Chelsea Pietà and Eighteenth-Century Sculptural Aesthetics“ сматра да су додатне серије минијатуризованих скулптура у порцелану, засноване на постојећем уметничком раду, биле резултат поједностављивања, механичког процеса редукције, и на тај начин су губиле су на уметничкој оригиналности, па је тако и улога моделара умањена. Моделовање се, по његовом тумачењу, нужно посматрало као креативна активност и способност уметника да у порцелану створи естетски квалитетан предмет, чак и када је реч о прилагођавању постојећим прототиповима. Серијска производња предмета, одсуство монументалности, а пре свега већа доступност таквих предмета, потиснули су скулптуре и малу пластику у порцелану у поље декоративности. Чини се да се временом изгубило из вида

⁵ Сачуване скулптуре животиња у порцелану данас чине саставни део Државне колекције у Дрездену, у Цвингер палати, в.
<http://www.bildarchiv.skd.museum/skddb/MuseumSearch.jsp?museum=Porzellansammlung&catalogID>.

да је рад моделара подразумевао, пре свега, одређене изворе који су служили као инспирација за настанак дела. Из данашње перспективе, чини се да није уложен велики напор да се испита улога моделара, као и њихово виђење теме, тумачење извора и начини прилагођавања постојећих модела. Можда је то један од разлога због којег је естетика порцеланских фигура дуго тумачена као кич.

Музејска збирка европских порцеланских фигура

Од друге половине XVIII века, када производња порцелана постаје масовнија, предмети постају доступнији грађанским слојевима. Тако мајолику у грађанској средини постепено потискују предмети од порцелана, и то се, пре свега, односи на сервисе, али и на фигуралне представе. Већ крајем XVIII века, у Војводини се, под утицајем културе Аустријске царевине, у кућама утицајнијих српских породица појављују фигурине од порцелана. Предмети од порцелана су у тој средини виђени као елемент луксуза и служили су истицању статуса власника, као и сребрни и позлаћени предмети (Тимотијевић 2006: 494–499). Фигурине су често имале сложу симболику и обрађивале су тематику која је била блиска високим друштвеним слојевима.

У оквиру Одсека за керамику, порцелан и стакло Музеја примењене уметности налази се мања збирка порцеланских фигурина и фигуралних композиција насталих у европским радионицама крајем XVIII и током XIX века, која садржи четдесет предмета. Колекција је стварана у периоду од педесетих до раних осамдесетих година XX века. Предмети су првобитно припадали грађанском слоју, а ушли су у музејску збирку као део послератне реституције, као поклон, или путем откупа.

Предмети се могу класификовати у неколико тематских целина које прате европску производњу ове врсте порцелана: митолошке фигуралне композиције, фигурине које обрађују тему музике, фигурине славних личности и фигурине са представама сцена из свакодневног живота.

Митологија у порцелану

Митолошке теме инспирисане причама из Овидијевих *Метаморфоза* биле су заступљене у свим гранама уметности, посебно од барокног доба, па кроз читав XVIII и XIX век. У потрази за „новим Златним добом“, односно Аркадијом, барокно доба је античку митологију тумачило у контексту непролазног, ванвременског и савршеног (Тодоровић 2012). Уметност у порцелану тога доба следила је општа уметничка кретања, пре свега у ликовним уметностима.



5. Минијатурна биста Фридриха Шилера, Немачко царство, Краљевска мануфактура порцелана у Берлину, 1845–1890; Музеј примењене уметности, Београд
5. Miniature bust of Friedrich Schiller, German Empire, Royal Porcelain Manufacture in Berlin, 1845–1890; The Museum of Applied Art, Belgrade

У музејској збирци порцеланских фигурина издваја се целина која је инспирисана митолошким темама. Једна од њих је порцеланска фигурална композиција *Венера и купидони* (МПУ инв.бр. 1221; сл. 1). Композиција је израђена у бојеном порцелану и висока је 21 cm. Подглазурна плава ознака за Мајсен са прекрштеним мачевима и урезаном ознаком „А 65“ на основи указује да је настала у Мајсенској мануфактури порцелана крајем деведесетих година XIX века, највероватније по неком пређашњем моделу. Богиња је представљена у игри са купидонима. У десној руци држи крилатог купидона обешеног о њен златни тоболац, док га левом руком пушта да лебди у ваздуху. Други купидон, занесен игром и уздигнуте главе и руку, налази се уз Венерину леву ногу. Представа Венере као божанства чулне лепоте овде је отеловљена у порцеланској белини наге женске фигуре плавих очију и подигнуте плаве косе. Њени покрети, као и невешти покрети малог купидона, указују да је реч о сцени подучавања купидона. Гласници љубави, тј. купидони, овде су представљени као наивна деца којима богиња управља уз помоћ оружја љубави које држи у руци (тоболац).

Током XVIII века такве порцеланске фигурине имале су у оквиру уметности декорације стола улогу уздизања, исказивања тежње за бесмртношћу и уопште



6. Минијатурна биста Наполеона Бонапарте, Немачко царство, Краљевска мануфактура порцелана у Берлину, 1845–1890; Музеј примењене уметности, Београд
6. Miniature bust of Napoleon Bonaparte, German Empire, Royal Porcelain Manufacture in Berlin, 1845–1890; The Museum of Applied Art, Belgrade

слављења љубави. На пример, на свечаним банкетима поводом венчања обавезно би се појављивале фигуре купидона, Венере, Зевса, сатира, нимфи и других античких божанстава која славе непролазност љубави.⁶ Највећа пажња поклањала се изгледу централног украса стола, који је морао бити у складу са темом свечаности. Моделари су имали слободу да осмисле чак и читаве архитектонске конструкције инспирисане митологијом у славу љубави (Cassidy-Geiger, M. 2010: 121–131).

Фигурине инспирисане митологијом биле су врло популарне у XVIII веку, но потражња није јењавала ни током читавог XIX века, што показују и сачуване фигурине из збирке музеја.

Музика у порцелану

Од античког доба музика се сматрала претходницом осталих уметности зато што има моћ да успостави везу са људском душом и на човека утиче позитивно тако што га „оспособљава за достизање виших осећања“. Време барока обележило је велико интересовање за приказивање унутрашњег стања бића, а посебно тренутка

када душа и лик пролазе кроз значајне преображаје (Тодоровић 2012: 103–116).⁷ Управо у то време, на темељима античких учења развија се „наука о афектима“ који се испољавају под дејством музике: радост, туга или бол (Griesch 2013). Колико је била јака потреба да се представи испољавање емоција сведоче уметничка дела тога времена. Преточене у различите медије, представе са темом музике и заноса у стварању музике током XVIII и XIX века изводиле су се и у порцелану. О томе сведочи један сегмент колекције порцеланских фигурина Музеја примењене уметности који чини група од пет фигурина насталих у другој половини XIX века у мајсенској мануфактури, на шта указује ознака мајсенске мануфактуре на основи предмета.

Групу од пет фигурина израђених од бојеног порцелана, идентичних димензија, висине 14 cm, чине представе младића и девојка у различитим позама које сугеришу занос у тренутку певања и свирања. Акцент је на покретима фигура, помоћу којих се осликавају различита унутрашња стања која производи музика.

Три фигуре девојака (МПУ инв. бр. 5158, 5159 и 5160; сл. 2) одевених у различите костиме, са мандолином или нотном књигом у рукама, представљене су у седећем положају, а ослонац им је декоративно обрађена база, која заправо чини употребни предмет. Фигуре су потпуно уклопљене у предмет. Њихова гестикулација на јединствен начин исказује отвореност према посматрачу. Њихов занос учешћа у стварању композиције изражен је кроз покрете телом, главом или рукама. Покрети сугеришу међусобну комуникацију између ликова представљених у порцелану, па нас то наводи на претпоставку да је свака од фигурина имала своје замишљено место у поставци стола.

Две порцеланске фигуре приказују младиће који свирају (МПУ инв. бр. 1815 и МПУ инв. бр. 5161; сл. 3). Фигуре су у седећем положају, са инструментима у рукама, али за разлику од женских фигура, оне својим покретима ипак сугеришу извесну затвореност, замишљеност и окренутост ка унутрашњем свету, што одаје утисак отуђености. Управо тај моменат може се повезати са контемплирањем у току стварања музике, којим је, поред заноса, назначено још једно дејство музике (*ibid.*). Све фигуралне представе из ове целине саставни су део наменски обликованих порцеланских посуда и као такве оне су се могле наћи у оквиру поставке стола.

⁶ Пример за то је и *Венерин храм* чувеног моделара Јохана Готлиба Кирхнера (Johann Gottlieb Kirchner, 1706–1737; Le Colbeiller 1990: 15).

⁷ У време барока, ликовно представљање покрета душе не само да је обезбеђивало већу веродостојност у односу на природу и стварност, већ је, пре свега, изражавало тежњу да се време „зароби“.

Призори доколице и забаве

Призори доколице и забаве једна су од тема заступљених како у ликовној уметности XVIII века, тако и у порцелану. У фигуралним композицијама са представама раскошно одевених мушкараца и жена у различитим позама, окупљених око шаховског стола, представљених у току игре билијара, или у композицијама које обрађују тему удварања, лаке забаве и флерта, приказани су тренуци забаве и доколице високих слојева друштва XVIII века. Таква тематика појављује се, пре свега, са намером да се прикаже живот племства и елите XVIII века. Представе различитих врста забава у порцелану тога времена биле су знак припадности аристократији и израз њене надмоћи у односу на остале друштвене слојеве.

У збирци Музеја примењене уметности налазе се три фигуралне композиције са темом забаве високих друштвених слојева. Једна од најкомплекснијих је фигурална композиција од бојеног порцелана, дужине 44 cm, са представом игре билијара (МПУ инв. бр. 1230; сл. 4). Фигурална композиција је настала крајем XVIII века, у једној од средњоевропских фабрика порцелана, највероватније по иницијалном моделу из једне од француских мануфактура порцелана XVIII века. Пет фигура распоређено је око билијарског стола. Три женске и две мушке фигуре одевене у раскошне каснобарокне костиме представљене су у различитим позама; две су приказане као играчи, а остали као посматрачи. На валовитој основи композиције налази се амблем плаве боје са три златна крина навишена круном, што је, у ствари, хералдички симбол француског двора.

Познато је да је игра билијар настала у затвореном кругу европске аристократије и, у почетку, она је била резервисана искључиво за припаднике племства. Тако је било све до XVII века, када билијарски столови почињу, осим у дворским палатама, да се појављују и у јавним просторима, па тако игра улази у шире друштвене слојеве (Craven 1980: 93–100). Ипак, чак и у тим првим корацима изласка билијара у шире кругове, подразумевало се да учесници морају нагласити своје аристократско порекло (*ibid.*). Представљање овог типа забаве у порцелану говори не само о популарности ове игре, која је била је позната као *Noblesgame* међу европском аристократијом, већ и о тежњи да поручиоци потврде своју припадности високим друштвеним слојевима.



7. Фигура маршала Мармона, Саксонско краљевство, Фабрика порцелана Карла Тиме, после 1872; Музеј примењене уметности, Београд
7. Figure of Maréchal Marmont, Kingdom of Saxony, Porcelain Manufacture of Karl Tima, after 1872; The Museum of Applied Art, Belgrade

Култ славних личности

Европска култура XVIII века неговала је традицију култа славних личности, који је под називом „UOMINI ILLUSTRİ“ био познат још од ране ренесансе. Портрети филозофа, књижевника, композитора или глумаца били су део културе порцелана (McPherson 2010: 87–105). Крајем XVIII и током XIX века култови славних личности прерастају у националне култове, а производња њихових портрета улази у сферу масовне продукције. У том смислу нису заостајале ни новоосноване фабрике порцелана у Европи, које су следиле немачке и француске моделе у производњи порцелана. Фабрике су тежиле да се што више пробију на друга тржишта, док је истовремено свака од земља тежила да заштити домаћу продукцију (*ibid.*).

У то време, композитори као Јохан Себастијан Бах (Johann Sebastian Bach) или Георг Фридрих Хендл (George Frideric Handel) у Европи су били праве „супер звезде“. Њихови ангажмани и наступи везани за европске дворе довели су до њихове популаризације (Griesch 2013). Композитори, писци и филозофи могу се посматрати у истом контексту као енглески глумци XVIII века, који су обележили ново доба у енглеском театру и

постали нека врста културног амблема Енглеске (McPherson 2010: 87–105).⁸ Њихова улога у култури земаља из којих су потицали била је показатељ културне надмоћи тих земаља, посебно током XIX века, у време рађања романтизма.

Власници или поручиоци ових дела засигурно су желели да истакну не само своју интелектуалну и духовну надмоћ, већ и да се поистовете са њима и покажу своју друштвену припадност одеђеном статусу али и национу. Занимљиво је да су портретисани често били представљани живописно, са готово карактерним цртама лица, без идеализације (Griesch 2013). Продукција таквих фигура у порцелану омогућавала је ширу доступност ове врсте предмета грађанском слоју. Захваљујући популарности порцелана и његовој масовној употреби, портретне бисте почеле су да се производе у минијатурном облику, посебно од XIX века, и на тај начин су постале доступне најширем слоју грађанског друштва.⁹ Та врста популаризације и већа доступност одређених визуелних представа, било да је реч о портретима владара, националних хероја или личности из националне историје, имале су важну улогу у формирању националног идентитета ширег друштвеног круга (Пераћ 2013: 83–90). Коришћењем порцелана као медија скулпторална решења са представама владара, значајних личности из домена филозофије, музике, књижевности, те националних хероја и славних личности из националне прошлости, постају широко доступна, а то посебно долази до изражаја током XIX века, када такви портрети учествују у мапирању националних простора. У збирци музеја чувају се три минијатурне бисте ове врсте: биста Јохана Волфганга Гетеа (МПУ инв. бр. 1080), биста Фридриха Шилера (Friedrich Schiller; МПУ инв. бр. 1082) и биста Наполеона Бонапарте (Napoleon I Bonaparte; МПУ инв. бр. 1081; сл. 5 и 6).

Све три бисте израђене су од белог бисквит порцелана. Утиснуте подглазурне плаве ознаке мануфактуре на постољу показују да су предмети настали у периоду између 1845. и 1890. године у Краљевској мануфактури порцелана у Берлину (Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin). Бисте су идентичних димензија, висине 6,5 cm. Све три карактерише минучиозна обрада детаља у портрету, што је карактеристично за предмете овог типа, који се обично посматрају из близине. На

основу димензија, претпоставља се да су првобитно чиниле део неке приватне колекције.

Осим портретних минијатурних биста, у збирци Музеја примењене уметности налазе се и минијатуре славних личности у целој фигури. Четири минијатуре израђене у бојеном порцелану приказују истакнуте маршале и генерале из доба Француске револуције: маршала Екселмана (Exelmans; МПУ инв. бр. 1225), генерала Ласала (Lasalle; МПУ инв. бр. 1822), маршала Макдоналда (MacDonald; МПУ инв. бр. 3513) и маршала Мармона (Marmont; МПУ инв. бр. 1820; сл. 7). Њихов идентитет је потврђен кратким натписом на плитком постољу фигурине са предње стране, док се на полеђини налазе њихове године рођења и смрти.

Фигурине су идентичних димензија, висине 12 cm. Фигуре маршала представљене су у сличним позама: са једном руком на боку, а другом ослоњеном на официрски мач. Изузетак је фигура генерала Ласала, који у једној руци држи лулу. Фигуре су одевене у различите костиме (униформе) јаким боја, непрецизне обраде у детаљима.

Плава подглазурна ознака на основи фигурине са латиничним словом „Н“ надвишеним круном указује да су произведене удругој половини XIX века, после 1872, у Саксонској фабрици порцелана Карла Тиме (Carl Thieme zu Potschappel-Dresden, Danckert 1992). С обзиром на време и место настанка предмета, као и на начин на који су личности представљене, а посебно недостатак прецизности у изради детаља, која је обично својствена овој врсти фигурине, још увек није сасвим јасна њихова функција. Будућа истраживања ће показати улогу овог типа фигурине у култури XIX века.

Предмети из музејске колекције порцеланских фигура не само да приказују развој ове врсте декоративних предмета на европском тлу, већ указују на комплексност њихових садржаја и функција у контексту нововековне културе. Чини се да је управо та комплексност, односно прилагодљивост материјала различитим потребама и садржајима, допринела великој потражњи за овом врстом порцелана, која се могла запазити још од почетака производње. Пратећи општа уметничка кретања XVIII и XIX века, различите тематске целине у оквиру музејске збирке показују да је ова врста предмета имала важну улогу пре свега у популаризацији одређених визуелних представа које су живо учествовале у изградњи колективног идентитета.

⁸ Дејвид Герик (David Garrick), Кити Клајв (Kitty Clive) и Хенри Вудворд (Henry Woodward) као најзначајнији глумци Енглеске у XVIII веку били су нека врста културног амблема британског полуострва.

⁹ Научници попут Валтера Бењамина (Walter Benjamin) бавили су се вишеслојним значењима популаризације уметности кроз последице и промене изазиване репродукцијом и масовним ширењем уметничког дела. Инсистирајући на тези да се масовном репродуцирањем дела ограничава „аура предмета“ он је објаснио како је убрзавањем репродукције нпр. слика, посебно појавом фотографије, значајно измењен њихов утицај, а њихова вредност сведена са културне на изложбеноу, чиме је ограничена „аура предмета“ (McPherson 2010: 88).

ЛИТЕРАТУРА

Griesch, T. 2013

Liaison d'amour: Porzellan und Musi aus vier Jahrhunderten, Selb: Hohenberga.d.and Eger: Deutsches Porzellanmuseum.

Matthew, M. 2013

Joseph Willems's Chelsea Pietà and Eighteenth-Century Sculptural Aesthetics, *Journal of the National Gallery of Victoria* (Melburne: National Gallery of Victoria) 51: 21–32, <http://www.academia.edu/t/mhX1a/1824264> [приступљено 27. 6. 2014].

Пераћ, Ј. 2013

Масовни медиј као медиј памћења, конструкција колективне меморије на разгледницама у Србији XX века у: *Простори памћења*: уметност и баштина, ур. М. Булатовић, М. Попадић Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 83–90.

Тодоровић, Ј. 2012

О огледалима, ружама и ништавилу: концепт времена и пролазности у култури барокног доба, Београд: Клио.

McPherson, H. 2010

Marketing Celebrity: Porcelain and Theatrical Display, in: *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, Ed. by Alden Cavanaugh and Michel E. Yonan, England Farnham: Ashgate Publishing, 87–105.

Cassidy-Geiger, M. 2010

The Hof Conditorey in Dresden : Traditions and Innovations in Sugar and Porcelain, in: *Triumph of the Blue Swords: Meissen Porcelain for Aristocracy and Bourgeoisie 1710–1815*. Ed. by Ulrich Pietsch and Claudia Banz. Dresden, Leipzig: E. A. Seemann, 2010. 121–131. Available through https://www.academia.edu/Documents/in/Sugar_Sculpture [приступљено 27. 6. 2014].

Тимотијевић, М. 2006

Рађање модерне приватности : приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја XVII до почетка XIX века, Београд: Клио.

Belozerskaya, M. 2005.

Luxury Arts of the Renaissance, [e-book], New York: The J. Paul Getty Museum, <http://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/9780892367856.html?imprint=jpgt&pg=8&res=20?imprint=jpgt&pg=1&res=20> [приступљено 1.8. 2014].

Stančić, S. 2004

Porculan, Meissen – Beč : Zbirka keramike Muzeja za umjetnost i obrt, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt.

Danckert, L. 1992

Handbuch des Europaïscen porzellans, Munchen: Prestel.

Le Colbeiller, C. 1990

German Porcelain of the Eighteenth Century, [e-book], *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (New York: The Metropolitan Museum) New Series 47, 4: 4–56, <http://www.jstor.org/stable/3258738> [приступљено 4. 8. 2014].

Vincent, C., Draper, J.D. and Le Corbeiller, C. 1982

European Sculpture and Decorative Arts, *Notable Acquisitions* (New York: Metropolitan Museum of Art), 1981/1982 (1981–1982): 28–31, <http://www.jstor.org/stable/1513588> [приступљено 9. 6. 2014].

Craven, R.R. 1980

Billiards, Pool, and Snooker Terms in Everyday Use, *American Speech* (New York: Duke University Press), 55, 2 (Summer 1980): 93–100, <http://www.jstor.org/stable/3050499> [приступљено 12. 8. 2014].

Gić, L. 1979

Fenomenologija kiča, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Bursche, S. 1974

Tafelyier des Barock, Munchen: Editions Schneider GmbH.

Ruckert, R. 1966

Meissener Porzellain 1710–1810 : Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München, München: Hirmer

ИЗВОРИ

Документација Музеја примењене уметности

СКРАЋЕНИЦЕ

КПМ (КРМ) – Краљевска мануфактура порцелана, Берлин (Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin)

Summary

BILJANA CRVENKOVIĆ*

THE ERA OF PORCELAIN FIGURES: The 18th and 19th Century Figurines from the Collection of the Museum of Applied Art

The appearance of figurines, as one segment of production of porcelain, represented an important element in Early Modern culture. Considered within the scope of decorative arts they offer us an image of the times and the culture of living from which they emerged.

The first part of this essay represents a kind of introduction into the history of emergence, shaping and development of this kind of porcelain in Europe. Special accent here is given to evolution of the porcelain figurines, to interpretation of their aesthetics and the roles they were assigned in various aspects of Early Modern culture, i.e. during the 18th and the 19th centuries. The second part of the essay deals with the analysis of the objects that are classified according to certain thematic wholes in the collection of the Museum of Applied Art. The

objects presented in this essay form a segment of the Museum's collection of European porcelain figures, and were created in leading European manufactures at the end of the 18th and during the 19th century. We tried to establish clear concrete frames of production of the porcelain figures with introduction of certain thematic wholes, which actually follow general points of references of art of the period in question, and that immediately influenced shaping and development of this kind of porcelain objects. Inspired by the mythological fables from Ovid's *Metamorphoses*, by music, or everyday life, or by famous personages of the Early Modern culture, the figurines from the Museum's collection have certainly had strong influence to the presentation and building of identities of their owners and commissioners.

ЗАБОРАВЉЕНИ ЧУВАР БЕНТА: црпна станица „Плавна“ на Дунаву¹

Апстракт: Крајем XIX и почетком XX века индустријска архитектура у Војводини доживљава брзи напредак, што је одраз регионалног развоја Аустроугарске, у чијем се саставу Војводина налазила. Поред прехрамбене производње и производње грађевинског материјала, посебан вид привредног развоја представљала је изградња инфраструктурних система: мрежа путева и железница, канала и пратећих објеката за регулацију водотока (црпне станице, уставе, преводнице, мостови). Црпна станица „Плавна“, грађена у периоду 1909–1912. године, својевремено је представљала значајан помак и јединствени пример те врсте, у техничко-технолошком смислу, на читавом Балкану. Иако је грађена по типском пројекту, пре свега као утилитарна структура, црпну станицу карактеришу значајни стилски елементи сецесије, као и традиционалне руралне архитектуре и занатства. Пред изазовима какве у ревитализацији представљају велики индустријски комплекси, овакве куће-машине често бивају занемарене. Опремљена оригиналним погоном и још увек у функцији, црпна станица већ читав век одолева времену и доминира околним руралним пејзажем. Циљ рада је да прикаже архитектонске, просторно-функционалне и амбијенталне вредности Црпне станице „Плавна“ као специфичног објекта индустријског наслеђа. Истраживање се заснива на изучавању оригиналне пројектне и сродне документације, проучавању доступне литературе и фотографија самог комплекса и околине.

Кључне речи: индустријско наслеђе, црпна станица, сецесија, рурална архитектура



1. Црпна станица „Плавна“ – машинска кућа, јун 2013.
1. Pumping Station "Plavna" – Engine House, June 2013

Архитектура у Војводини крајем XIX и почетком XX века

Стилски развој војвођанске архитектуре на размеђи векова у великој мери се поклапа са токовима и карактеристикама европске, мађарске, југословенске и српске архитектуре, односно архитектуре друштвенополитичких целина којима је Војводина припадала захваљујући уметничким, културним, али и привредним утицајима у ширем смислу. Војводина се у том периоду може посматрати као мала провинција Аустроугарске, а потом и као саставни део Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Имајући у виду да је Војводина била део Аустроугарске монархије до 1918. године, а да је црпна станица у селу Плавна² грађена у периоду од 1909. до 1911. године, може се рећи да је за анализу њене архитектуре релевантнији развој стила у Мађарској, него Србији, иако се они концептуално не разликују. Обе државе су биле у сличној друштвено-политичкој ситуацији и тежиле су независности и обнови националног идентитета. „Нова уметност“ – *Art nouveau* – у Мађарској се, као и у Србији, развијала у два правца: интернационалном, који се угледа на уметничке концепте европских градова – Минхена,

* Ивана Василијевић, Централни институт за конзервацију у Београду

¹ Рад је настао као део истраживачке мастер тезе на Католичком универзитету у Лувену у Белгији, у Међународном центру за конзервацију „Рејмон Лемер“ (Raymond Lemaire International Centre for Conservation). Мастер теза *Protection of the Industrial Heritage Pumping Station Plavna, Serbia* настала је у сарадњи са Покрајинским заводом за заштиту споменика културе у Петроварадину и одбрањена је у септембру 2013. године на Универзитету у Лувену.

² Село Плавна налази се на самој обали Дунава, у оквиру општине Бач.



2. Мапа Војводине из 1751. године, аутор: de Vaugondy, R. Gilles
2. Map of Vojvodina from 1751, author: de Vaugondy, R. Gilles

Беча, Париза и Лондона; и другом, доминантнијем, који се асимилује са традиционалним тенденцијама и претвара у национални стил. Феномени који су обележили развој архитектуре у Мађарској крајем XIX и почетком XX века неизоставно су оставили трага и полако се инфилтрирали у бившој јужној покрајини – Војводини. Исто тако, немогуће је занемарити чињеницу да је све већи број Срба насељавао Војводину крајем XIX столећа (Кадиевић 2004), па је и утицај традиционалне народне архитектуре значајан.

На размеђи векова архитектура ширег подручја Војводине почивала је на обрасцима академизма, тада већ искристалисаног и јасније дефинисаног стила са богаијом и разрађенијом декорацијом, те историцизма, заснованог на заоставштини средњовековне архитектуре. Мађарски уметници и архитекти, као и њихове европске колеге, веровали су да индустријски развој доводи до уништења свега лепог и да уметност треба да буде уведена у свакодневни живот ослањајући се на традиционалне градитељске технике и коришћење локалних материјала. Појаву и прихватање нових идеја и трендова пратила је потрага за националном традицијом као природна контрареакција, која ће ојачати осећај националног иден-

титета. Користећи мотиве из народне уметности у декорацији, као и архитектонске елементе из источних култура, мађарска сецесија је у потрази за националним карактеристикама створила карактеристичан и препознатљив архитектонски језик – мађарски национални стил (Bede 2012). Сви ови елементи, бечки цветни мотиви, геометријска школа Вагнера³, као и специфичан декоративни дух мађарских народних извора оставили су трагове у архитектури Војводине.

На исти начин се у Србији током првих деценија XX века развија сецесија и отпочиње процес стварања српског националног стила, иако још увек под утицајем академизма (Несторовић 2006). На почетку се новим правцем декоративне архитектуре овладава кроз скромне покушаје, задржавајући елементе историцизма, што не изненађује, имајући у виду ослободилачке ратове вођене у том периоду. Академизам и касни романтизам коегзистирају на овим просторима до почетка XX века, када архитекти полако овладавају сецесијом (Кадиевић 1998).

³ Ото Вагнер (Otto Wagner; 1841–1911), главни представник бечке сецесије и професор на Бечкој уметничкој академији (Akademie der bildenden Künste Wien).

Архитектура „нове уметности“ појављује се као доминантни стил секуларних зграда са новим, оригиналним украсима, суптилним увијеним линијама, цветном и геометријском стилизацијом која замењује конвенционални декоративни репертоар. Област изградње стамбених објеката, посебно приватних вила, дозвољавала је већу слободу у комбиновању ових праваца. Када је реч о монументалним државним и административним грађевинама, ограничења су била знатно већа, а посебна естетска правила су се примењивала у изградњи јавних и индустријских објеката. На скоро свим овим зградама запажају се трагови сецесије, како у организацији простора и обликовању волумена, тако и у примени технолошких достигнућа и концептуалних принципа. Кад год је то било могуће, декоративни детаљи су примењивани на фасадама (тенде, надстрешнице, рељефни венци, надвратници) или у ентеријеру (степеништа од ливеног гвожђа, осветљење, керамичке облоге). Осим украса, једном од главних карактеристика сецесије сматра се и употреба необичних боја и различитих материјала.

Архитекте и грађевински инжењери којима је поверавана изградња објеката били су веома вешти у примени свих актуелних достигнућа и савремене технологије изградње. Неретко су били образовани у европским (Будимпешта, Грац, Минхен, Беч, Трст, Венеција) политехничким и другим институцијама високог образовања, одакле су доносили идеје и утицаје, прилагођене локалном укусу. У Војводину су често стигали готови пројекти из Будимпеште, а изводили су их локални мајстори.

Индустријализација и хидромелиорациони радови у Војводини

У економском и технолошком смислу, прелаз из XIX у XX век сматра се периодом најдинамичнијег развоја на простору Војводине. Релативно велика мрежа изграђених путева, железничких пруга и пловних канала, утиче на изградњу нових индустријских објеката различитих намена, па велики део становништва живи од индустрије и других производних грана. Обимни хидромелиорациони радови омогућили су одржавање плодних обрадивих површина. Ратарство и гајење осталих биљних култура постају главно занимање људи у руралним подручјима, где се развија и прерађивачка индустрија, граде се млинови, фабрике текстила, намештаја итд.

Велики Бачки канал

Радови на регулисању водотокова и одводњавању обележили су XIX век у Мађарској и Војводини. Пре само двеста педесет година велика површина данашње



3. Фотографија црпне станице из 1913. године, припадала је Музеју вода инжењера Николе Миркова, Сремска Каменица
3. Photograph of the Pumping Station taken in 1913, previously belonging to the Museum of Water of engineer Nikola Mirkov, Sremska Kamenica

Војводине била је прекривена мочварама и ретко насељена, а данашњи изглед и морфологија простора добрим делом су последица људске активности. Радови на решавању проблема пловидбе, као и на изградњи одводних система, омогућили су насељавање и економски развој подручја.

До XVIII века одбрана од поплава, одводњавање и регулација водног режима одвијали су се спорадично и неорганизовано, па су једино виши делови терена могли да се користе, док је преко педесет процената површине било под мочварама и језерима (сл. 2). Озбиљнији радови су били предуслов за успешну колонизацију коју је требало спровести на подручју Војводине, опустошене након повлачења Турака. У те сврхе, за време Марије Терезије почело је подизање насипа и копање канала, најпре у Банату, дуж Тисе.

Још један, али не мање битан разлог за регулацију воде било је скраћивање пута пловидбе, која је нарочито била отежана у јужном делу Бачке. Половином XVIII века, сав транспорт робе, нарочито соли и бакра из Ердеља и житарица из Бачке и Баната ка западним деловима Хабзбуршке монархије, одвијао се сувоземно, помоћу кочија, или Дунавом, помоћу барки које су вукли коњи (Андрејев 2004: 74). Систематски радови у Бачкој почели су 1785. године под надзором инжењера Јозефа (József) и Габора Киша (Gabor Kiss) и одвијали су се у неколико фаза све до 1901. године. Велики бачки канал, од Бачког Моноштра до Бачког Градишта био је завршен 1802. године као највећи пловни канал у Европи (*idem*. 2002).

Хидротехнички, мелиорациони радови постају нарочито интензивни крајем XIX и почетком XX века захваљујући развоју грађевинске механизације. Граде се насипи поред Дунава за одбрану од поплава, а воду која се



4. Унутрашњи постор машинске куће, јун 2013.
4. Interior of Engine House, June 2013

задржавала у унутрашњости терена било је неопходно скупљати системом мањих канала и механички пребацивати у реципијент уз помоћ црпних станица. У истом периоду оснивају се водне задруге, најпре за одбрану од поплава, а затим и за одводњавање и одржавање насипа. До почетка XX века било је изграђено преко тридесет црпних станица на парни погон, које су успешно функционисале до педесетих година прошлог века, када бивају замењене модернијим машинама већег капацитета.

Црпна станица „Плавна“: историја и градња

У делу јужног Подунавља насипи за одбрану од поплава граде се од почетка XVIII века. Кључни моменат за подручје у околини Бача јесте 1905. година, када инжењер Јене Талош (Jenő Tallós) постаје председник водне задруге Богојево–Вајска. Под његовим надзором обављени су велики радови у првој половини XX века; од 1909. до 1911. године био је задужен за изградњу насипа од Камаришта до Плавне, а истовремено је био одговоран за изградњу система канала са црпном станицом у селу Плавна (Ивковић 1973: 20).

Када је 1912. године црпна станица завршена (сл. 3) – са два дизел-мотора произведена у Литостроју по

лиценци фирме „Бурмајстер и Вајн“ (Burmeister & Wain) и две центрифугалне пумпе капацитета $2 \times 2,5 \text{ m}^3/\text{s}$, „Ганц-Маваг“ (Gans-Mawag), мађарске производње – представљала је једно од најсавременијих технолошких достигнућа и пумпу највећег капацитета препумпавања воде на подручју Балкана. Пумпе, мотори и пратећа опрема остали су очувани и данас су у функционалном стању (сл. 4). Црпна станица је грађена као реверзибилна, што значи да препумпава вишак воде из канала у Дунав и обрнуто – за време високих водостаја Дунава враћа воду у канале. За локално становништво, овај комплекс је био највећи дотадашњи подухват, не само у техничком смислу, већ је имао и архитектонски и друштвени значај.

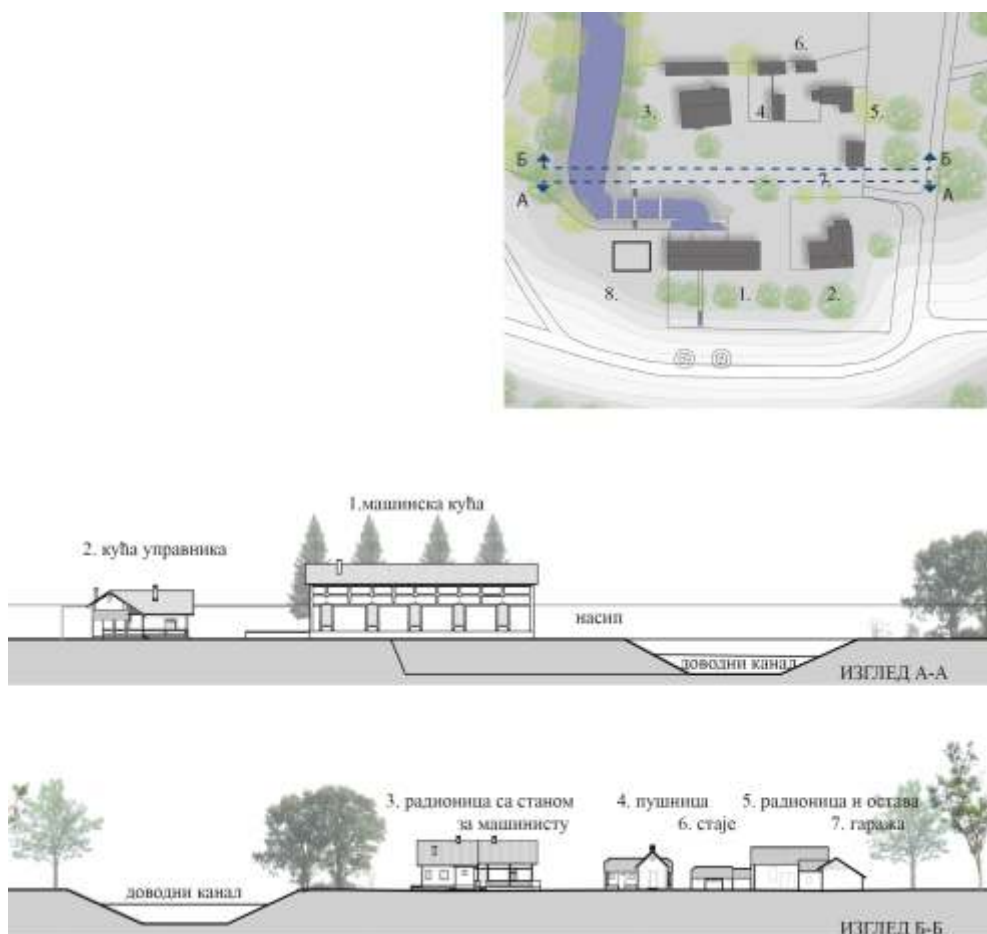
Велике поплаве

Црпна станица је деценијама бранила оранице и насеља од поплава. Остале су, међутим, запамћене три поплаве које су нанеле велике штете овом подручју, па и самом комплексу црпне станице. Године 1924, 1926, и нарочито 1965, поплаве су трајале по више месеци, а у одбрану су били укључени и сви мештани и војска. При минирању насипа, да би се пустио вишак воде, тешко је оштећена чуварница бента, која је касније и демолирана, и нането је доста штете околним објектима, каналима и насипима.

Након Другог светског рата, а нарочито после поплаве из 1965. године, приступило се поправкама постојећег система и темељнијим радовима у циљу унапређења одбране од поплава. Реализација другог великог пројекта, хидросистема Дунав–Тиса–Дунав, започета је 1957. године. Систем, чија је изградња завршена 1977. године, састоји се од 649 km канала, преко хиљаду километара насипа и великог броја инфраструктурних објеката: мостова, преводница, устава и црпних станица (Шогоров 2008). У оквир овог пројекта ушла је и нова црпна станица изграђена 1971. године, неколико стотина метара удаљена од постојеће. Ова црпна станица ради на електрични погон и умногоме олакшава покретање погона – уместо шесторице радника, колико је било потребно да се покрене претходна, овом станицом може да управља један човек.

Стара црпна станица на дизелски погон, некада храбри чувар насипа, данас само носи старо име и служи као резерва. Иако још увек у функционалном стању, ова црпна станица није покретана током последњих пет година.⁴

⁴ По речима мештана села Плавна.



5. Просторни приказ комплекса црпне станице
5. Plan of the complex of the Pumping Station

Архитектонске одлике комплекса Црпне станице „Плавна“

Комплекс црпне станице имао је првенствено утилитарну сврху и грађен је да испуни захтеве функције, док је дизајн био секундаран. Чак и у таквим околностима, не може се рећи да су смисао за пропорцију, укус и умереност при изradi детаља изостали.

Читав комплекс је конципиран на принципу самосталног техничког функционисања, али и задовољења животних потреба људи који су ту радили. Поред машинске куће, у којој су смештене пумпе, главни и помоћни мотори и остала опрема, били су изграђени и стан за управника, стан за машинисту, радионица са алатима, складиште, чуварница (кућа за чувара бента, објект бр. 8), гаража, стаје за животиње (сл. 5).

Осим у функционалном смислу, интегритет и целовитост комплекса огледали су се и у материјализацији и стилској обради објеката. Основни грађевински материјал комплекса црпне станице јесте опека,

највероватније прављена у цигли која се налази у близини, у истом селу, а конструкције које држе пумпе и моторе, као и улазна и излазна конструкција, израђене су од набијеног бетона. Када је архитектонски стил у питању, елементи сецесије могу се препознати на главној и на стамбеним зградама, док су помоћни објекти изведени врло једноставно, сведени до само мањих детаља који стилем подсећају на главну зграду.

Главна машинска кућа

Иако нису у потпуности развијени, елементи сецесије који обогаћују архитектуру и доприносе динамичној фасади главне зграде црпне станице заступљени су у виду полихромије, производа уметничког занатства, те плитког фасадног украса који асоцира на мађарско народно градитељство.

Сведена геометријска орнаментика јавља се у служби наглашавања појединих сегмената, попут



6. Деталј прозора и врата главне машинске куће, јун 2013.
6. Detail of a window and the door of the main engine house, June 2013

прозора, врата и забата. Акценат је стављен на клинкер-опеку и обојене траке као главне декоративне елементе фасадних украса. Опека је постављена у везачку везу⁵ са конкавним спојницама, а при наглашавању линеарних елемента постављана је „на кант“ са положеном дужом страном.

Прозори су са металним оквирима од ливеног гвожђа, а натпрозорници су изведени у виду сегментних плитких лукова. Јединство и значај уметности и заната очитују се у обради столарије. Главни улаз и секундарна улазна врата израђени су од дрвета и обојени у плаво, са стакленим испунама. Дрвене плоче имају геометријске орнаменте, док су стаклени делови заштићени декоративним радом од кованог гвожђа (сл. 6).

Унутрашњи простор црпне станице подељен је на два дела: већи део са моторима и пумпама, и предворје на две етаже, где су смештени резервоари. Предворје је надвишено пруским (сегментним) сводом. До друге етаже се долази спиралним степеницама од ливеног гвожђа. Унутрашњи зидови веће просторије обложени су плаво-белим керамичким плочицама са цветним мотивима, а таваница је оплаћена даскама и обојена у сиво.

Током времена, зграда није претрпела велике измене, једино су фасаде поново обојене после поплаве из 1965. године, део плочица је замењен, а промењен је и кровни покривач – уместо оригиналних етернит-плоча, сада су таласасте салонит-плоче.

Помоћне зграде

Смештен на периферији села, на неких четрдесет минута хода од центра, комплекс црпне станице био је замишљен као мала самоодржива заједница и пружао је услове неопходне за дужи боравак људи који су радили на њој. У време поплава или великих падавина, црпна станица је радила без престанка, и најмање пет до шест људи је практично живело на имању од неколико недеља до неколико месеци, зависно од трајања високих вода-стаја или поплава. Сви објекти који данас постоје изграђени су у исто време кад и машинска кућа, са изузетком неких мањих додатака.

Улаз у комплекс се налази на средини парцеле, коју дели на два дела: леви, где су машинска кућа и стан управника, и десни, где су гаража, радионице са складиштем, пушница, стаје, док је последњи објекат, најближи каналу, радионица са станом за радника (сл. 7).

Стан за управника се налази на улазу, поред главне машинске куће. Сам положај објекта потврђује административну улогу: он је први приликом уласка на имање, и окренут је осталим зградама. Ова кућа је стално била у употреби, па је зато и најбоље одржавана. Замишљена је као једносpratна кућа са тремом окренутим ка унутрашњости дворишта. Фасадна опека је слагана по узору на машинску кућу. Унутрашњост објекта је претрпела одређене измене у складу са потребама новог времена у виду промене облога подова или преграда у организацији простора и мањих отвора на фасади. Кућа још увек има оригиналне кровне азбестне плоче. Иза ове зграде, налази се резервоар дизел-уља, укопан у насип.

Радионица са станом за механичара претрпела је највеће измене. Могуће је да је то била само ковачница, где би машиниста поправљао или правио алатке, а да је затим, након изливања Дунава 1965. године и рушења куће за чувара бента, део објекта био адаптиран као стан. Западни део трема је затворен, претворен у кухињу и додато је купатило. На северозападној фасади су додата два отвора док је на североисточној фасади један прозор затворен. Зграда се данас веома ретко користи. Исти декоративни обрасци слагања опеке понављају се и на овој згради.

Сви остали објекти су знатно мањи и састоје се од једне или две просторије. Занимљиво је да су чак и они изведени са доста пажње, са сличним декоративним шарамима, што говори о томе колико су градитељи водили рачуна о складу целог комплекса. Део земљишта иза зграда користи се за узгајање житарица и поврћа.

⁵ Елементи опеке се постављају управно на дужину зида.



7. Комплекс објеката Црпне станице „Плавна“, јун 2013.

7. Complex of objects of Pumping Station "Plavna", June 2013

Закључак

Комплекс Црпне станице „Плавна“ има све карактеристике једног индустријског постројења у малом; поред производње – главне функције, у овом случају препумпавања воде, морала је обезбедити и смештај за раднике, као и остале утилитарне садржаје. У руралном окружењу, заједно са системом канала, шумама, ораницама, она представља специфични индустријски пејзаж изузетне лепоте.

Нажалост, услед некоришћења црпне станице одржавање је сведено на минимум. Нарушени интегритет комплекса огледа се у прекинутој комуникацији између објеката и околине. Интегритет се односи на целовитост локације и елемената који изражавају вредност места. Данас су у оквиру комплекса оградама дефинисане подјединице. Дисконтинуитет се може приметити и у употреби различитих нових материјала приликом поправки или додавања делова зграда, као и бојама које су коришћене.

Комплекс је, међутим, у многоме задржао првобитне вредности: технолошке – и даље поседује оригиналне машине које су у функцији; естетске и архитектонске, оригинални дизајн и материјале, као и изузетно велику друштвено-историјску вредност, па нема сумње да Црпну станицу „Плавна“ треба прогласити спомеником културе.

Посебан изазов у процесу валоризације ове црпне станице, и уопштено индустријских објеката, представља интегративни принцип заштите и узимање у обзир свих оних елемената који дефинишу локалитет и доприносе разумевању индустријске прошлости. У овом случају, осим главне машинске зграде и опреме, ту спадају и сви остали објекти у оквиру комплекса, улазне и излазне водне структуре, систем канала и насипа и читав пејзаж настао људском активношћу, као и сви остаци материјалне и нематеријалне баштине чији је настанак и развој условљен регулацијом вода на подручју југозападне Бачке.

ЛИТЕРАТУРА

Vasiljević, I. 2013

Protection of the Industrial Heritage: Pumping station Plavna, Serbia, master rad KU Leuven, Belgija.

Bede, B. 2012

Hungarian Art Nouveau Architecture, Budapest: Corvina.

Јањатовић, А. 2011

Књига о пумпама у системима за одводњавање: смернице за пројектовање пумпних станица високе енергетске ефикасности, Нови Сад: d.o.o. Grafičko izdavačko preduzeće.

Митровић, М. 2010

Архитектура XX века у Војводини, Нови Сад: Академска књига.

Шогоров, М. 2008

Књига блага Хс Дунав Тиса Дунав, Нови Сад: Воде Војводине.

Белић, С. и Мишић, С. 2007

Working regime and maintenance of drainage pump stations in Vojvodina, *Traktori i pogonske mašine*, 12/3:88–93.

Несторовић, Б. 2006

Архитектура Србије у XIX веку, Београд: Арт прес.

Белић, С. и Савић, Р. 2005

Црпне станице на системима за одводњавање у Војводини, Нови Сад: Пољопривредни факултет.

Андрејевић, Н. 2004

Воде Дунава и развој водопривреде у апатинском и сомборском Подунављу, Апатин.

Кадиевић, А. 2004

Два тока српског ар-нувоа – интернационални и национални, *Наслеђе* (Београд) V: 53–70.

Петровић, Р. 2003

Војводина: 15 миленијума културне историје, Београд.

Андрејевић, Н. 2002

Изградња и експлоатација старих пловних канала у Бачкој, Београд: ЈВП Србијаводе.

Кадиевић, А. 1998

Архитектура и урбанизам у Србији од 1854. до 1904. године, у: *Наука и техника у Србији друге половине XIX века : 1854–1904.*, реферати са научног скупа одржаног 7. и 8. маја 1996., ур. Т. И. Подгорац, Крагујевац: Универзитет, 263–283.

Cantacuzino, S. 1989

Re/architecture, old buildings/new uses, London: Abbeville Pr.

Ивковић, С. и др. 1973

100 година рада на уређењу вода подручја Бачкопаланачке организације: 1873–1973, прир. Марјанов, М., Бачка Паланка: Водопривредна организација Дунав.

Summary

IVANA VASILJEVIĆ*

A FORGOTTEN GUARDIAN OF THE BANK: Pumping Station “Plavna” on Danube

With the first organized works on the regulation of watergangs in Vojvodina, came the construction and building of accompanying establishments such as bridges, sluices, locks, pumping stations. Although they were built as utilitarian structures, many of these objects are characterized by harmonious proportions, as well as by construction and decorative details crafted with great artifice.

The first buildings were of architecturally modest dimensions, following the shapes of standard family houses of the period. As typical industrial buildings, pumping stations included a number of other objects necessary for their successful functioning: beside machine house, there were also quarters for superintendent, machinists, guardian houses, workshops, and storehouses for wood and coal.

Pumping stations and plants represented, at the time, some of the most modern and the most specialized architectural problems and subjects for their builders, regardless of their sizes and locations, and auxiliary buildings were supposed to have architectural qualities, too. The architects were required to conceal the strictly utilitarian content, and to make an impact on existing surroundings with

the aesthetic forms of their architectural projects. Their interiors were to be as functional and as practical as possible, accessible, clear and organized with utmost precision. Channels with locks, embankments, bridges and other objects, apart from draining and cultivating the once swampy ground, introduced new elements of beauty into village landscapes.

The pumping station in Plavna, as one of the most representative examples of hydrotechnic buildings from the beginning of the 20th century, is veritable rarity from the aspect of the protection of industrial heritage, owing to high level of preservation of its building complex and machines. With obvious elements of Secession combined with traditional building techniques, and with its original pumps, engines and reservoirs, this pumping station is true witnesses of the time in which it was created. Bearing in mind that the narrow definition of industrial heritage, with reference to machine systems and architectural structures, had been expanded, the future challenge will be to explore all the key elements that should be taken into account in the evaluation of industrial heritage.

БУРМАНСКА УМЕТНОСТ ЛАКА: традиционална техника гравирања и мотиви на две баганске кутије за бетел

Апстракт. Кутије за бетел (*kun it*) један су од најпрепознатљивијих израза традиционалне бурманске уметности лака. На примеру две кутије (приватно власништво) од бамбуса и бурманског лака *миџија* (*thit si*), анализирају се структура, техника израде и мотиви декорације. Дубоки цилиндрични поклопац покрива унутрашњост: тело кутије истог облика и две тацне у којима се чувају састојци за бетел. Обичај жвакања бетела био је део религијских и дворских церемонија, друштвеног живота и уметности. Основа од плетеног бамбуса прекривена је слојевима црног лака, а декорација је изведена сложенем јун (*yun*) техником – гравирањем цртежа и утрљавањем боје у гравуре. *Црвена кутија* (прва половина XX века, Баган, Мјанмар) украшена је мотивом „Јунан полукруга“, знацима бурманског Зодијака и „осам планета“ у црној боји и мотивом „семенке паприке“ у жутој. *Кутија са сценом „краља на двору“* (1920–1950, Баган, радионица са заштитним знаком тигра) са натписима на бурманском језику, изведена је гравирањем црног лака традиционалним редоследом у црвеној, зеленој, жутој и наранџастој боји.

Кључне речи: кутије за бетел – *kun it*, лак – *lacquer*, *миџи* – *thit si*, техника гравирања – *yun*.

Уметност лака (*pan yun*) представља једну од десет традиционалних уметности и заната¹ у Мјанмару (бивша Бурма).² Најразноврснији предмети, за религијску и профану употребу, вековима се посебном техником праве од различитих материјала и лака *миџија* (*thit si*). Они могу бити једнобојни, најчешће црни (сирови лак) и црвени, или декорисани неком од традиционалних техника: гравирањем јун (*yun*), позлаћивањем, рељефним моделовањем, уметањем стакла, док се поступком сувог лака углавном праве скулптуре са Будиним ликом (Than



1. *Црвена кутија за бетел*, Баган, Мјанмар, прва половина XX века, плетени бамбус и лак (*thit si*)
1. *Red betel box*, Bagan, Myanmar, the first half of the 20th century, woven bamboo and lacquer (*thit si*)

Htaik 2002: 184).³ Различите технике и начини обраде лака, који има изузетна техничка и естетска својства, често превазилазе занатску вештину, па многа дела представљају висока достигнућа примењене уметности. У Мјанмару уметност лака живи и данас.⁴ Велики број радионица, нарочито у Багану, негује традицију, мада је модернизација донела промене.

* Софија Кајтез, Народни музеј у Београду

¹ Аутор је приступио теми из перспективе своје основне делатности сликара-реставратора. Велику захвалност за подршку и помоћ дугује изузетном познаваоцу бурманске културе Јелени Радојковић, историчару, и мр Андријани Сајић, библиотекару и историчару уметности, као и Ирини Кајтез, археологу и Александри Нитић, историчару уметности. У раду је наведена енглеска, интернационално препознатљива транскрипција оригиналних израза (према: Isaacs and Blurton 2000), док је транскрипција на српски језик дата за основне термине: технику гравирања и лак.

² Остале уметности и занати: сликање, резбарење дрвета и слоноваче, златарство и кујунџијски радови у сребру, ливење бронзе, бакра и месинга, ковачки рад, рељефни рад у штуку, камене скулптуре, токарење и зидарство (Than Htaik 2002: 183).

³ О модерним техникама видети: Fraser-Lu 1993: 343–355 и *idem* 2000: 35–55.

⁴ У Мјанмару постоји преко хиљаду радионица (Than Htaik 2002: 184) и Државна школа лака у Багану (Fraser-Lu 1986).



2. Кутија за бетел са сценом „краља на двору“, Баган, Мјанмар, 1920–1950, плетени бамбус и лак (*thit si*)
 2. Betel box with a Scene of “King at Court”, Bagan, Myanmar, 1920–1950, woven bamboo and lacquer (*thit si*)

Цилиндричне кутије за бетел (*kin it*), изведене техником гравирања, један су од најпрепознатљивијих израза бурманске уметности лака. Намене су чувању састојака за бетел,⁵ чија је употреба била и остала нераскидиво везана за културу, традицију и начин живота. Кутије су често украшене темама из бурманске астрологије, религије, историје, хинду-будистичке митологије, епа *Рамајана*, *Ћатака* (приче о претходним животима историјског Буде Гаутаме), геометријским и флоралним мотивима, животињским и митским фигурама и др. На примеру две кутије (приватно власништво) анализирани су структура, техника израде и мотиви, у покушају да се ова изузетна, код нас недовољно позната уметност приближи стручној и широј јавности.⁶ Обе кутије потичу из Багана, направљене су од плетеног бамбуса и лака *тиција*, а декорисане традиционалном техником гравирања *јун*. *Црвена кутија* (вероватно из прве половине XX века; висине 15,2 cm и пречника 18,3 cm) украшена је у три боје мотивом „Јунан полукруга“⁷ и астролошким

симболима (сл. 1). *Кутија са сценом „краља на двору“* (*nandwin*), потиче из радионице са заштитним знаком тигра (1920–1950; висина: 15 cm, пречник: 14,3 cm); изведена је у пет боја, са натписима на бурманском језику (сл. 2).

Мишљења о историји и пореклу уметности лака у Мјанмару нису јединствена. Сматра се да је посредно пренесена из Кине, преко једне или више суседних земаља, разним путевима у различитим периодима (Fraser-Lu 2000: 15–17).⁸ Први писани помен о употреби лака везује се за период цивилизације Пју (Рју; II век пре нове ере – IX век), када се користио у изради бродова, декорисању палата, манастира и музичких инструмената (Singer 2002: 40–41), а можда и за прављење посуда (Isaacs and Blurton 2000: 21). Развој ове уметности везује се за багански период на основу најстаријих фрагмената лакираних посуда који потичу из 1223. године (Than Htaik 2002: 183–184, Ei Ei Han 2013: 21), мада није потврђено да ли су домаће производње (Singer 2002: 42–43). Једноставне посуде од лака свакако су се користиле, а вероватно и правиле, у Мјанмару у XIII веку (Isaacs and Blurton 2000: 22–23), али, док се многи научници слажу да је техника гравирања *јун* пренесена из области Јунан-Чианг Мај (Yunnan-Chiang Mai; Кина и Тајланд), период и путеви преношења су спорни (Fraser-Lu 2000: 16). Проблем представља недостатак археолошког материјала из ранијих периода, било због влажне климе, која неповољно утиче на органске материјале, или традиције да се стари и оштећени предмети одбацују.⁹

Намена, облик, структура

Типичне бурманске кутије за бетел цилиндричног су облика, а структура и материјали савршено одговарају намени: због водоотпорности лака који учвршћује основну форму од бамбуса, састојци за бетел остају суви током монсуна, али и свежи током суве сезоне, јер поклопац тесно пријања уз тело кутије. Бетел је назив за ролнице од лишћа биљке бетел (*Piper betle*) премазаног кречном пастом,¹⁰ посутог сецканим орахом арека палме (*Areca catechu*) и дуваном (сл. 3).¹¹ Обичај жвакања бетела, стар преко два миленијума, дубоко је

⁸ Утицај Кине поричу поједини локални истраживачи: Khin Mg Nyunt 2002: 174–176.

⁹ За разлику од многобројних кинеских предмета од лака пронађених у гробницама, које су мање или више заштићене од влаге, у Мјанмару гробница нема зато што су тела личности високог ранга кремирана, а њихов пепео се расипао око пагода; клима је монсунска, релативна влажност висока, чести су земљотреси и друге природне катастрофе итд. (Than Htun 2013: 18–89).

¹⁰ Бела паста се прави од гашеног креча (калцијум хидроксид), креде (калцијум карбонат) или шкољки, а постаје црвенкаста додавањем куркуме (Rooney 1993: 25).

¹¹ Други додаци: кардамон, каранфилић, камфор, орашчић, суви ђумбир, црни бибер (*ibid.*: 26), смола од биљке *Acacia catechu*, анис, сладић, кора агрума и др. (Isaacs and Blurton 2000: 66).

⁵ Општеприхваћено име за ролнице које се жваћу, а лишће бетела један је од основних састојака (Rooney 1993: 12).

⁶ У Ваневропској збирци Градског музеја у Суботици чувају се две бурманске кутије за бетел (Simon Vuletić 2008: 30–31, 37) које је публика имала прилику да види у оквиру изложбе *Кава кава и бетел*, приређене у Музеју афричке уметности у Београду 2008. године.

⁷ О декоративним мотивима видети: Fraser-Lu 2000: 56–76.

укорењен у традиције земаља Југоисточне Азије, али и многих других.¹² Некада неизоставни део бурманских дворских церемонија (једна од важних одржавала се седамдест пет дана после рођења принца/принцезе; Yi Yi 1982), обичај се и даље практикује у религијске, магијске, симболичне сврхе и у друштвеном животу, а оставио је дубок траг у уметности. Користи се као стимулативно средство за побољшање расположења, ублажавање осећаја глади; примењује се у исхрани, медицини итд.

Током историје, бурмански краљеви користили су кутије за бетел као дипломатске поклоне¹³, а степен декорације, врста материјала и величина у односу на дворски ранг били су регулисани законом (Shway Yoe 1910: 410–411). Све до недавно кутије за бетел биле су и традиционални израз гостопримства у свакој кући (Than Htun 2013: 22). Бетел се данас углавном купује већ припремљен, а кутије се праве као сувенири за туристе (*ibid.*: 21–22). Карактеристичан изглед кутији даје високи поклопац равнoг врха¹⁴ који покрива реципијент – дубоко тело кутије са стопом и две тацне (сл. 4). Зидови тацни су конични, сужавају се ка дну, које понекад има прстенасту стопу. Тацне и тело кутије су истог пречника и уклапају се једни у друге (профилисаним ободима) и тако формирају троспратни простор за чување састојака. У горњој, плићој тацни, држе се чиније са арека орахом, кречном пастом, зачиница и секачем, у доњој дуван, а на дну кутије лишће бетела (Isaacs and Blurton 2000: 68). Пречник кутија је обично већи од висине (однос је око 11:10; *ibid.*: 24).

Црвена кутија, вероватно коришћена у домаћинству (пречник посуда за ову намену био је око 20 cm; *ibid.*: 67), има шире пропорције од уобичајених, однос пречника и висине је око 12:10. Врх поклопца је благо засведен, а горња ивица конично профилисана, што није чест случај (*ibid.*: 115). Декоративна, прстенаста профилација на дну, честа код већих кутија, можда има и конструктивну улогу. Кутија са сценом „краља на двору“ је издужених пропорција, висине веће од пречника, врх поклопца је релативно засведен, а по величини одговара посудама за личну употребу (пречника 12–14 cm, Fraser-Lu 2000: 90). Кутија је лагана, танких зидова, стопа је изнутра степенасто профилисана, на дну је издигнут медаљон са знаком радионице, а тацне имају прстенасту стопу; ови детаљи упућују на префињеност израде.



3. Детал из уличног киоска за продају бетела у Багану:
припремање ролница и лишћа бетела
3. Detail of a kiosk for selling betel in Bagan: making of rolls
and betel leaves

Израда основне форме

И данас се предмети од лака израђују техником сличној Барнијевом (Burney) опису из 1834. године; опрема и алати су готово исти, а новине се претежно односе на употребу нових боја, мотива и стилова, скраћивање сушења и др.¹⁵ Кутије о којима се говори у овом раду направљене су од бамбуса, уобичајеног материјала за израду предмета најбољег квалитета (*ibid.*: 22).¹⁶ Овај дуготрајан, тимски посао почиње набавком бамбуса (коришћене су две врсте, за грубље и финије посуде; Burney 1834: 443), његовом припремом (сечењем на уске траке и жице, омекшавањем) и прављењем основне форме техникама намотавања или плетења. Код намотавања, трака дужине обима дна посуде спаја се у обруч преко уреза на крајевима, а даљим мотањем формира се облик. Постоје три технике плетења различите финоће, које се изводе преко дрвеног калупа (*loc. cit.*). Базе и зидови кутија за бетел плету се одвојено, па се спајају (Fraser-Lu 2000: 23). Црвена кутија изведена је

¹² Шире о овој теми видети у Rooney 1993.

¹³ Бурмански краљ је у XV веку поклонио будистичким монасима у Шри Ланки и кутије за бетел из Тајланда (Singer 1996: 92), краљеви Миндон и Тибоу (Mindon, Thibaw) поклањали су их у XIX веку кинеским царевицама (Isaacs and Blurton 2000: 23) итд.

¹⁴ Постоје кутије са купастим врхом и дном (*phinlone-gaunglone*) из области Гаду-Ганан (Gadu-Ganan; Than Htun 2013: 108–121) и са купастим врхом из Шан (Shan) држава.

¹⁵ О поређењу традиционалне и савремене технике видети: Burney 1834; Isaacs and Blurton 2000: 31–40 и Fraser-Lu 1993: 343–355.

¹⁶ Користи се и длака коњског репа са бамбусом и те посуде су изузетно еластичне.



4. Црвена кутија за бетел; сви елементи кутије
4. Red betel box; all elements of the box

техником плетења бамбуса, чији се преплетај назире кроз лак. Мада је површина *Кутије са сценом „краља на двору“* потпуно глатка, танки зидови сугеришу да је основна форма изведена плетењем, пре него намотавањем.

Техника лака

У Мјанмару се користи лак *тици*, који потиче од биљног сока, смоле локалног дрвета *Melanorrhoea usitate*¹⁷, која се сакупља током целе године, изузев у периоду цветања (Webb 2001: 6). Квалитет лака (који сушењем путем поларизације потпуно очврсне) зависи од периода сакупљања: најбоље врсте црне боје садрже до 25% воде; лошије смеђе 30–35%, а најлошије жуте 45% (Fraser-Lu 2000: 21).

Ова сложена техника подразумева вишеслојно лакирање, дуготрајно сушење, полирање сваког слоја и посебне услове. Сви процеси: премазивање, стругање, брушење, полирање, глачање, раде се на стругу са

вретеном, које се ручно покреће штапом са кожном опутом (налик гудалу); плетена форма се обрађује на калупу причвршћеном за струг. После сваке фазе, предмет се суши од три до десет дана, у зависности од климатских услова, у подземним сушарама на влажном (релативна влажност ваздуха преко 55%), топлом (20–28°C) и тамном месту. Крај монсуна сматра се идеалним за сушење (*loc. cit.*). Пре лакирања, плетена површина изравна се пастом (*thayo*), направљеном од лака и коштаног pepela са додатком пиљевине (Burney 1834: 445) или праха кравље балеге.¹⁸ Наноси се рукама (као и лак и боје), прво у грубљем, па у финијем слоју.¹⁹ Затим се премазује чистим лаком у неколико слојева: обично пет, али их може бити и до двадесет – што их је више, предмет је вреднији (Than Htun 2013: 32). Завршно полирање врши се прахом тиковог угља и фосилног дрвета (*Ficus religiosa*), па сусамовим (раније шан)²⁰ уљем,

¹⁷ *Тици* је уљана смола, по саставу: катехол и урушиол са водом, различитим гумама и протеинским материјалима (*idem* 2000: 21). Локално дрво *Melanorrhoea usitate* користи се и на Тајланду, а *Rhus verniciflua* у Кини, Јапану, Кореји, *Rhus succedanea* на Тајвану и Вијетнаму, *Rhus javanica* у Индонезији (Webb 2001: 3–4).

¹⁸ За прву класу предмета користила се кравља балеге стара годину дана, за другу фини речни седимент, црвена земља и лак са доста воде, а данас пепео кикирикијевих љуски, слама, пиљевина, кравља блега и др. (Than Htun 2013: 32).

¹⁹ Финији слој био је од лака и pepela крављих костију (Burney 1834: 445) или тиковог pepela, кравље балеге, пиринчане сламе и др. (Fraser-Lu 2000: 25).

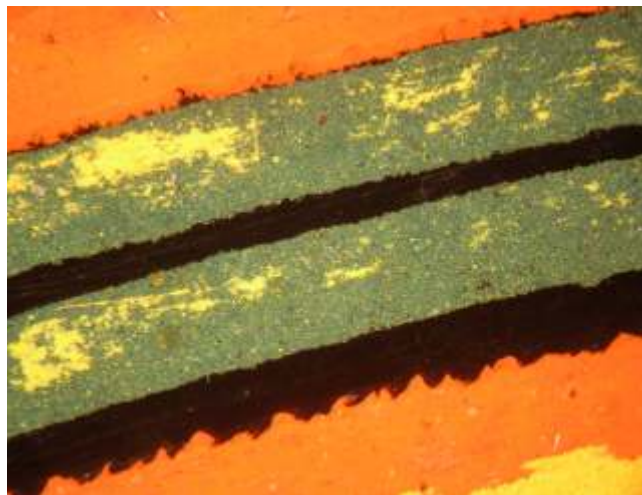
²⁰ Уље шан, *Shansi* или тунг, добијало се из плода дрвета *Aleurites triloba* или *Dipterocarpus turbinatus* (*ibid.*: 25, 211).

до добијања високог сјаја. За израду предмета црне боје потребно је између два и по и три месеца (Isaacs and Blurton 2000: 40; нап. 20).

За црвене посуде користила се најважнија и најлепша боја: скуп цинобер²¹ (*hinthabada*, живин сулфид), а његова употреба је у једном периоду била регулисана законом (Shway Yoe 1910: 411). Ово је једна од ретких боја које у мешавини са лаком не мењају тон (Burney 1834: 439). Данас се обично користи црвени окер (*myeni*), раније употребљаван и као први слој испод цинобера (*loc. cit.*) или као његова замена. Поједине радионице израђују црне, црвене или смеђе посуде као финалне производе, а уколико се даље декоришу, они представљају почетну фазу технике јун.

Традиционална техника гравирања јун

Ова техника подразумева гравирање у лаку и испуњавање гравура бојом. Потиче из Кине (V–III век пре нове ере), а у Мјанмар је пренесена из околних земаља.²² Јун је, такође, општи назив за лак²³ и гравирани предмете. Техника се изводи употребом од две до пет боја, рачунајући и боју кутије. Осим поменутих, традиционално су се користиле и жута (*saydan*), зелена (*atsein*; *ibid.*: 442), наранџаста (*sakawar*) и индиго (*tene*). Жута се добијала од аурипигмента (арсеник-сулфид), чији се прах мешао са дамар смолом; зелена од мешавине аурипигмента и индига, а наранџаста (локални назив – љубичаста, *mauap*; Than Thaik 2013: 29) од црвене и аурипигмента. Извођење технике јун такође је тимски рад и ради се у фазама: основни цртеж (*yunsin* уметност) гравира главни уметник, детаље у контурама (*yunkwe*) они мање вешти, а за боју је задужен посебан мајстор (*ibid.*: 32). Прво се, посебном алатком, простор издели помоћним линијама. За гравирање, којим се уклања неколико слојева лака, користе се једноставни гвоздени стилуси са врхом у облику игле, односно шила, или длета.²⁴ После гравирања контура за црвени цртеж, предмет преузима мајстор за боје, који течним цинобером (помешаним са уљем шан, а данас уљем од кикирикија) неколико пута премазује посуду. Боја се, после сушења, уклања са равних површина (помоћу влажних љуски пиринча, на струту), а остаје у гравурама; поступак се понавља, а затим се посуда полира. Да би се изоловала црвена боја, површина се премазује гумом дрвета *Acacia leucophloea*. Потом се гравира цртеж за зелену боју и утрљава се лак као везиво, зато што се зелена наноси у виду сувог пигмента. Након



5. Микрофотографија, одбијено светло, увећање 60 пута: детаљ Кутије за бетел са сценом „краља на двору“: жута зрна (можда аурипигмент) видљива у наранџастој и зеленој, као и неуклоњени трагови жуте боје, који указују да је, према традиционалном редоследу, нанесена преко зелене.

5. Microphotography, reflected light, enlarged 60 times: detail of the Betel box with a Scene of “King at Court”: yellow grains (maybe auripigment) visible in orange and green, as well as unremoved traces of yellow pigment, which point that, according to the traditional process, it was applied over green.

сушења, боја и гума се сперу са глатких површина, помоћу струготине и воде, а потом се предмет глача. Исти процес се понавља са жутом (у праху) и наранџастом бојом. Затим се посуда премазује лаком, помешаним са уљем тунг, и завршно се полира љускама пиринча, угљеним прахом тиковине и фосилног дрвета. За израду оваквих предмета потребно је између четири и осам месеци рада.

Кутија са сценом „краља на двору“

Мотив „краља на двору“, посебно значајан за Бурманце, постао је популаран током мандалејског периода (1859–1885) владавине последње краљевске династије Конбаунг (Konbaung, 1752–1885), а често служи као позадина за будистичке теме и бурманске легенде (Fraser-Lu 2000: 72–75). Дворска сцена на кутији изведена је техником јун у црном лаку, у пет боја, традиционалним начином цртања на једноставној позадини.²⁵ Посматрањем под оптичким микроскопом²⁶ запажа се коришћење помоћних линија и стилуса различитих дебљина; преклапање боја, које потврђује уобичајени редослед њихове употребе, а крупна зрна жуте, неравномерне величине, пре сугеришу присуство аурипигмента него синтетичке боје (сл. 5).²⁷ Црвеном бојом испуњене су

²¹ Осим цинобера, који се добијао прерадом минерала цинабарита, користио се и вештачки пигмент – вермилион.

²² Уколико није другачије назначено, у овом поглављу коришћени су подаци из: Fraser-Lu 2000. и Isaacs and Blurton 2000.

²³ О тумачењу термина јун (*yun*) видети и: Khin Mg Nyunt 2002: 175–176.

²⁴ Алатке и прибор видети у: Isaacs and Blurton 2000: 88–89.

²⁵ После 1850, у Багану су активне две школе: горепоменути (*kauk kyaung*) и друга, коју карактерише комплексна позадина где се грешке теже примећују (Than Htun 2013: 64–5).

²⁶ Посматрање под оптичким микроскопом обављено је у Народном музеју у Београду, коме се најсрдачније захваљујем.

²⁷ Да би се ова претпоставка потврдила неопходне су додатне анализе.



6. Микрофотографија: детаљ Црвене кутије за бетел
6. Microphotography: detail of the Red betel box

гравуре основног цртежа композиције; зеленом архитектура, флорални мотиви и украси на одорама; жута доминира у позадини с унакрсним шрафурама, али је, као и наранџаста, којом је изведен цртеж на лицима, заступљена на целој слици. Спољашност тацни рађена је црном, зеленом и жутом, док је унутрашњост свих елемената црвена.

Сцена двора, најсадржајније приказана на врху, понавља се на зидовима поклопца и тела кутије, вешто прилагођена њиховим облицима и величини. У колонијалном периоду²⁸ сцена је имала „политичко-носталгично значење“ (Isaacs and Blurton 2000: 119), фигуре су се приказивале у костимима из Конбаунг периода, када су закони прописивали начин одевања у зависности од дворског статуса (Shway Yoe 1910: 411). Краљ је приказан са укрштеним златним ланцем (*salwe*) преко груди, који указује на његов ранг²⁹; десно од њега седи женска фигура, можда краљица³⁰, а лево министар, принц или високи поданик. Дворска дама носи сукњу обмотану око струка (*htamein*), уски горњи део преко груди (*yinzi*), кратку струкирану одору уских рукава која се на куковима шири у крилату форму (*ein-gyi*), и карактеристичну фризуру.³¹ Краљева извезена одора такође је струкирана, кратка, са

бочним завршецима налик крилима, а сукња је (*pah-soe*), можда као и женска, украшена популарним таласастим мотивом (*acheik*, Fraser-Lu 2008: 149–150), док министар, преко сукње има дугачку везену одору широких рукава.

Фигуре су смештене у краљевску палату, која је, као и сцена са две играчице³², само на кружном врху поклопца приказана са вишеспратним крововима и троспратним врхом (*pyatthat*). Слика обилује симболима: палата подсећа на сезонска боравишта Буде пре просветљења³³, а перје пауна – симбола сунца и амблема последње краљевске династије, носи анти-британску поруку и сећање на независност (*idem* 2000: 72, 75). Композиција је разиграна – доминира пирамидална динамика степенстих кровова и богатство графичког рукописа. На ваљкастим зидовима поклопца и тела кутије, по два пута се понавља сцена двора са врха, коју овде раздваја играчица. На поклопцу је композиција смијенија: доњи део палате развија се попут фриза са дворедном фасадом, а живост и дубину уноси изломљена форма престола у првом плану, као и покрет играчице. Јасне су стилске и ликовне разлике покривеног тела кутије, које има мањи значај у односу на поклопац. Док су на поклопцу покрети краља и пратилаца уздржани и достојанствени, а цртеж фин и прилично прецизан, на телу кутије он је немарнији али живљи. Разлике су посебно изражене на лицима фигура, као и у сиромашнијој композицији, спутаној нижим простором тела кутије. На поклопцу, играчица има лепезу, што можда указује да се ради о личности важнијој³⁴ од оне приказане на телу кутије.

Позадина је испуњена флоралним мотивом (варијанта *pabwa*; *ibid.*: 66), сцене су оивичене бордурама са линијским и флоралним елементима. На основу два натписа³⁵ у картушима уз горњу ивицу, може се претпоставити да су наручиоци кутије покровитељи локалне пагоде: „У Хтун Лу [име мужа] и Дау Таик [име жене]“ и „Покровитељ сеоске пагоде“, док су на бази натписи са добрим жељама: „Нека вас прати напредак“ и „Нека вас прати здравље“. Медаљон на дну кутије садржи заштитни знак са цртежом тигра и натписом „тигар знак“, за који се везују мајстори из Багана пре Другог светског рата Саја Тат и Саја Пјант (*Hsaya Htat* и *Hsaya Pyant*; Isaacs and Blurton 2000: 45, 76, 77–78, 124). Успешне радионице увеле су заштитни знак по угледу на иностране, али га нису

²⁸ Од 1824. и 1852. део земље је под британском контролом, а 1886–1948. цела Бурма.

²⁹ Број ланаца указује на ранг: краљ носи двадесет четири ланца подељена у два сета преко оба рамена, а остали преко левог; двадесет један ланац носи наследник, осамнаест управници највишег ранга итд. (Buyers 2002).

³⁰ Мушки пратиоци обично седе са краљеве леве стране, а женски са десне (Fraser-Lu 2000: 72).

³¹ Типични елементи бурманске ношње Конбаунг периода, а од ранга су зависили квалитет тканине и начин израде (*idem* 2008: 146).

³² Можда су ово играчице у позоришним костимима (једна носи *залве* као краљев) или је у питању део сцене из епа *Рамајана*, као на кутији из Британског музеја у Лондону (Isaacs and Blurton 2000: 219, кат. 176).

³³ Због монсуна, краљевски дворови у Индији су се селили, као и двор принца Сидарте. Отуда је сцена „присуства двора“ усађена у сећање земаља теравада будизма, у коме се велики део учења заснива на животу историјског Буде Гаутаме.

³⁴ Mogyhe да је ова врста лепезе једна од краљевских инсигнија (Nisbet 1901: 204), која служи за растеривање инсеката.

³⁵ За превод најсрдљивије захваљујем др Тин Тин Хтун (Tin Tin Htun), професорки социјалне психологије на Универзитету Темпл (Temple) у Токију.



7. Цртежи симбола „осам планета“ са Црвене кутије за бетел (изузев Заморца): поредак симбола који се, почевши од Галона (како је и приказано на кутији), крећу у смеру казаљке на сату; по узору на дијаграм *Khin Myo Chit* у U Kyaw Tun (ed.) 1981 – Gods of Planets.
7. Drawings of symbols of “eight planets” from the Red betel box (with the exception of Guinea Pig): the symbols are, starting with Galon (as shown on the box), represented clockwise; according to diagram *Khin Myo Chit* in U Kyaw Tun (ed.) 1981 – Gods of Planets

регистравале (*ibid.*: 45), па, како на кутији нема потписа, не може се рећи да ли је ово рад неког од наведених мајстора.

Црвена кутија

Црвена боја, гримизног тона, нанесена је преко црног лака. Основна декорација – „Јунак полукруг“ (*kinan kanbyat*) и астролошки знаци гравирани су у црној, а мотив „семенки паприке“ (*ngayok si*) у жутој боји. Назиру се помоћне линије којима је издељен простор за чипкасти цртеж. Могуће је да је уобичајен корак јун технике, утрљавање боје у гравуре, у овом случају црне, изостао, јер је испод црвене она већ постојала (на основу

запажања под оптичким микроскопом, сл. 6).³⁶ У следећој фази, жутом бојом је рађено на класичан начин. Гравирано је слободном руком, осим концентричних кругова, ситних кружница (пречника 2 mm) и паралелних линија.

Мотив „Јунак полукруга“ потиче од стилизованог листа детелине и јавља се у многим варијацијама и један је од најстаријих облика украшавања (Fraser-Lu 2000: 56). Ранији облици су једноставни и груби, а сложене форме из каснијих периода одликују се финим цртежом (*loc. cit.*). Мада указује на кинеску провинцију Јунак, порекло имена мотива није довољно истражено (Isaacs and Blurton 2000: 76, nap. 24).

³⁶ Да би се ова претпоставка потврдила потребне су додатне анализе.

Астролошки мотиви – хороскопски знаци (*yathi yok*) и симболи „осам планета“ (*gyo shit lon*) омиљени су елементи декорације кутија за бетел.³⁷ Бурмански Зодијак има корене у индијској астрологији, годишњи циклус почиње средином топле сезоне у априлу, а уочи монсуна, када се слави празник воде Тинђан (*Thingyan*, *ibid.*: 115). Тако и поредак хороскопских знакова креће од Овна. Знаци су, осим неколико изузетака, исти као у „западном“ Хороскопу (знаку Јарца, на пример, одговара Макара³⁸ и др.).³⁹

Употреба мотива „осам планета“, старог око два века, потиче из бурманске астрологије⁴⁰, у чијој је основи веровање да планете одређују живот, владају данима у недељи и странама света. Оне, као и божанства у хиндуизму, путују на животињама које представљају њихове симболе: Сунце се превози на Галону⁴¹, влада недељом, североистоком, представљено је симболом Галона, и тако редом (*U Kyaw Tun*). Овај култ чувају и будистичке ступе у Мјанмару око којих су главне и споредне стране света означене скулптуром – симболом дана у недељи (сл. 7).⁴²

Форму „Јунан полукруга“, у виду саћа, на *Црвеној кутији* чини централни фриз, од наизменичних издужених и кружних четворолисних вињета, који се по висини богато развија вишеслојним тракама стилизованих облика. Најбогатије је декорисан спољни зид поклопца (пет слојева пратећих трака), затим врх (четири), па тело кутије (три). Издужене вињете испуњене су астролошким знацима, а споредне кружићима. На врху

поклопца приказани су знаци Зодијака, а зидови и тело кутије допуњени су симболима „осам планета“. Две бордуре – линијска трака и стилизован „Јунан полукруг“, украшавају рубове кутије, зидове тацни и дна свих елемената кутије. Вештина уметника изражена је танким и минуциозним цртежом (фигуре су висине око 1 cm), а слобода се огледа и у промени ритма: док се на зиду поклопца симболи крећу у смеру казаљке на сату⁴³, на врху и телу кутије ритам је супротан. Посебан ликовни ефекат изведен је жутиим тачкама (мотив „семенки паприке“), које покривају целу површину осим фигура. Тако је, на основу симултаног контраста боја, потенциран вибрирајући ефекат цинобера и вешто су истакнуте једва уочљиве фигурице.

Кутије за бетел – тема овог рада, представљене су као пример традиционалне бурманске уметности лака кроз основне процесе израде плетене форме, технике лакирања и гравирања (*yin*) декоративних мотива. Типичне за време и место настанка, финоћом израде оне указују на квалитет радионица из којих потичу. Мада често праћене рутинским цртежом, декоративне представе, пуне симболике и рађене у оквиру канона, неоспорно се одликују рафинираним осећајем за ликовност. На основу квалитета кутија намењених свакодневној употреби може се наслутити лепота врхунских дела бурманске уметности лака, која без сумње стоје паралелно уз дела из признатијих и познатијих земаља које баштине ову уметност.

³⁷ Хороскоп је за Бурманце изузетно важан – дан рођења у недељи одредиће име особе, брачног партнера и др.

³⁸ Водени змај, чудовиште из хиндуистичке митологије, са предњим делом тела у облику слона, крокодила, јелена или срне, а задњим облика рибе или фоке (описи митских бића у раду из: Murthy 1985 и Fraser-Lu 2000).

³⁹ Детаљније видети у Issacs and Bulton 2000: 115.

⁴⁰ Осим седам „планета“ соларног система ту постоје Раху и Каит (*Fraser-Lu 2000: 57*).

⁴¹ Гаруда у хиндуистичкој митологији, митска птица, пола човек, а пола орао/јастреб.

⁴² Сваки од осам симбола одговара по једном дану у недељи: у Мјанмару је, као и свуда, недеља седмодневна, а према бурманској астрологији осмодневна, јер је среда подељена на два дана – до и од зенита Сунца, Issacs and Bulton 2000: 58; *U Kyaw Tun*.

⁴³ На исти начин како се обилазе будистичке ступе.

ЛИТЕРАТУРА

Than Htun, 2013

Lacquerware Journeys : The Untold Story of Burmese Lacquer, Bangkok: River Books.

Ei Ei Han, 2013

Myanamar Lacquerware : Technique and Raw Materials, Lacquer Conference Programme, Buffalo, 38–39.

Fraser-Lu, S. 2008

Burman Textiles, in: *Eclectic Collecting, Art from Burma in the Denison Museum*, exhibition catalogue, ed. A. Green, Singapore: NUS Press, 154–165.

Šimon Vuletić, V. 2008

Kava kava i betel, katalog izložbe, Beograd: Muzej afričke umetnosti.

Buyers, C. 2002

Orders and decorations, *Burma*, <http://www.royalark.net/Burma/orders.htm> [приступљено 3. 2. 2013].

Khin Mg Nynt, 2002

Myanmar lacquerware: historical background and cultural perspectives, in: *Lacquerware in Asia, today and yesterday*, ed. M. Kopplin, Paris: UNESCO Publications, 173–181.

Singer, N. F. 2002

Myanmar lacquer and gold leaf : from the earliest times to the 18th century, *Arts of Asia* (Hong Kong) 32/1: 40–52.

Than Htaik, 2002

Myanmar traditional lacquerware techniques, in: *Lacquerware in Asia, today and yesterday*, ed. M. Kopplin, Paris: UNESCO Publications, 183–185.

Webb, M. 2000

Lacquer: Technology and Conservation, Oxford: Butterworth-Heinemann.

Fraser-Lu, S. 2000

Burmese Lacquerware, Bangkok: White Orchid Books.

Isaacs, R. and Blurton, T. R. 2000

Visions from the Golden Land : Burma and the Art of Lacquer, exhibition catalogue, Chicago: Art Media Resources Ltd.

Singer, N. F. 1996

Nineteenth century court lacquerware from Myanmar and the Box of „The Sorceress“, *Arts of Asia* (Hong Kong) 26/4: 91–101.

Fraser-Lu, S. 1994

Tradition and Innovation in Modern Burmese Lacquer, in: *Tradition and Modernity in Myanmar*, eds U. Gärtner and J. Lorenz, Münster – Hamburg: Lit Verlag, 343–355.

Rooney, D. F. 1993

Betel Chewing Traditions in South-East Asia, Kuala Lumpur: Oxford University Press.

Fraser-Lu, S. 1986

The Government lacquer school and Museum of Pagan, *Arts of Asia* (Hong Kong) 16/4: 104–111.

Murthy, K. K. 1985

Mythical Animals in Indian Art, New Delhi: Abhinav Publ.

Yi Yi, 1982

Life at the Burmese Court under the Konbaung Kings, *Burma Historical Research Department Silver Jubilee Publication*, 100–142.

U Kyaw Tun (ed.) 1981

Maung Htin Aung, Folk Elements in Burmese Buddhism, Rangoon, Burma, prepared for students and staff of TIL, Yangon, Myanmar: <http://www.tuninst.net/FLK-ELE/flk-ele-indx.htm> [приступљено 2. 3. 2013].

Shway Yoe, 1910

The Burman, his life and nations, London: Macmillan and Co., Ltd.

Nisbet, J. 1901

Burma under British Rule and – before, vol I, Westminster: Archibald Constable & CO Ltd.

Burney, H. 1834

Observations on the Lacquered or Japanned Ware of Ava, *Transactions of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (Cambridge), 3/3: 437–450.

Summary

SOFIJA KAJTEZ*

THE BURMESE ART OF LACQUER: The Traditional Technique of Engraving and Motifs on Two Bagan Betel Boxes

The author analyzes the structure, the execution techniques and the decorative motifs of this extraordinary, with us still unknown art, in the effort to present it to the professional and general audience, taking as examples two Burmese Betel Boxes, *kun it* (private property), crafted from bamboo and lacquer, *thit si*. These boxes are cylindrical in shape, with deep lids that cover their interiors: the bodies of the boxes and two trays in which the ingredients for betel are to be kept. The custom of chewing betel belongs to religious and court ceremonies, to social life and art. The bases of the boxes are made of woven bamboo strips, covered with layers of black lacquer, and the decorative motifs are executed in *yun* technique – which understands engraving of decorative pattern and rubbing of paint into the engravings on the surface. *Red Box* (the first half of 20th century, Myanmar, Bagan) is decorated with motive of *kunan kanbyat*, i.e., the signs of Burmese Zodiac, *yathi yok* and „eight planets“, *gyo shitlon*, in black, and with the motive of “chilli seeds”, *ngayoksi*,

in yellow. *Box with a Scene of King at Court, nandwin* (1920-50, Bagan, workshop with tiger trademark), is executed in five colours: engraving in black lacquer with the traditional sequence of colours – red, green, yellow and orange. The box contains the inscriptions with names of patrons of the village pagoda and with their good wishes.

Typical of times and places of their production, the refinement of these boxes serves as an example of the quality of workshops from which they emerged. The motifs full of symbolic meanings, according to canon, although often accompanied by routinely executed drawings, are indisputably characterized by the refined sense of artistic qualities. Bearing in mind the quality of the boxes intended for everyday use, one could imagine the beauty of the best works of Burmese lacquerware with which it undoubtedly stands equal to other, more acknowledged and better-known countries that claim this art as their heritage.

*Sofija Kajtez, The National Museum in Belgrade

ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ОДНОСА СКУЛПТУРЕ И СЛИКАРСТВА У МОДЕРНОЈ АРХИТЕКТУРИ БЕОГРАДА У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА

Апстракт: У тексту се истражују и нуде различита тумачења скулптуре у модерној стамбеној архитектури Београда насталој у другој половини XX века. Основни циљ је истражити и приказати примере значајне за разумевање односа скулптуре, сликарства и архитектуре. Архитектура модерних покрета, чији први примери настају у периоду између два светска рата, у другој половини XX века наставља интензивно да се развија без елемената декорације и скулптура. У стамбеној архитектури, декоративни елементи слабо су били заступљени. Истраживање је примарно засновано на историографском методу. Зграда у облику меандра у једном од значајних новобеоградских блокова повезује се са мотивима уметника Јулија Книфера. Захваљујући архитекти Михајлу Митровићу, педесетих година, скулптуре Ане Бешлић и Ратка Стојадиновића, а касније и цртежи Лазара Вујаклије, бивају инкорпорирани у архитектуру стамбених зграда. Касније ће се користити калупи за израду бетонских одливака, а зграде ће као целине садржати елементе скулпторалности. У раду се дефинишу односи и сумирају различита тумачења брутализма и „скулпторалне модерне“. Иако је стамбена архитектура одисала, пре свега, скромном обрадом фасада, издвојени су поједини примери из Београда, који одступају од тог приступа и уводе модерне скулптуре. Оваква анализа односа скулптуре и архитектуре XX века помоћи ће у дефинисању развоја њиховог међусобног односа и омогућити периодизацију идеја.

Кључне речи: индустријска модерна, скулпторална модерна, стамбена архитектура, скулптура, синтеза уметности.

Крајем двадесетих година XX века, модерна безорнаментална архитектура почиње да осваја Европу. Започиње критичко преиспитивање целокупне стварности у стваралаштву. Свесни своје улоге у овом процесу, архитекти на себе преузимају модернизацију и еманципацију друштва, а критика архитектуре академизма постаје интензивна. Од међуратног периода у Београду,

као и у другим градовима Србије, све интензивније се појављују архитектонска остварења са минималном орнаменталном пластиком или сасвим лишена исте, очишћена од декоративних елемената. Под утицајем идеја Адолфа Лоса (*Adolf Loos*) о орнаменту као „злочину“ и других европских тенденција настају и данас препознатљива здања међуратне модерне. То је била доминантна тенденција и међу инвеститорима, који су захтевали обраду фасада без елемената скулпторалне пластике, пратећи тај приступ као својеврсну моду. Такав тренд развоја стамбене архитектуре модерне прекинуо је почетак Другог светског рата у Југославији, који доноси велика разарања и уништавање стамбеног фонда.

Послератни период доноси ново друштвено-политичко уређење.¹ У таквом контексту и социоекономској атмосфери велике штедње, тешко се могло размишљати о елементима скулптуре, орнаменталне пластике, или о било каквим елементима естетске, а не функционалне природе. Све до почетка педесетих година, овакав развој стамбене архитектуре одвијао се слично као у земљама Источног блока. Иако је било тешко предвидети какав утицај такав след политичких прилика може имати на развој стамбене архитектуре, политички раскид између Југославије и СССР-а није био безначајан. Захваљујући следу политичких догађаја и друштвено-економским променама у земљи, омогућен је развој мањих архитектонских бироа, који су својим радом усмерили даљи развој архитектуре у Југославији. У Београду су се квалитетом, као и бројем реализованих пројеката, издвојили бирои који временом постају протагонисти модерне архитектуре у Југославији.² Почетком шездесетих година, и даље је доминирао традиционални систем градње. Заједничка карактеристика стамбене архитектуре реализоване у прве две деценије након Другог светског рата јесте тежња ка скромној обради фасада, материјализацији, и што бољем односу цене и квалитета. У периодизацији праваца у модерној архитектури коју је предложио Михаило Чанак, време до касних шездесетих година XX века назива се периодом

*Драгана Мецанов, самостални инжењер пројектант, Београд

¹ Прва реализована стамбена насеља и комплекси у послератном периоду били су крајње скромне обраде, павиљонског типа, и ни приближно довољни за стамбене потребе становништва растућих градова у Југославији.

² Међу њима се издавају „Рад“, „Ратко Митровић“, „Енергопројект“, „Напред“, „Инвестпројект“ итд.



1. Стамбена зграда у ул. Господар Јовановој бр. 25, Београд, аутор: арх. Михајло Митровић (фотографија из 1955. године)
1. Apartment building on Gospodar Jovanova Street No. 25, Belgrade; author: architect Mihajlo Mitrović (photograph from 1955)

индустријске модерне.³ Њега карактеришу масовна примена малог броја елемената и њихово понављање у великим серијама. Према тумачењима Татјане Прокић (Прокић 1998: 407–416), архитектура педесетих година XX века одликује се једноставним геометријским облицима, ниском спратношћу, коначношћу волумена и наглашеним хоризонталама. Такав низ, уобичајену праксу у пројектовању и изградњи стамбених објеката промениће архитекта Михајло Митровић (Кадијевић 1999; Мецанов 2008; Митровић 2012), који је у неколико својих пројеката, увео елементе модерне скулптуре, ангажујући савременике да оплемене стамбене објекте у Београду. Неколико примера стамбених зграда реализованих у Београду, аутора арх. Михајла Митровића указује, између осталог, на тему синтезе уметности архитектуре и скулптуре у новим, промененим околностима и контекстима који су неминовно утицали на развој свих појава у друштву.

Скулптуре поред архитектуре

Студија случаја: стамбена зграда у Господар Јовановој улици бр. 25, 1954. година, арх. Михајло Митровић

Господар Јованова улица део је централног густо изграђеног градског језгра Београда, а старији грађевински фонд у окружењу углавном чине зграде из међуратног периода, рађене у стилу модерне, или још старије, са елементима неког историцијског стила. Зграда је уметнута у улични фронт, и као дуж целе улице, грађевинска линија објекта поклапа се са регулационом линијом улице. Архитектонски склоп садржи једно степенишно језгро и лифтовску вертикалу, а становима се приступа са подеста. Станови имају двострану оријентацију. Висина зграде је П+4, а кров је раван. Централна фасадна површина, која је приближно квадратног облика, наглашена је и истурена у односу на фасадну раван, попут ризалита. У оквиру те површине наизменично су постављене пуне и празне, затворене и отворене површине и балкони. На тај начин аутор је избегао монотонију фасаде. Други, упечатљив елемент на фасади зграде јесте полукружни облик улаза, где се архитекта и потписао. У послератном периоду, овакав мотив на фасади сматрао се историцистичким, у смислу припадања старијим стилизовима у архитектури. На фасади су уграђене жардињере. Изнад последње етаже постављена је таласаста надстрешница. Још један елемент који ову зграду такође издваја у односу на грађевине подигнуте и истом периоду јесте скулптура вајара Ратомира – Ратка Стојадиновића на бочној фасади. Овим је архитекта потврдио свој став да фасаде зграда треба обогатити ликовношћу, на чему ће истрајати током неколико деценија своје богате каријере. У комбинованом систему конструкције ове зграде, у средишту је постављено армиранобетонско језгро. У концепцији основе и типских етажа, зграда је осмишљена као основно симетрична (сл. 1, 2 и 3).

У вези са професионалном афирмацијом и стваралаштвом Ратка Стојадиновића треба поменути годину која је важна за његово уметничко усмерење: године 1949, Влада ФНРЈ формирала је Мајсторску радионицу Томе Росандића у Београду, а међу његовим изабраницима били су Ана Бешлић и Олга Јеврић, као и Сава Сандић, Анте Гржетић, Јован Солдатовић. Међу талентованим вајарима, Стојадиновић је у тој радионици провео период од 1949. до 1953. године (Антић 1963). Као Стојадиновићево најпознатије дело, помиње се Споменик борбе и страдања (1959) у Горњем Милановцу, посвећен борцима НОВЈ погинулим у НОБ-у и жртвама фашизма. Заједно са вајарима из Мајсторске радионице Томе Росандића, Аном Бешлић, Антом Гржетићем, Олгом Јанчић, Јованом Солдатовићем и Савом Сандићем, урадио је Споменик палим борцима и жртвама

³ Термине „индустријска модерна“ и „скулпторална модерна“, који се у тексту интензивно користе и помињу, увео је Михаило Чанак, у оквиру радне класификације праваца у савременој архитектури (Чанак 2009: 48–49).

фашизма (1952), у Парку на Тргу жртава фашизма у Суботици (Međupštinski zavod za zaštitu spomenika kulture Subotica, b.d.). Овај пространи парк налази се испред велике катедрале св. Терезије Авилске у Суботици, и заједно са њом чини пријатну амбијенталну целину. Након тог периода, године 1960, у амбијенту Петроварадинске тврђаве у Новом Саду, уметничка група *Простор 8*, чији су чланови били Ратомир Стојадиновић, Ана Бешлић, Мића Поповић, Александар Зарин, Олга Јанчић, Јован Кратохвил, Јован Солдатовић и Милош Сарић, поставила је изложбу у отвореном простору, а неки од тих радова и данас су нераздвојни део амбијента тврђаве (Radovanović 2012).

Ово говори у прилог синтези уметности скулптуре и архитектуре, којој су поменути скулптори друге половине XX века у великој мери допринели. У контексту архитектуре и града, ова грађевина се може означити као реперна зграда захваљујући скулптури на фасади, и није искључено да је то био један од циљева архитекте. Ангажовање поменутих уметника у оплемењивању модерне стамбене архитектуре у другој половини XX века исто-времено представља преиспитивање принципа модернизма – кроз поновно увођење скулптуре, те занемаривање приступа који *a priori* одбацује уметничке детаље на стамбеним зградама послератног периода.

Студија случаја: стамбени блок у Захумској улици 23А, 1959. година, арх. Михајло Митровић

Један од наредних пројеката арх. Михајла Митровића, исте функције, требало је да одговори на другачији пројектни задатак и да испуни друге параметре. У другачијем контексту, Митровић поново уводи скулптуру. Урбанистички, овај стамбени блок је конципиран као затворени подужни блок са атријумом. Услед доминације слободностојећих објеката који су у то време грађени, архитекта је поштујући контекст градске матрице, направио затворени блок, који чине високи солитери. У средини атријума смештена је апстрактна скулптура.⁴

Фасада зграде пројектована је у дефинисаном растеру, а архитекта се потрудио да хоризонтале прозорских отвора прилагоди и усклади са спратним висинама у окружењу. Отвори су обрађени на различите начине, и зграда има карактеристичан, подвртан раван кров, типичан за солитере арх. Михајла Митровића. Станови и пословне просторије смештене у овој згради не уклапају се више у архитектуру социјалистичког стан-



2. Стамбена зграда у Господар Јовановој улици бр. 25, Београд; аутор: арх. Михајло Митровић
2. Apartment building on Gospodar Jovanova Street No. 25, Belgrade; author: architect Mihajlo Mitrović

дарда, јер ће се крајем педесетих и почетком шездесетих година од овог концепта све више одступати. То је читљиво и на елементима обраде ентеријера, у степе-нишном простору, у обради детаља улазних врата, на мозаицима у нишама подеста итд. Зграда се ни по питању ликовности не уклапа у низ стамбених објеката који су реализовани у поменутом периоду. Конструкција зграде је скелетна и изведена је у армираном бетону (сл. 4 и 5).

О сарадњи архитекте Михајла Митровића и скулпторке Ане Бешлић, постоји већи број извора, и она се помиње у неколико текстова чији је аутор сам Митровић. Поред тога, њихов рад има неколико заједничких црта – између осталог, карактеристику да су обоје у својој области обележили епоху у којој су стварали. „Споменици и скулптуре универзалне хуманистичке вредности, дела су којима је Ана Бешлић значајно обележила епоху у којој је стварала, али је процес текао и у супротном смеру. Њеним стваралаштвом и промишљањем о њему обележено је цело једно столеће.“ (Јурић 2012) Као и Михајло Митровић, кога

⁴ Ауторка скулптуре је Ана Бешлић. Према писању Александра Кадијевића, до тада није била пракса у београдској архитектури да се умећу апстрактне, већ само фигуралне скулптуре. Ово је пример залагања Михајла Митровића за синтезу уметности, мада ће ова тенденција наступити тек девет година касније, након одржавања Симпозијума о синтези ликовних уметности архитектуре, сликарства и вајарства 1968. године.



3. Скулптура Ратка Стојадиновића на бочној фасади стамбене зграде у Господар Јовановој улици бр. 25, Београд (скулптуру заклања непланско зеленило)

3. Sculpture by Ratko Stojadinović on the side facade of apartment building in Gospodar Jovanova Street No. 25, Belgrade (the sculpture is hidden by unplanned vegetation)

данас препознајемо као једног од најактивнијих архитеката друге половине XX века, Ана Бешлић је била значајна учесница не само културних, већ и друштвених збивања педесетих година прошлог века. „Те се године могу окарактерисати као године значајних постигнућа на друштвеном и културном плану, па самим тим и као прекретница и почетак новог доба.“ (*ibid.*) О овим годинама, обележеним врло интензивним активностима на плану уметности и културе, данас се говори као о времену високих постигнућа авангардне уметности. Ана Бешлић (1912–2008) рођена је у породици пољопривредника, ван академских центара и уметничких утицаја, у руралној средини, и своју креативност испољила је у најранијем детињству.⁵ Школовала се у Загребу, Грацу и у Бечу. Након склапања брака, 1949. године прелази у Београд, где отпочиње последипломске студије вајарства у Мајсторској радионици Томе Росандића. Уметнички и историјски допринос Ане Бешлић несумњиво далеко прева-

зилази оквири локалне средине: била је један од најважнијих представника савремене уметности у Југославији и Србији. Опус Ане Бешлић понајвише се везује за споменике.⁶ Она је брзо прешла пут од социјалистичког реализма према осавремењеном модернизму, тако да се њено дело током друге половине педесетих година брзо развијало према слободној форми, а нарочито после изложбе Хенрија Мура (Henry Moore), одржане у Београду 1955. године. Током седме деценије, она је достигла пуну зрелост облика. Ана Бешлић је форму свела на готово минималну меру, изражавајући се више димензионим „цртежом“ него самим просторним обликом, који је остао њен трајни начин пластичке експресије. Иако се форме скулптура Ане Бешлић у литератури најчешће везују за радове Хенрија Мура зато што имају једну заједничку црту – елегантне линије, заобљења и кривине, а управо те кривине неодољиво подсећају на облике из периода њеног најранијег детињства: традиционални „крив“⁷, и лопте крпењаче.

Као што је изложба Хенрија Мура утицала на Ану Бешлић и њену генерацију вајара, тако је, са друге стране, изложба пуристичког сликарства и архитектуре Ле Корбизијеа (*Charles-Edouard Jeanneret-Gris Le Corbusier*) одржана 1952. године (Аноним 1952) утицала на протагонисте модерне архитектуре. Међу њима се издваја архитекта Михаило Чанак⁸, чији је допринос како у области стамбене архитектуре, тако у у домену науке о становању (хабитологије) од огромног значаја за развој архитектуре и насеља у другој половини XX века.

Нови контексти и тумачења архитектуре – аспекти обликовања и елементи скулпторалности

Неоспорно је да су индустријска модерна и нови методи индустријализованог грађења утицали на обликовање и просторну организацију станова нешто више од класичне градње. Ограничене серије и велики елементи који су из погона транспортовани на градилишта утицали су и на урбанистичку диспозицију стамбених комплекса (Месанов 2014), као и на друге елементе архитектуре: растере, висине, распоне, груписање ламела, склопове итд.

⁵ Више о животу и раду Ане Бешлић може се пронаћи у неколико монографија: Амброзић 1983, Шуваковић 2008.

⁷ На локалном дијалекту Буњеваца у Војводини реч „крив“ означава хлеб специфичног заокруженог облика, припреман у кућним условима.

⁸ Међу његове најзначајније пројекте спадају стамбени комплекси које је реализовао са тимом колега и сарадника, а данас се сматрају високим дометима стамбене архитектуре, нарочито у погледу просторне организације, али и других важних аспеката попут односа технологије и просторне диспозиције елемената.

⁵ У пространом дворишту њиховог породичног салаша, отац три кћерке – Ане и њене две сестре, саградио је посебну просторију за игру, а играчке су углавном сами правили од природних и доступних материјала.

Студија случаја: стамбене зграде, Нови Београд, Блок 21, 1960–1966), арх. Леонид Ленарчић, Милосав Митић, Иван Петровић, Иван Симовић, Михаило Чанак

Блок 21 практично представља први реализовани стамбени блок централне зоне Новог Београда, која по плану треба да се протеже од зграде СИБ-а до Железничке станице „Нови Београд“. На овој огромној површини дуго се ништа није градило. Блок 21, са занимљиво решеним микроурбанизмом и спољним уређењем, у себи садржи препознатљиве стамбене куле, популарно назване „шест каплара“ које су у међувремену постале просторни репери; стамбене зграде које прате регулациону линију блока уз булеваре, те зграду познату као „Кинески зид“.⁹ Зграда у облику меандра значајана је за тему овог рада, између осталог због своје ликовности, форме, али и симболике. Ако се стамбена зграда „Кинески зид“ посматра са аспекта односа према контексту периода у којем је настала, упадљиво је до које мере су се архитекте трудили да у пројекту испоштују пет принципа Ле Корбизијеове архитектуре: објекат издигнут на стубове, слободни план основе, пројектовање кровне баште, хоризонталне прозорске траке, и слободно приземље.

Мотив меандра најчешће се везује за уметника Јулија Книфера (Денегри 1985; Pascal 1990; Radaković 1990; Radaković 1994; Arnould 2001; Maković 2002; Ристић 2004). „Основни и препознатљив мотив Книферове уметности је од 1960-их меандар, кога је Книфер извео у бројним варијацијама и у различитим техникама; као цртеже оловком, до слика на платну, колажа, графика, мурала и скулптура. Книферови меандари сведени су на једноличан ритам форме и контраст црног и бијелог. Врло касно почео је сликати и меандре у боји, али се је на крају вратио својој монокроматској редукацији.“¹⁰ Меандар се у његовим радовима појављује 1960. године и од тада до своје смрти, Јулије Книфер је сликао један исти мотив, али увек различиту слику. У текстовима о Книферу наводи се да је „своја дела називао анти-сликама, а обликовна средства редуцирао је у највећој могућој мјери. Облик ... сликан је у црно-бијелој нијанси живота.“ О мотиву меандра се наводи: „Могућности меандра Книфер истражује током шездесетих година прошлог столећа, док почетком седамдесетих слика



4. Стамбени блок у Захумској улици бр. 23, Београд; аутор: арх. Михајло Митровић
4. Apartment block in Zahumska Street No. 23, Belgrade; author: architect Mihajlo Mitrović

меандре дивовских формата на фасадама зграда и зидовима интеријера... Попут *Црног квадрата на белој подлози* Казимира Маљевича, и Книферови меандри одражавају контрасте и стварају густину безнађа, коју су критичари тако често налазили у његовим делима.“¹¹

Највећа вредност Книферове уметности јесте у минималним, али ликовно значајним разликама једне исте формуле – смисао сваког појединачног Книферовог рада указује се у контексту свих осталих. На тај начин можемо пренесено тумачити и одлике масовне стамбене изградње: бескрајно понављање форми, које кроз репетицију губе вредност аутентичности, али формирају општу карактеристику архитектуре модерног покрета.

Јубилеј¹² је обележен публикавањем неколико монографија, текстова и истраживања о његовој уметности. Временска дистанца омогућава да се кроз објављена истраживања сагледају и односи графика, архитектоничности, цртежа и скулптуре, као и идеја

⁹ Према детаљном урбанистичком плану, овде је требало да буде насељено 10.000 становника. Урбанистички, блок су осмислили архитекти Милутин Главички, Леонид Ленарчић, Душан Миленковић и Милорад Митић још 1960. године. У оквиру блока реализовани су: стамбени „меандар“, популарно назван „Кинески зид“; стамбена зграда спратности П+10+Пк (пројектовали су је Михаило Чанак, Милосав Митић, Леонид Ленарчић, Иван Петровић, из Института за испитивање материјала СРС); па једна стамбена зграда П+8+Пк, архитекте Богдана Игњатовића; и најзад, стамбене зграде у виду високих кула спратности П+16+Пк под називом „шест каплара“. Међутим, нису све куле потпуно идентичне. Три куле су дело Богдана Игњатовића; а три је пројектовао арх. Леон Кабиљо. Пројектовањем и извођењем најпре ових шест кула, а затим и других објеката, учвршћује се став архитеката према примени индустријализованих система градње.

¹⁰Извори: Јулије Книфер, Википедија, слободна енциклопедија, [internet] http://sh.wikipedia.org/wiki/Julije_Knifer [pristupljeno 12. maja 2014]

¹¹Година 2014. проглашена је годином Јулија Книфера, а поводом деведесете годишњице његовог рођења и десете годишњице смрти (Осијек, 23. априла 1924 – Париз, 7. децембра 2004).

¹²Извор: 2014. godina Julija Knifera, Umjetnička akademija u Osijeku, [internet] http://www.uaos.unios.hr/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=133&Itemid=842&lang=hr [pristupljeno 18. novembra 2014]



5. Скулптура Ане Бешлић испред стамбене зграде у Захумској улици бр. 23, Београд
5. Sculpture by Ana Bešlić in front of apartment building in Zahumska No. 23, Belgrade

минимализма и апстрактног конструктивизма. У изворима не постоје информације да су Јулије Книфер и Михаило Чанак сарађивали. Намеће се закључак да је мотив меандра био присутан у клими архитектонског и уметничког обликовања.

Период с краја шездесетих година XX века, архитекта Михаило Чанак¹³ назива „скулпторалном модерном“, која обележава архитектуру. Главне разлике између претходне – индустријске, и наступајуће – скулпторалне модерне, огледају се у:

- великом броју понављања једноставних елемената наспрам мање изражене репетиције у наступајућој „скулпторалној модерној“;
- великим серијама наспрам мањих;
- потпуном одсуству профилације, наспрам увођења профилације у виду бетонских елемената из калупа и одливака и појави текстура на бетонским фасадама.
- јефтиније градње наспрам скупље.

Овај прелаз у развоју модерне архитектуре становања из „индустријске“ у „скулпторалну“, временски се поклапа са једним важним догађајем из

1968. године, односно одржавањем Симпозијума о синтези уметности (Денегри 1998). Према тумачењу Мишка Шуваковића, исте године десила се прекретница из неоавангарде у поставангардну уметност, из неомодерне у постмодерну (Шуваковић 1992). Ипак, у архитектури се не може идентификовати поларизација између „индустријске“ и „скулпторалне“ модерне у смислу у ком се она обично препознаје у другим областима уметности или у социјалним конфликтима. Главни примери који се могу тумачити као припадници „скулпторалне модерне“ јесу стамбени комплекси у Новом Београду – Блок 22, Блок 29 и Јулино брдо у Београду.

Студија случаја: „Генекс“ кула, 1970–1980, арх. Михајло Митровић

Приликом посете Чандигару (Chandigarh), на Михајла Митровића посебан утисак је оставила материјализација четири најзначајније Ле Корбизијеове зграде у центру града. Бетонске површине без икакве накнадне обраде прекривене су великим, аутентичним таписеријама. Под утицајем британских архитеката Питера и Алисон Смитсон (Peter and Alison Smithson), период педесетих година – много раније него што ће се „Генекс“ кула реализовати у Новом Београду, био је период истраживања и креативне употребе натур-бетона у стилу све доминантнијег брутализма. У Београду има неколико грађевина изразитих уметничко обликовних вредности које се могу сматрати делима која садрже извесне елементе брутализма, попут Источне капије, тј. комплекса три куле „Рудо“ на Коњарнику, као и три стамбена солитера на Булевару војводе Степе архитекте Бранка Алексића. Такав пример је и поменута „Генекс“ кула у Новом Београду, архитекте Михајла Митровића. Изградњи ове куле претходи специфичан социоекономски, као и урбанистички и архитектонски контекст.¹⁴ У овој двојној кули, једна, виша вертикала је стамбена, а друга, нижа, има пословну намену. Планирано је да се мост, односно пасарела која на врху повезује два сегмента, повеже са панорамским рестораном, који се ротира. Стамбени сегмент има два независна улаза. Око сваке степенишне вертикале, односно лифтовског језгра, организована су по четири стана. На типском спрату налази се по осам стамбених јединица. Зграда обилује скулпторалним елементима око прозорских отвора, што се може тумачити као карактеристика „скулпторалне модерне“ (сл. 6 и 7).

Оно што би се могло сматрати елементом брутализма јесте коришћење огољеног и необрађеног

¹³Више информација и извори о раду и стваралаштву архитекте и истраживача др Михаила Чанка: Чанак 2009, Чанак 2005: 20–29.

¹⁴Зграда на Новом Београду има тридесет спратова, и веома је редак, готово јединствен у свету случај савлађивања овакве спратности у армиранобетонској конструкцији, јер се обично, као економичније решење, користе челичне конструкције.



6. Детаљи на фасади „Генекс“ куле, Блок 33, Нови Београд; аутор: арх. Михајло Митровић
6. Details on the facade of “Genex” Tower, Block 33, Novi Beograd; author: architect Mihajlo Mitrović

бетона у завршној обради, на захтев пројектанта М. Митровића. Међутим, делови зграде у приземљу покривени су муралима Лазара Вујаклије. „Бројна дела једног повученог сликара готово да су нам свуда пред очима али је, парадоксално, за ширу јавност он остао непознат. Исти уметник који је у знатном делу осмислио и створио 'визуелни идентитет' српске ликовне уметности педесетих и шездесетих година, спорадично се спомиње једино у најстручнијим публикацијама – и ту веома ретко, када се историзују прве деценије наше савремене уметности – управо она која је извела епохално извлачење из глиба социјалистичког реализма након рата.“ (Деспотовић 2000: 6) Са овом тврдњом можемо се сложити само делимично, јер су дуго година школски уџбеници, и читанке за основне школе у Србији илустровани радовима Лазара Вујаклије, што ипак значи да није био непознат најширој јавности. За разлику од академских вајара Ане Бешлић и Ратка Стојадиновића, Лазар Вујаклија није похађао уметничку академију. Његово стваралаштво Миодраг Б. Протић дефинисао је као „наивни експресионизам“ или „експресионизам наивног симбола“. „Деликатни, природни прелаз од 'умртвљене' имитације високог модернизма које је понео са Добровићевог курса током педесетих година одиграо се као једна од најоригиналнијих епизода у процесу ослобађања наше ликовне уметности од соцреализма.“ (ibid.) Овде се дотиче тема трансформације уметника, односно њиховог рада, паралелно са променама у оквиру епохе модернизма друге половине XX века. Стиче се утисак да су ликовни критичари овакве метаморфозе примећивали у дугогодишњем раду вајара, док се код архитектата овакве промене не срећу често, тј. такве трансформације су релативне. Објашњење лежи у већој



7. Цртежи Лазара Вујаклије на фасади „Генекс“ куле, Блок 33, Нови Београд
7. Drawings by Lazar Vujaklija on the facade of “Genex” Tower, Block 33, Novi Beograd

зависности од социо-економског и технолошког утицаја, у којима аутентични израз најчешће више не доминира. У контексту модерне архитектуре Београда – града у којем је Лазар Вујаклија стварао, он спада у ред аутора (може се рећи и талас или „школу мишљења“), који су сматрали да градски мурал освежавају монотонију улица, и стварају препознатљиве амбијенталне целине.¹⁵ Још једна сличност између Вујаклије и Митровића јесте опредељење за коришћење природних материјала, наспрот индустријским елементима. Специфична употреба опеке појављује се на неколико стамбених зграда овог архитекте: у Доситејевој улици бр. 5, као и у Кондиној бр. 1 у Београду. На крају, о уметности Лазара Вујаклије се закључује: „Његово дело краси и аутентични садржај – 'говор тла', пре свега кроз призоре који су непосредне реминисценције на сликарије стећака, анонимно народно стваралаштво, популистичку традиционалну уметност.“ (ibid.)¹⁶ Сличан закључак може се донети и о стваралаштву других уметника чије је дело кроз ових неколико анализираних примера само дотакнуто, а који заслужују велико поштовање.

¹⁵ Данас, на почетку XXI века, има неколико великих мурала у Београду који оплеменењу градски пејзаж, те се могу наћи и у комерцијалним монографијама.

¹⁶ У наставку се наводи: „Основна семантичка матрица сликарства Лазара Вујаклије креће се магијским и мистичним линијама са тек неколико општепознатих и препознатљивих форми. Основна је симболика живота и смрти коју је разрађивао у неколиким циклусима. Они су сачињени са карактеристичним елементима израза, попут: наглашене графичке контуре, затим геометризоване сведености пластичке форме и визуелне плошности (дводимензионалности) пиктуралног призора, напакон, елементарног, чистог и јаког колоризма основних боја.“ (ibid.)

Закључак

Тема међусобних односа архитектуре, скулптуре и сликарства, синтеза двеју или више уметности, појављује се у свим епохама историје уметности. У различитим контекстима, овај однос је другачије кореспондирао и временом се мењао. Постоји већи број тумачења овог односа у XX веку, друштвено и политички бурном столећу током којег ће историја архитектуре и уметности неколико пута променити свој ток. Стамбена архитектура је значајна јер представља један од њених главних видова исказивања, а са друге стране чини готово осамдесет посто грађевинског фонда у Београду (Мецанов: 2008:105), али и другим градовима. Неколико анализираних и приказаних примера на различите начине објашњава односе уметности архитектуре, скулптуре и сликарства. У прво време, скулптура се појављује у појединачним примерима, услед велике жеље, или блиске сарадње аутора архитектата и вајара. Каснијим развојем технологије, и стицајем других околности, елементи скулпторалности у архитектури постају практично део обликовне структуре зграде, гледано у целини. Анализирањем појава у примењеним уметностима у домену стамбене архитектуре, стиче се увид у удео вајарства, сликарства и савремене уметности у свакодневном животу, пракси, и тада интензивној стамбеној изградњи.

Намеће се питање због чега су, или на основу чега су анализирана дела управо ових уметника? Иако њихова дела у различитом опсегу кореспондирају са архитектуром, свако од њих, на себи својствен начин, формира микроамбијент – градску целину. Ангажовање уметника-савременика различитих вокација, афинитета, регионалних или других „припадности“, доприноси идеји космополитизма, коју модернизам као хиперкултура свакако садржи. Њихове савремене скулптуре и мурални на стамбеним зградама, испред или поред њих омогућавају да се сагледа паралелни развој: генеза идеја у вајарству у односу на генезу идеје архитектонског функционализма онога времена. Михајло Митровић је имао удела у избору уметника и волео је да са њима сарађује на својим пројектима. Ана Бешлић и он имали су одличну сарадњу, уз међусобно уважавање и разумевање, а слично је било и са Ратком Стојадиновићем и Лазаром

Вујаклијом. Михало Чанак није усмеравао свој професионални рад у правцу синтезе архитектуре и уметности, него много више ка другим областима: синтези архитектуре и математичких дисциплина, инжењерских, социолошких наука, области привреде и производње. И поред тога, његови изведени пројекти одликују се врхунском ликовношћу и естетским квалитетима.

Однос архитектуре и скулптуре анализира се кроз примере грађевина у Господар Јовановој и Захумској улици. Веома сличан однос архитектуре и сликарства сагледава се на примеру мурала Лазара Вујаклије на згради „Генекса“ у Новом Београду. Овај однос доприноси стварању малих микролокација, мањих или већих урбаних репера који чине важан елемент сваког града. Овакво обележавање стамбене архитектуре у градским срединама нарочито је важно за период модерне, јер га, између осталог, обележавају униформисане слике и помало једнолични улични призори. Однос архитектура–скулптура–сликарство заправо доприноси стварању микролокација и већој вредности амбијенталних градских целина. С друге стране, могуће је сагледати и тумачити однос архитектуре према уметности, и социолошким елементима односно однос станара зграда – становника града, и самог града.

На фотографији из прошлости сагледава се скулптура Ратка Стојадиновића из 1955. године. Друге две фотографије настале су неколико деценија касније. Уочљиве разлике на фотографијама последица су више промена стамбене политике и других важних фактора, као и промена у култури становања. Након више деценија, зграда је помало оронула, али према бонитету и даље се боље валоризује од већине зграда у централном градском језгру. Уочљиво је кисело дрво које заклања поглед са улице на дело Ратка Стојадиновића. Немаром надлежних служби, али и грађана, овакви призори нису ретки у Београду. Наведени артефакти: архитектонска дела, скулптуре, детаљи и слично чине обележја једног града, граде његову слику, исто колико и амбијенти, атмосфера улица, култура становања, културолошке разлике, и урбанистичке и стамбене политике.

ЛИТЕРАТУРА

Međupštinski zavod za zaštitu spomenika kulture Subotica, b.d.

Spisak kulturnih dobara u Gradu Subotica, [internet], dostupno na <http://rs.heritage-su.org.rs/index.php/subotica> [pristupljeno 30.septembra 2014].

Mecanov, D. 2014a

Concepts of forming of urban solutions in housing settlements in Belgrade built in precast industrialized systems in second half of XX century, in: *Places and Technologies 2014* : keeping up with technologies to improve places : conference proceedings : 1st international academic conference, Belgrade, 3–4. April 2014 [e-book], ed. E. Vaništa Lazarević, Belgrade: University of Belgrade, Faculty of Architecture.

Mecanov, D. 2014b

Residential architecture built in precast systems – A concept of forming landscape in Belgrade in the second half of the 20th century, in: *Socialist and Post-socialist Urbanizations, Architecture, Land and Property Rights, Urban & Landscape days* : XI International Conference, May 8–11, 2014, ed. prof. Maroš Krivy, Tallinn: Estonian Academy of Arts and Architecture.

Jurić, S. 2012

Život formi Ane Bešlić, obilježje jednog vremena – trenutak u beskraju, Zavod za kulturu vojvođanskih Hrvata, [internet] <http://www.zkvh.org.rs/index.php/mapa-sajta/27-aktivnosti-zavoda/1124-ivot-formi-ane-beli-obiljeje-jednog-vremena-trenutak-u-beskraju> [pristupljeno 20.maja 2014].

Митровић, М. 2012

Архитектура Београда 1950–2012, Београд: Службени гласник.

Radovanović, O. 2012

Petrovaradinska tvrđava i njeni umetnici – pogled sa distance povodom 60 godina postojanja (1962–2012), *Mesna zajednica „Liman“*, [internet] <http://www.mzliman.org/akcije/2012/izlozbe/60godina/Tvrđjava-umetnici.htm> [pristupljeno 30.septembra, 2014].

Станојев И. 2010

Скулптура која краде архитектуру, Београд: Задужбина Андрејевић.

Чанак, М. 2009

Радна класификација праваца у савременој архитектури (6), *ARD Review* (Београд) 35/2008: 48–49.

Мецанов, Д. 2008

Стамбена архитектура Београда 1947–1967, Београд: Задужбина Андрејевић.

Шуваковић, М. 2008

Ана Бешлић (1912–2008), Београд: Војноиздавачки завод.

Чанак, М. 2005

Мала прича о заборављеним „Београдских 5“, *ARD review* (Београд) 33: 20–29.

Чашек, С. 2005

Архитектонска култура педесетих година: Луј И. Кан и комплекс Народне Скупштине у Даки, у: *Историја модерне архитектуре* : антологија текстова, Књига 3: Традиција модернизма и други модернизам, ур. Милош Р. Перовић, Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 307–322.

Ристић, С. 2004

Јулије Книфер (1924–2004), Београд: Радио Београд.

Maković Z. 2002

Julije Knifer, Zagreb: Meandar; Studio Rašić.

Arnould, P. 2001

Julije Knifer. Méandres. Paris: Société nouvelle Adam Biro

Деспотовић, Ј. 2000

Лазар Вујаклија – лутања у вртovima многих цветова : чаробни сликовни свет, *Данас* (Београд) VI, 18. X. 2000: 6.

Кадјевић, А. 1999

Михајло Митровић : пројекти, градитељски живот, идеје, Београд: С. Машић, Музеј науке и технике, Музеј архитектуре.

Тошева, С. 1999

Бранислав Којић, Београд: Грађевинска књига.

- Денегри, Ј. 1998
Теме српске уметности: шездесете, Београд: Светови.
- Prokić, T. 1998
Neke mogućnosti remodelovanja – novobeogradsko iskustvo, u: *Drugi naučni skup Unapređenje stanovanja '98*, Beograd : Arhitektonski fakultet Univerziteta, 407–416.
- Radaković, Ž. 1994
Knifer: povest o Juliju Kniferu, Beograd: Radio B92.
- Pascal, P. 1990
L'Art de Julije Knifer, Dijon: Université de Bourgogne.
- Radaković, Ž. 1990
Julije Knifer. Mäander 1960–1990, Stuttgart: Flugasche Verlag.
- Бешлић, А. 1988
Каталог Ана Бешлић: скулптура – јастуци: 5–18. XII 1988, ур. Љиљана Поповић, Београд: Културни центар Београда.
- Денегри, Ј. 1985
Сликаство Јулија Книфера, Београд: Радио Београд.
- Чанак, М., 1984
Вредновање квалитета у стамбеној изградњи и становању, докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду.
- Амброзић, К. 1983
Ана Бешлић, Суботица: Градски музеј
- Бркић, А. 1982
Знакови у камену: српска модерна архитектура 1930–1980, Београд: Савез архитеката Србије.
- Elsen, A.E. 1978
Origins of modern sculpture : pioneers and premises, Oxford: Phaidon press.
- Бркић, А. 1977
Идејне основе београдске архитектонске школе, *Урбанизам Београда* (Београд) IX, бр.38–39: 36–40.
- Чанак, М. 1976а
Функционална концепција и употребна вредност стана, Београд: ИМС; Центар за становање.
- Чанак, М., 1976б
Формирање система вредновања употребне вредности стана, *Архитектура урбанизам* (Београд) XVII, 74–77: 102–104.
- Арнасон, Х. Х. 1975
Историја модерне уметности : сликарство, скулптура, архитектура, превод Д. Пувачић, Београд: БИГЗ, Југославија
- Митровић, М. 1975
Новија архитектура Београда, Београд: Југославија
- Ђокић, А. 1971
Предговор, у: *Михајло Митровић* : изложба архитектуре, каталог, Београд: Музеј примењене уметности, 13–25. април 1971, [б. м.: б. г.]
- Антић, Р. 1963
Тома Росандић (1878–1958), каталог изложбе, Београд: Музеј Града Београда, Научно дело.
- Блуменау, И. 1960
Индустријализација стамбене изградње у предузећу „Рад“, у: *Саветовање о индустријализацији стамбене изградње 19–21. октобра, 1960.г.*, Београд: Савезна грађевинска комора: Пд-1 – Пд-22.
- Аноним 1952
Изложба стваралаштва француског архитекте Ле Корбизијеа, *Политика* (Београд) XLIX, 362: 8.

СКРАЋЕНИЦЕ

- СССР – Савез Совјетских Социјалистичких Република
ФНРЈ – Федеративна Народна Република Југославија
ГАМП – Група архитеката модерног правца
ИМС – систем префабриковане градње који је добио име по Институт за испитивање материјала Србије, где је развијен
ЈНА – Југословенска народна армија
НОБ – Народноослободилачка борба
НОВЈ – Народноослободилачка војска Југославије
П – приземље
Пк – поткровље

Summary

DRAGANA MECANOV*

CONTRIBUTION TO RESEARCH INTO RELATIONSHIP BETWEEN SCULPTURE AND PAINTING IN MODERN ARCHITECTURE OF BELGRADE DURING THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

The time period between two world wars is characterized by modernist architecture, which developed under strong influence of European academic centres and growing absence of ornaments. The end of World War II brought new social and political contexts, and new economic circumstances. With the first five-year plan period (1947–1952) also came the architecture of modest materials and forms. In addition, the change in social and political contexts at the beginning of 1950s introduced activities, emergence and development of individual architectural studios. Some of them developed their own architectural expressions and revived relationship between architecture and sculpture in fresh, contemporary way, and created examples that represent the epoch. Here, one remembers the projects realized by studio established by architect Mihajlo Mitrović – apartment buildings in Zahumska Street No. 23 and Gospodar Jovanova Street No. 25. This architecture is inseparable from the sculptures created by Ana Bešlić and Ratko Stojadinović. A completely different approach can be found in examples appearing in Novi Beograd. Numerous requests for mass and quick apartment building added to intensive development of industrial, pre-

fabricated, systems. One of the representative examples is the "meander" building in Block 21 in Novi Beograd. In this essay we analyze the motive of meander, and we relate it to the works done by artist Julije Knifer who favoured meander as the leitmotif of his creations. The sculptural elements of industrial modernism are: the emphasized horizontal lines, basic geometric forms, small number of floors architectural cubes. "Industrial modernism", as it is referred to in the professional literature, became increasingly present with gradual development of the pre-fabricated systems, as well as with the growth of building industry. Only at the end of the 1960s, there emerged examples of architecture that featured different sensibility. In the sources, it was called "sculptural modernism" abundant with details – and it announced different approaches to forms opposed to the, until then dominant, "industrial modernism". The *Genex* building in Belgrade, has a larger number of elements as in brutalist architecture, as well as recognizable influences of important examples of international modern architecture. Parts of the *Tower of Genex* were painted by painter Lazar Vujaklija.

РАЗВОЈ ИНДУСТРИЈСКОГ ОБЛИКОВАЊА У ФНР ЈУГОСЛАВИЈИ НА ПРИМЕРУ ИЗЛОЖБЕ УМЕТНОСТ У ИНДУСТРИЈИ, ОДРЖАНЕ У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 1961. ГОДИНЕ

Апстракт: Евидентне промене и нови токови у развоју индустријске продукције у циљу приближавања новим савременим креативним праксама у нашој средини запажају се после Другог светског рата. У новим условима убрзаног развоја и економског просперитета читаве земље јављају се у почетку бројни појединци, а затим и производна предузећа која постижу прве резултате у области индустријског обликовања производа. У почетку су то биле усамљене и изоловане акције, да би оне средином педесетих година XX века прерасле у организоване производне целине. За овај период карактеристичан је спор и тежак продор индустријског обликовања у индустријске погоне. У свести непосредних произвођача постојао је јак отпор увођењу индустријских уметника у процес производње, а о структуралним променама и формирању посебних служби за дизајн готово да није могло да се говори.

Кључне речи: индустријско обликовање, дизајн, индустријски уметник, примењена уметност, дидактичке изложбе уметничког обликовања, изложба *Уметност у индустрији*

Индустријско обликовање као појам и пракса у ФНР Југославији

У периоду после Другог светског рата, у развоју југословенске привреде позиција индустријског обликовања била је вишеструко значајна. Почетком педесетих година XX века имала је непосредну улогу у послератној обнови и индустријализацији земље, у повећању материјалне производње, у развоју југословенске привреде, промоцији модернистичких идеја и креирању масовне културе југословенског друштва.

У новонасталој социјалистичкој Југославији, индустријско обликовање, као појам и пракса, афирмише се непосредно после Другог светског рата, мада су све до средине шездесетих година XX века били присутни неспоразуми и непознавање праве функције и значаја појма дизајна и дизајнера – индустријских уметника.

У термилолошком смислу, теорија пројектовања за индустријску производњу у социјалистичкој Југосла-

вији формирала се педесетих година XX века као обликовање индустријских производа, док се пројектант – *креатор* производа називао *индустријским уметником*. Због непостојања специфичних образовних институција, у овом периоду стручњаци су се махом формирали из редова архитеката или академски школованих уметника. Индустријско обликовање теоријски се понекад изједначавало са дизајном да би се прецизирало значење појма обликовање. Појмови *дизајн* и *дизајнер* користили су се само када је требало указати на праксу обликовања индустријских производа у земљама западне тржишне економије (Vukić 2003).

У овом периоду запажа се модернизацијски замах на пољу образовања и културе. Институционализација појма примењене уметности уочава се оснивањем *академија за примењену уметност* у Београду (1948)¹ и Загребу (1948–1954), а затим, почетком педесетих година, оснивањем републичких и савезних удружења ликовних уметника примењених уметности.

Крајем педесетих година у Југославији, а посебно у Хрватској, појављују се критички и аналитички теоријски елаборати о могућности оснивања теорија пројектовања за индустријску производњу као егзактне методологије у изради индустријских производа.

У реферату *Улога уметника у индустрији*, Вјенцеслав Рихтер на Другом конгресу Савеза ликовних уметника примењених уметности Југославије², у Београду, 1959. године, износи компаративну анализу економског и привредног контекста у капиталистичком и социјалистичком друштвеном уређењу и залаже се за нову развојну фазу обликовања индустријских производа (Vukić 2003: 87–94). Рихтер истиче немогућност решавања питања стандарда нашег човека без решења проблема обликовања индустријског производа који се заснива на позицији индустријског уметника као носиоца описаних активности, залажући се да то више не може бити *стари тип уметника*, јер, истиче Рихтер, „не може се прићи

¹ Прве генерације уметника у области индустријског обликовања школовале су се на одсецима архитектуре, које су водиле архитекте, професори Ђорђе Крекић, Момчило Белобрк и Александар Секулић, и на Одсеку декоративног вајарства, који је водио професор Радета Станковић (Vasić 1974: 12).

² Други конгрес Савеза ликовних уметника примењених уметности одржан је 20. и 21. марта 1959. године у Београду. Конгрес се одржао у пленумској сали Дома Синдиката. Поред извештаја о раду, одржана су три реферата и два кореферата. Аутори реферата били су: арх. Владо Гајшек из Љубљане, арх. Звонимир Радић из Загреба и академски сликар Драгослав Стојановић Сип из Београда, в. Vukić 2003; *Umetnost – Industrija* 3–4 (1959): 2.



1. Столица типа Сека; Дрвени комбинат „Велебит“, Ријека, 1960; Музеј примењене уметности, Београд
1. Figure 1. Chair of the *Seka* type; Wood Factory „Velebit“, Rijeka, 1960; Museum of Applied Art, Belgrade

ликовним проблемима свијета индустријске производње – са психологијом класичних Академија.“

Важно је истаћи да је концепција примењене уметности од почетка педесетих година XX века доживела озбиљне критике, првенствено деловањем појединих чланова групе *EXAT '51* (експериментални атеље; Suslovski 2004). За нашу историју уметности, чланови групе *EXAT '51*, представљају предходницу концентрације идеја о томе шта је савремена уметност, обликовање или дизајн, што је објашњено у њиховим манифестима. Ова група архитеката и сликара, а посебно Бернардо Бернарди, Звонимир Радић и Вјенцеслав Рихтер, дали су посебан допринос теорији пројектовања за индустријску производњу током педесетих година XX века, нарочито у питањима везаним за стамбену производњу и дизајн у условима убрзане урбанизације социјалистичке Југославије као последице индустријске модернизације.

Дидактичке изложбе уметничког обликовања одржане у Загребу, Београду, Љубљани и Зрењанину 1955–1959.

Активности поменуте групе архитеката и сликара, које су подстицале различите организације, реализовале су се кроз различите јавне манифестације, као што су: изложба *Загребачко тријенале* 1955. године (Šegvić 1956: 10–12; Vukić 2003) у организацији Удружења уметника примијењених уметности Хрватске; изложба *Уметност и индустрија*, одржана у Београду 1956. (*ibid.*), и изложба и саветовање *Стан за наше прилике*, одржани

у Љубљани 1956. (*ibid.*). Било је то прво саветовање такве врсте о стамбеној изградњи и становању одржано на тадашњем федералном нивоу. Саветовањем је потврђен проблем недостатка стамбеног простора, настао услед ратних разарања и миграције руралног становништва у градове. Решење се тражило у употреби нових материјала и стандардизацији начина изградње. У закључцима саветовања наводи се и препорука за рационализацију обликовања и производње савременог намештаја и предмета употребног и декоративног садржаја. Изложба и саветовање *Стан за наше прилике*, у организацији Савезних индустријских грађевинских и занатских комора, Савеза архитеката и Сталне конференције градова Југославије; наступ групе архитеката, сликара, скулптора и керамичара окупљених у Студио за индустријско обликовање (СИО) на изложби XI тријенале у Милану (*XI Triennale di Milano*), 1957. године, у оквиру међународне изложбе становања³; а затим и три изложбе у склопу манифестације Други загребачки тријенале, приређене у организацији Удружења уметника примијењених уметности Хрватске 1959. године; три дидактичке изложбе у организацији савезног одбора „Породица и домаћинство“, одржане на Загребачком велесајму 1957, 1958. и 1960. године; фестивал *Уметност у служби човека* у организацији савезног одбора „Породица и домаћинство“, одржан у Зрењанину 1958. године, организоване су у циљу развоја индустријског дизајна у новој социјалистичкој Југославији. Несумњиво највеће признање за ангажовање на остварењу овог пројекта представља признање председника Јосипа Броза Тита, исказано у писму које је упутио председнику Народног одбора среза Зрењанин. Броз у писму нарочито истиче значај масовног организовања просветног и уметничког рада: „Све то доказује да сте Ви правилно, озбиљно и свестрано, схватили задатак подизања животног стандарда“⁴. Фестивал су подржали и посетили високи руководиоци савезних, републичких и покрајинских органа – Родољуб Чолаковић, Сергеј Крајгер, Лидија Шентјурц, Пепца Кардељ и др. Ове изложбе и манифестације организоване су у циљу укључивања примењених уметника у процес индустријске производње. У савременој индустријској производњи социјалистичке Југославије, функционалност, економичност и техничка усавршеност требало је да прате сваки производ и да уз одговарајући ликовни квалитет чине јединство матери-

³ Непосредно по завршетку Првог загребачког тријенала 1955. године, иницирано је оснивање Студија за индустријско обликовање (СИО), који је деловао од 1956. до 1963. године и наступао на неколико изложби у земљи: *Стан за наше прилике*, Љубљана 1956; *Уметност и индустрија*, Београд 1956; *Породица и домаћинство*, Загреб 1957, као и на интернационалној изложби посвећеној становању на XI тријеналу у Милану 1959. године. Видети опширније о теми у: Bernardi 1957/1958: 57.

⁴ *Festivalski odbor „Umetnost u službi čoveka“* (cenapart). Izveštaj predsednika festivalskog odbora „Umetnost u službi čoveka“ na svečanom zatvaranju festivala, Zrenjanin 1958, 2: Лични Архив, академика, сликара и професора Ивана Табаковића, данас у приватном власништву.



2. Део сервиса за црну кафу типа *Бразил*; Творница порцуланских и керамичких производа „Југокерамика“, Запрешић, 1961; дизајн: Драгица Перхач; Музеј примењене уметности, Београд
2. Part of the *Brasil* type black coffee set; Porcelain and Ceramics Industry “Jugokeramika” Zaprešić, 1961; design: Dragica Perhač; Museum of Applied Art, Belgrade

јала и функције. Уметник-креатор постепено се позиционира и афирмише у процесу уметничког обликовања у свим гранама индустријске продукције. Његова функција у овом периоду убрзане индустријализације земље постаје свестранија, шира и друштвенија, јер је било потребно „конзумента умјетности систематски одгајати и развијати у масама смисао за естетске феномене“ (*ibid.*).

Дидактичке изложбе *Породица и домаћинство* одржане на Загребачком велесајму 1957–1960.

Истом проблему биле су посвећене и три дидактичке изложбе *Породица и домаћинство*, одржане на Загребачком велесајму 1957, 1958. и 1960. године. Иницијатор изложби био је Савез женских друштава Југославије, у сарадњи са друштвеним и привредним организацијама. Тема ових изложби обухвата питања еманципације жена и организовања породичног живота у новом друштвеном урбаном амбијенту, у коме запослена жена обавља највећи део кућних послова и брине се о деци и породици. Решење проблема организације породичног живота види се у увођењу бројних јавних сервисних служби, тржних центара, савремених станова и нових модела становања. Као основа за самопослугу приказану на првој изложби 1957. године очито је послужио амерички пример. То је била највећа сензација

Загребачког велесајма 1957: „идеја о самопослузи као једном од главних експоната америчких павиљона на изложбама широм света, постала је значајан део америчке пропаганде 1956, па су се 'супермаркет изложбе' показале као прави хит већ на изложбама у Паризу, Бечу, Риму 1956. и 1957.“ Самопослуга представљена на Загребачком велесајму 1957. била је до тада најспектакуларнија „супермаркет изложба“ (Vučetić 2012: 368).

Засебан сегмент изложби представљао је пројекат аутора архитекте Бернарда Бернардија *Стан блиске будућности*, приказан на изложбама *Породица и домаћинство* 1958. и 1960. године, у размери 1:1, опремљен намештајем, украсним и декоративним предметима, чији аутори су били чланови групе СИО и дипломирани студенти тада већ затворене загребачке Академије за примијењену умјетност. Председник савезног одбора манифестације, под геслом „Заједница данас преузима велики део бриге о породици“, била је Пепца Кардељ. „Међутим, стварни домет утјецаја изложби *Породица и домаћинство* као огледног промотивног примјера квалитете становања није могуће одвојити од станоградње и производних програма у којима изложена архитектонска и дизајнерска рјешења нажалост нису имала одговарајућу примјену“ (Galjer, Ceraj 2011: 280).



3. Део сервиса, арт. 1403/1, 2, 3, 4; Керамичка индустрија „Либоје“, Цеље, 1961; дизајн: Руди Шлосер; Музеј примењене уметности, Београд
3. Part of a set, art. 1403/1, 2, 3, 4; Ceramic Industry “Liboje”, Celje, 1961; design: Rudi Šloser; Museum of Applied Art, Belgrade

Изложба *Уметност у индустрији*, Музеј примењене уметности у Београду 1961.

Музеј примењене уметности планом рада за 1961. годину предвидео је организовање изложбе под првобитним називом *Савремено индустријско обликовање*. Током рада на припреми изложбе, назив је измењен у *Уметност у индустрији*. Организовањем изложбе Музеј је обележио десет година постојања. Изложба је била посвећена двадесетогодишњици Устанка, а њено отварање везује се за прославу 29. новембра 1961.⁵ Несумњиво је да је организовањем изложбе *Уметност у индустрији* Музеј примењене уметности отворио ново поље своје делатности, афирмишући и укључивши савремено индустријско обликовање као ново поље истраживања у домену класичног музејског рада (Андрејевић Кун 1961). Рекли бисмо да се циљ изложбе *Уметност у индустрији* подударао са појачаним, декларативним, напорима југословенске привреде да се тадашња југословенска индустријска производња ослободи претеране лиценцне зависности и сталног заостајања у индустријском обликовању.

Фасцинација савременим индустријским производима, намештајем, употребним и декоративним пред-

метима, карактеристична за педесете и прву половину шездесетих година XX века, у социјалистичкој Југославији се кретала на нивоу повезивања уметности и индустрије. Обликовање индустријских производа јавља се у нашој средини као потреба и захтев за интеграцију естетског фактора у предмете свакодневице.

Према музеолошкој типологији, изложба *Уметност у индустрији* прва је изложба савременог индустријског дизајна у тадашњој Југославији. Идеја водиља, која, нажалост, није у целости спроведена, састојала се у приказивању само оних успешно обликованих серијских производа који су реализовани у процесу производње. С друге стране, Музеј примењене уметности имао је великих тешкоћа да постигне подршку и разумевање произвођача у вези са учешћем на овој изложби. Стручњаци Музеја уложили су велики напор да уз подршку, пре свега Савеза ликовних уметника примењених уметности Југославије⁶ и Савезне привредне коморе Југо-

⁵ Опширније о теми: Позив за учешће на изложби *Уметност у индустрији*. Музеј примењене уметности, Стручни архив 1961–62/1, И/ИМС/3–5

⁶ „Савез је на састанку Председништва разматрао материјале у вези са припремом изложбе *Уметност у индустрији* који организује ваш Музеј... После детаљног разматрања ваше акције и узимајући у обзир наше дугогодишње искуство у организовању акција на подручју примењених уметности и индустријског обликовања посебно, слободни смо да вам предложимо формирање једног координационалног тела – Савета за индустријско обликовање... Један од првих задатака овог Савета био би свакако заједничко разматрање акције вашег Музеја у вези организовања изложбе *Уметност у индустрији* као и израде детаљног плана будућих заједничких акција.“ Извод из дописа потпредседника Савеза, професора Михајла Петрова упућено Музеју, бр. 281, 23. 10. 1961. Опширније: Архив изложбе *Уметност у индустрији*.

славије, остваре повезивање са произвођачима савремене југословенске серијске продукције. Музеј је приступио организовању изложбе, пратећи достигнућа савремене индустријске продукције и уочавајући производе који могу да издрже строжи стручни и музеолошки критеријум, да би се као експонати појавили на музејској изложби. Било је то време убрзаног раста потрошачког друштва, али и време пораста стандарда у тадашњој Југославији. У периоду од 1955. до 1961. године, југословенска привреда кретала се у правцу развијања лаке индустрије за производњу робе широке потрошње. По статистичким подацима, како пише Радина Вучетић, било је то раздобље значајног успона производње. У деценији 1953–1963. просечни годишњи раст производње износио је 9,5 одсто, а приватне потрошње десет одсто, што је тадашњи југословенски привредни раст уврстило међу највеће у свету.⁷ Привредни раст и пораст друштвеног производа утицали су на приватни живот и снабдевеност трајним потрошним добрима. Повећавао се број производа електричних уређаја: шпорета, фрижидера, телевизора, машина за прање веша, кухињских апарата, украсних и декоративних утилитарних производа и др. Међутим, из ове перспективе, на сасвим другој страни налазила се позиција индустријског дизајна. Свест о потреби обликовања индустријских производа кретала се преко недостатка утврђених политичко-економских стандарда, све до непостојања адекватних образовних институција и неутврђене позиције професије дизајнера у процесу производње.

На изложби *Уметност у индустрији* приказана су 83 производа тридесет тадашњих југословенских предузећа у области: дрвне индустрије; електроиндустрије; индустрије керамике, порцелана и стакла; индустрије обуће; текстилне и металопрерађивачке индустрије. Како пише Надежда Андрејевић Кун: „Први покушај успостављања контакта са предузећима учињен је у априлу 1961. године, када се управа Музеја⁸ обратила предузећима у Југославији. Нажалост одазив је био више него слаб, од 600 позваних предузећа одговорило је само неколико“. Након тога, Музеј се обратио Савезној индустријској комори, која је преко појединих индустријских грана настојала да заинтересује већи број произвођача.⁹ Недовољно интересовање индустрије за изложбу Музеја можемо правдати навикама тадашње продукције да се више оријентише на учешће на сајмовима и фестивалима



4. Део сервиса за ликер, тип *Столовача*; Српска фабрика стакла, Параћин, 1961, дизајн: Веселко Зорић; Музеј примењене уметности, Београд
4. Part of liquor glass set, *Stem Glass* type; The Serbian Glass Factory, Paraćin, 1961, design: Veselko Zorić; Museum of Applied Art, Belgrade

индустрије, који у периоду после Другог светског рата, поред комерцијалног карактера, на специфичан начин доприносе артикулисању од државе прокламоване пропаганде друштвене улоге урбанизма, архитектуре и дизајна. Реч је о идеолошком концепту, укорењеном у дискурсима културе становања, уметности, архитектуре и индустријског обликовања. Како смо већ приметили, примарни проблем тадашње југословенске индустријализације, модернизације и, посебно, урбанизма овога периода, био је проблем становања али и савремене опреме ентеријера. Том проблему биле су посвећене и поменуте парадигматске дидактичке изложбе организоване током друге половине педесетих година XX века у Београду, Загребу, Љубљани и Зрењанину. Важно је напоменути да су на овим изложбама изложени елементи ентеријера – намештај, текстил, украсни и декоративни предмети, чинили прототипове предмета који, нажалост, нису били имплементирани у тадашњу индустријску продукцију.

Својим естетским и функционалним особинама истакали су се производи појединих индустријских грана посебно из области дизајна намештаја, керамике, порцелана и стакла.¹⁰ Експонати који су се на изложби

⁷ Статистика је регистровала проценте, а реалност је била нешто другачија. По писању *Тајма* (*Time*), југословенска економија се налазила у „скоро константном хаосу“, расли су спољни дугови и незапосленост, просечна плата износила је 53 долара... По *Тајму*, узрок таквом стању било је стално балансирање Југославије између „гвоздене завесе комунистичке контроле“ и „флертовања са капитализмом“, в. опширније у: Vučetić 2012: 353.

⁸ Опширније: Записник са састанка који је организовао Музеј са представницима позваних установа и организација а по питању искустава изложбе „Уметност у индустрији“ и предлога о формирању Савета за обликовање. Састанак је одржан 18. јануара 1962. године у Музеју примењене уметности у Београду.

⁹ Критички осврт на изложбу видети у: Andrejević 1962.

¹⁰ О изложби је писао Мирослав Фрухт (потписан као Мирко Фрухт); видети у: Фрухт 1961/1962.



5. Део сервиса за ликер; Фабрика за стакло и стаклена волна, Скопље, 1960; дизајн: Томе Андреевски; Музеј примењене уметности, Београд
5. Part of liquor glass set; Glass and Glass Wool Factory, Skopje, 1960; design: Tome Andreevski; Museum of Applied Art, Belgrade

издвојили успешним дизајном и функционалношћу, данас су део Колекције савременог индустријског дизајна, Музеја примењене уметности у Београду.

Стручни жири у саставу: Драгослав Стојановић – Сип, Коста Трифковић, арх. Добрила и Слободан Васиљевић, и Стручно веће Музеја доделили су *Признања за добро обликовање* фабрикама чији производи представљају успешну синтезу функционалности, технолошког и уметничког решења: Индустрији покућства „Стол“ (Industrija pohištva „Stol“) из Камника, за производ *Столица*, тип 1601 Ф, по нацрту арх. Ника Краља; Комбинату „Велебит“ из Ријеке, за производ *Столица*, тип *Сека* (сл. 1, МПУ инв. бр. 4160); Творници порцуланских и керамичких производа „Југокерамика“ из Запрешића, за *Сервис за црну кафу*, тип *Бразил*, по нацрту Драгице Перхач; Керамичкој индустрији „Либоје“ из Цеља за производ *Сервиз*, АРТ. 1403/1,2,3,4, по нацрту Рудија Шлосера; Српској фабрики стакла из Параћина, за производе *Сервис за ликер* и *Чаше*, тип *столовача*; Творници шиваћих стројева и прецизне електромеханике „Багат“ из Задра, за производ *Шиваћа машина*, тип *Цик-цак аутоматик*; „Електросрбији“, погон „Елип“ из Новог Београда, за производ *Електрични решо са два*

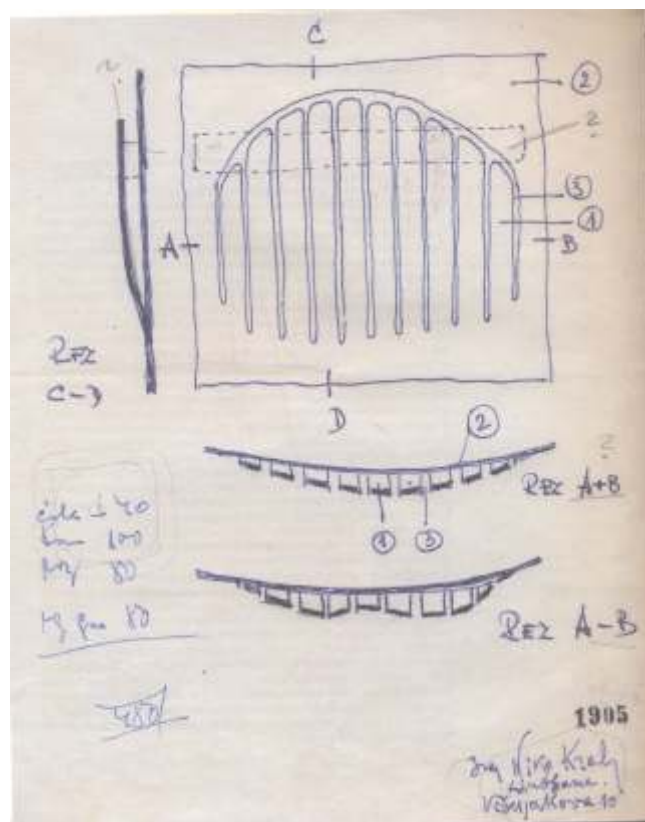
грејна тела, тип 740; Творници термоапарата и опреме „Горан“ из Загреба за производ *Електрични штедњак*, тип *Рекорд*, израђен по лиценци АЕГ; Фабрици писаћих машина – ТОПС (Tovarna pisalnih strojev – TOPS), по нацрту групе мајстора у фабрици, и Сомборској текстилној индустрији „Сомбор“ за производе *Тканина*, АРТ.41–30/15,2, по нацрту Невенке Петровић, и *Тканине*, АРТ. 2020/25,26, по нацрту Јосипа Судара. Посебну пажњу завређује успели графички дизајн каталога, који је реализовао дизајнер Радомир Перица.

У широком плану, из данашње перспективе, на примеру изложбе *Уметност у индустрији*, у новим условима политичког, привредног и економског развоја социјалистичке Југославије запажене су промене у креативном изразу у развоју обликовања индустријских производа. Индустријски дизајн је споро и тешко продирао у сферу непосредне производње. У производним погонима био је присутан снажан отпор укључивању дизајнера у процес производње, а о структурним променама у погледу формирања посебних служби за дизајн или конституисању политике дизајна, скоро да није могло ни да се говори, све до оснивања *Центра за индустријско обликовање* (ЦИО) у Загребу 1964. године, које се поклапа с појачаним напорима југословенске привреде да на међународном тржишту заузме своје место. Прва значајна достигнућа у области индустријског обликовања уочавамо у резултатима привредних грана које се везују за продукцију порцелана, керамике и стакла, намештаја и текстила. У области електро и металопрерађивачке индустрије промене су биле најспорије. Ако изузмемо дизајн архитекте Даворина Савника у области визуелних и телекомуникација, остали експонати су рађени копирањем или по лиценци страних произвођача.

Према петогодишњем плану развоја нове керамичке индустрије изграђене су две велике фабрике порцелана – „Југокерамика“ из Запрешића (1953) и „Југопорцелан“ за производњу порцеланског посуђа и зидних плочица у Титовом Велесу (1954), као и Фабрика порцелана у Зајечару (1953) за производњу порцеланског посуђа. У близини копова квалитетног каолина у источној Босни и Херцеговини, подигнута је радна организација „Каолин“¹¹ (1956). У овом периоду изграђена је и „Керамика“ Младеновац, фабрика санитарне керамике и канализационих цеви. Осим наведених, у земљи је у овом периоду постојало још неколико мањих фабрика: „Узор“ из Загреба, Фабрика керамике „Камник“ (Keramična tovarna „Kamnik“) и „Керамика“ Београд.

Од индустријских предузећа која су представљена на изложби *Уметност у индустрији*, савременим дизајном и високим естетским и функционалним

¹¹ „У оквиру овог предузећа, раде следећи погони: фабрика зидних керамичких плочица, погон украсне керамике, рудник и сепарација.“ (Аноним 1971)



6. Столица типа Рекс; Камник, Фабрика савијеног намештаја „Стол“, 1953; дизајн: Нико Краљ
 6. Chair of the Reks type; Kamnik, Bentwood Furniture Factory “Stol”, 1953; design: Niko Kralj

квалитетима истиче се продукција „Југокерамике“ из Запрешића, једне од највећих фабрика керамике у бившој Југославији. Фабрика је од стране државе добила монопол за серијску израду производа за потребе угоститељства, тако да је „Југокерамика“ међу првим фабрикама у Југославији, већ од 1954. године, оснивањем Одјела прототипа почела да запошљава дизајнере. Центар за образовање стручњака за потребе нове индустрије била је тадашња Школа за примијењену умјетност и загребачка Академија примијењених умјетности.

Године 1957, у Одјелу прототипа запошљавају се дизајнерке: Јелена Антолчић, Драгица Перхач и Марта Шрибар, а годину дана касније и Аница Кухта Северин. Осим Јелене Антолчић, која је завршила Академију примијењених умјетности у Загребу, остале уметнице за индустријско обликовање школовале су се у Школи за примијењену умјетност у Загребу. На изложби су приказани: *Део сервиса*, дизајн Јелене Антолчић (1961); *Део сервиса за воће*, Ивице Чухач (1961); *Део сервиса*, тип *Триенале*, дизајн Марте Шрибар (1957); *Део сервиса за црну кафу*, тип *Бразил*, израђен од порцелана финих танких зидова (сл. 2, МПУ инв. бр. 4137), а пројектовала га је Драгица Перхач (1961). Поред сервиса, изложена је и

група декоративних ваза од керамике и порцелана које су дизајнирале Драгица Перхач, Марта Шрибар и Јелена Антолчић.

Амблематски порцелански сервис *Бразил*, Драгице Перхач, један је од најзначајнијих производа „Југокерамике“. То је „први југословенски сервис од танког порцелана... додатна вриједност лежи у бројним сачуваним оригиналним нацртима *Бразила* који сведоче о дуготрајном и минуциозном процесу његова обликовања“ (Влајо 2010). Сервис се израђивао у више боја глазура и декорације са прецизном применом свих фаза обликовања током креативног процеса, уз поштовање основне функционалне форме. „Квалитета тог сервиса препозната је на београдској изложби *Индустријско обликовање* (1962)¹², гдје је награђен посебном Дипломом за добро обликовање. Сервис *Бразил* „припада у невелику скупину добро дизајнираних домаћих производа, који је доживио и масовно индустријско отеловљење, те свакако заслужује епитет класика хрватског дизајна“ (*ibid.*).

¹² Колегиница Кораљка Влајо мисли на изложбу *Уметност у индустрији* 1961, коју је организовао Музеј примењене уметности из Београда.



7. Столица типа *Султанија*; Завод примењених уметности НР Србије, Београд, 1961; Музеј примењене уметности, Београд
7. Chair of the *Sultana* type; Institute for Applied Arts of the People's Republic of Serbia, Belgrade, 1961; Museum of Applied Art, Belgrade

С друге стране, један од парадигматских примера социјалистичког дизајна, најпубликовани сервис *Триенале*, који је дизајнирала Марта Шрибар, као чланица загребачког Студија за индустријско обликовање (СИО), остварује и највећи међународни успех „Југокерамике“, *Сребрну медаљу на XI миланском тријеналу* 1957. Међутим, због високе цене серијске производње, овај сервис никада није ушао у масовну продукцију.

У производном погону фабрике „Порцелан“ у Зајечару, педесетих година отпочиње продукција кућног посуђа и порцеланских сервиса за црну и белу кафу, који ће остати трајно опредељење фабричке продукције. Услед недостатка стручног кадра, у овом периоду предмете израђују моделари према нацртима, калупима, али и захтевима страних наручилаца. Серијски порцелански *Сервис за белу кафу* (МПУ инв. бр. 4133) одликују традиционална форма и минимална употреба порцеланских пресликача, а пројектовао га је архитекта Анте Јурага 1959. године, током кратког боравка у фабрици.

Индустрија керамике „Либоје“ из Цеља (1815) била је заступљена делом *Сервиса за јело*, међу којима се издвајају складна функционална решења дизајна Јање Лап из 1961. године (МПУ инв. бр. 4136) и Рудија Шлосера, из исте године (сл. 3, МПУ инв. бр. 4138).

Већину предмета приказаних на изложби за Српску фабрику стакла из Параћина (1907) пројектовао је уметник и дизајнер Веселко Зорић са изразитим осећајем за материјал, савремену форму и утилитарну функцију предмета од стакла. Фином изработом и усклађеним пропорцијама издвајају се део *Сервиса за ликер* (сл. 4, МПУ инв. бр. 4132), произведен 1961. године. Израђен је од стакла боје дима. *Чаши* типа *столовача* (МПУ инв. бр. 5033) од безбојног стакла прскана листером такође је из 1961. године.

Фабрика стакла и стаклене вуне из Скопља (1951) представљена је вредном серијом употребних предмета из колекције Музеја примењене уметности који се истичу добром формом и функционалним изразом, а резултат су вишегодишње успешне сарадње ове фабрике са уметницима-дизајнерима. Дизајн неких од њих – Томета Андреевског (Andreevski 1979) и Небојше Митрића – запажени су и на овој изложби. Непосредно по завршетку последипломских студија на Академији примењених уметности у Београду, скулптор и дизајнер Томе Андреевски отпочиње са радом у Фабрици стакла у Скопљу, где оснива *Дизајн биро* (1961), у коме је повремено радио и скулптор Небојша Митрић. Ови уметници-дизајнери прилагодили су се захтевима серијске производње не испуштајући из вида естетску димензију индустријски произведеног предмета. Њихови употребни предмети у медију стакла садрже скулпторску снагу, али и фин, усклађен однос естетске и функционалне димензије утилитарних производа.

Томе Андреевски дизајнирао је *Сервис за ликер* од млечно белог стакла (сл. 5, МПУ инв. бр. 4122) 1960, *Чинију* (МПУ инв. бр. 4123) израђену од небрушеног кристала зелене боје 1961, а стаклену *Боцу* (МПУ инв. бр. 4124) дизајнирао је 1960. године. Небојша Митрић је пак 1959. године дизајнирао *Чашу за пиво* од љубичастог стакла прсканог листером (МПУ инв. бр. 4125) и *Чашу за вино* од стакла прсканог љубичастим листером (МПУ инв. бр. 4126), док је *Чашу за воду*, израђену од стакла прсканог љубичастим листером (МПУ инв. бр. 4142) дизајнирао 1960.

Производња Стакларе „Храстник“ (Steklarna „Hrastnik“, основана 1860) такође је представљена предметима из колекције Музеја – елементима светлећих тела, односно *Абажури*ма пројектованим од млечно белог стакла из 1960–1961. године (МПУ инв. бр. 4128, 4129 и 4130). Захваљујући модерним модуларним облицима, били су подесни за различита решења при опреми савремених ентеријера.

Произвођачи индустрије намештаја и текстила, који су у структури тадашње југословенске индустрије били најбројнији, на изложби су заступљени у занемарљивом броју. Међу њима су Фабрика савијеног намештаја

„Стол“ из Камника (основана 1904), која је представила неколико модела столица. Њих је пројектовао архитекта који је постигао интернационални успех – Нико Краљ, тзв. „Краљ столица“, а међу њима се издваја амблематска столица *Рекс* (сл. 6, МПУ инв. бр. 3824), израђена у комбинацији буковог дрвета и шперплоче, пројектована 1953. године. Ова столица се и данас масовно производи. Приказани су и производи Комбината намештаја „Велебит“ (1955) из Ријеке, Дрвног комбината (1950) из Врбовског и Завода примењених уметности НРС (1946) из Београда, који је представио столицу *Султанија* (сл. 7, МПУ инв. бр. 3826), израђену од букве шперплоче пресвучене црвеном чојом; пројектована је у атељеу Завода 1958. године.

Због своје у основи мануфактурне производње, текстилна индустрија се најспорије развијала у нашој средини. Застарела технологија и приучени кадар текстилних цртача, чији је задатак био да копирају и тонирају мустре дезена за производњу, утицали су на низак ниво производа. Уметници-дизајнери Невенка Петровић и Јосип Судар представили су Сомборску текстилну индустрију (1948) декоративним тканинама за пресвлачење намештаја из 1961. године. С друге стране, педесетих година XX века, како пише Данијела Велимировић и „домаћа конфекција на почетку свога развоја била је суочена са бројним проблемима, од којих су највећи били лоши кројеви и дизајн и одсуство заступљености свих величина, односно неутврђен ЈУС“ (Велимировић 2008: 17). Предузећа индустрије обуће представила су се производима фабрика: Фабрике обуће из Врања „Коштана“ (1960), Фабрике обуће из Цетиња „Оро“ (1959) и Творнице обуће из Дервенте „Тод“ (1946). Женске ципеле фабрике „Тод“, *Art. 4073* произведене су 1961, а дизајниране у духу савремених модних трендова (МПУ инв. бр. 4121).

Закључак

Прве идеје пројектовања за индустрију јављају се почетком педесетих година XX века са отпочињањем модернистичких процеса у тадашњој социјалистичкој Југославији. Друштвени контекст замах модернистичког процеса везује се за политичку оријентацију ка либерализацији државне контроле привреде и доношње закона о управљању државним предузећима од стране радних колектива из 1950. године. Процес модернизације видљив је и у области образовања и културе. Институционализација појма примењене уметности уочава се након оснивања *академија за примењену уметност* у Београду (1948) и Загребу (1948–1954), а затим, почетком педесетих година, оснивањем републичких и савезних удружења ликовних уметника примењених уметности.

Оснивају се и први дизајн бирои: „Југокерамикин“ Одјел прототипа (1954) и Дизајн биро (1961) Фабрике стакла и стаклене вуне из Скопља.

С једне стране, идеја Музеја да на изложби *Уметност у индустрији* прикаже серијску продукцију, указује и на тадашње стихијско руковођење дизајном у индустријској производњи, које је уочио још Радослав Путар 1969. године (Putar 1969), када је детектовао четири најчешћа начина увођења нових производа у сложени процес производње. Сва четири су у већем или мањем обиму присутна у процесу индустријског обликовања предмета приказаних на изложби, од иницијативе уметника, која је углавном резултирала успешним решењима у процесу обликовања, до нестручних сугестија комерцијале и имитирања формалних трендова и отвореног копирања иностраних производа. С друге стране, мали број експоната, условљавање излагања комплетних гарнитура намештаја, сервиса за ручавање за већи број особа и другог сличног материјала, презентацијом појединих делова изузетих из целине, недостатак оригиналних нацрта и прототипова данас отежавају креирање ретроспективне мапе и аналитички приступ материјалу.

Мада изложба *Уметност у индустрији* није успела према замисли и концепцији Музеја, ипак је дала извесне позитивне смернице. Иницијатива Музеја примењене уметности да организује овакву изложбу послужила је свакако као нови облик повезивања уметника и индустрије, доприносећи значају и прихватању уметника-дизајнера у процесу производње. Рекли бисмо да се иницијатива – која је поводом изложбе покренута у круговима уметника и стручњака из ове области¹³ – о потреби формирања Савета за индустријско обликовање у Београду, у коме би Музеј примењене уметности имао значајну улогу, може сматрати једним од вредних резултата ове изложбе. Ова иницијатива дала је свој допринос кроз оснивање Заједнице за унапређење дизајна, основане 1973. године на предлог београдског Дизајн центра (1972) са циљем директног повезивања дизајнерских пракси и институција са радним колективима. Као једна од стручних институција за унапређење дизајна у активизам Заједнице за унапређење дизајна био је укључен и Музеј примењене уметности у Београду.

¹³ Поменутом састанку, који је организовао Музеј примењене уметности са представницима установа и организација на основу искуства изложбе *Уметност у индустрији*, и формирању Савета за обликовање, 18. јануара 1962. године, присуствовали су: Иван Табаковић, редовни професор ФПУ; Коста Трифковић, директор Завода за примењену уметност НРС; арх. Живојин Белобрк, ванредни професор ФПУ; Драгослав Стојановић Сип, председник центра за обликовање Удружења ликовних уметника примењених уметности НРС; Андрија Миленковић, председник Удружења ликовних уметника примењених уметности НРС; Матеја Родичи, секретар Удружења ликовних уметника примењених уметности; Мирослав Фрухт, технички секретар Савеза ликовних уметника примењене уметности; Милош Луковић, Савезна трговинска комора; Војислав Нанић, трговинска комора НРС; Милан Сретенковић, директор предузећа „Мозаик“; Војкан Андрејевић, новинар предузећа „Мозаик“; Надежда Андрејевић Кун, директор Музеја примењене уметности, и кустоси.

ЛИТЕРАТУРА

Vučetić, R. 2012

Koka-kola socijalizam : amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka, Beograd: Službeni glasnik.

Galjer, J. i Ceraj, I. 2011

Uloga dizajna u svakodnevnom životu na izložbama *Porodica i domaćinstvo* 1957.–1960. godine, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* (Zagreb) 35: 277–296.

Vlajo, K. 2010

Porculanski sjaj socijalizma : dizajn porculana, Jugokeramika / Inker 1953.–1991., katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt.

Velimirović, D. 2008

Aleksandar Joksimović : moda i identitet, Beograd: Utopija.

Susovski, M. 2004

EXAT '51 – europski avangardni pokret : umjetnost – stvarnost – politika, *Život umjetnosti* (Zagreb) 71–72: 107–115.

Vukić, F. 2003

Od oblikovanja do dizajna, Zagreb: Meandar.

Andreevski, T. 1979

Tome Andreevski : izložba stakla i metala, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Vasić, P. 1974

Akademija – Fakultet primenjenih umetnosti, u: *Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu* : 1974, Beograd: Fakultet primenjenih umetnosti, 9–14.

Anonim, 1971

Kaolin Bratunac, *List radne organizacije Sono, hemijskog kombinata „Soda-So“* (Tuzla), godina I, br.15: 6.

Putar, R. 1969

Dizajn proizvoda u jugoslavenskoj industriji, *Bit International* (Zagreb) 4: 83–93.

Andrejević, V. 1962

Izložba „Umetnost – Industrija“ u Muzeju primenjene umetnosti : ni umetnost ni industrija, *Mozaik* : list za umetnost i oblikovanje (Beograd) 1.

Andrejević Kun, N. 1961

Umetnost u industriji, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Фрухт, М. 1960/1961

Изложба „Уметност у индустрији“, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) 6–7: 150–153.

Bernardi, B. 1957/1958

Studio za industrijsko oblikovanje, *Mozaik* : časopis za umetnost i industrijsku estetiku (Beograd) 7–8: 57.

Šegvić, H. 1956

Humanizacija životne školjke, *Mozaik* : časopis za umetnost i industrijsku estetiku (Beograd) 6: 10–12.

ИЗВОРИ

Umetnost – Industrija, 3–4 (1959) 2.

Стручни архив изложбе *Уметност у индустрији*, Музеј примењене уметности, Београд

Summary

BILJANA VUKOTIĆ*

DEVELOPMENT OF INDUSTRIAL DESIGN IN THE FPR YUGOSLAVIA ON THE EXAMPLE OF EXHIBITION *ART IN INDUSTRY* HELD IN MUSEUM OF APPLIED ART IN 1961

After the Second World War there appeared evident changes and new trends in the development of industrial production that aimed at bringing it closer to the contemporary creative practices in our country. Slow and hard introduction of industrial design into industrial facilities was characteristic of this period. Among the workers engaged in the factory production, there was a strong feeling of resistance to introduction of industrial artists in the very process of making of objects, and one almost could not talk about structural changes and establishing of special departments for design. Industrial design, as notion and practice in the newly established socialist Yugoslavia, was introduced immediately after the Second World War, although all the way to the middle of the 1960's there were misunderstandings and ignorance concerning the real function and importance of the *concept of design and designers – industrial artists*. During this period, industrial production of the, then, Socialist People's Republic of Yugoslavia was oriented more towards participation in industrial fairs and festivals that contributed in a specific way, after the Second World War, apart from their commercial character, to articulation of the propagandistic

proclamation, by the State, of the social role of urbanism, architecture and design. This was all about ideological concept, rooted in discourses on the culture of living, art, architecture and industrial design. The primary problem of the Yugoslav to-date industrialization, modernization and, especially, urbanism was the problem of habitation, but also of the contemporary furnishings of interiors. This problem was tackled by the above-mentioned paradigmatic didactic exhibitions organized during the second half of the 1950's in Belgrade, Zagreb, Ljubljana and Zrenjanin. According to museological typology, the exhibition *Art in Industry*, held in Museum of Applied Art in Belgrade in 1961, was the first exhibition of contemporary industrial design in Yugoslavia of that age. The guiding concept, which unfortunately was not realized in the whole, featured only those successfully designed serial products that were realized in the process of production. The Museum took the task of organization of the exhibition, taking into account the achievements of the contemporary industrial production, selecting the products that could withstand even more strict professional and museological criteria, in order to appear as exhibits at this exhibition.

* Biljana Vukotić, Museum of Applied Art, Belgrade

АРХИТЕКТУРА НАМЕШТАЈА: употребни предмети у стваралаштву Мустафе Мусића

Апстракт: Предмет овог истраживања је стваралаштво архитекте Мустафе Мусића изван архитектонског пројектовања које се односи на дизајнирање употребних „арт објеката“ и специфичног комадног намештаја. У ужем одређењу предмет истраживања су „арт објекти“ *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)* из 1982. године, намештај дизајниран за београдски ноћни клуб „XL“ из 1995. године и *сто Амеба* из 2000. године. Предмет се анализира и тумачи увидом у примарне изворе, наиме пројектну, фотографску документацију, скице и каталоге. Принципи конципирања и реализације комадног намештаја и „арт објеката“ у овом истраживању третирају се као архитектонска категорија и вредан извор за ишчитавање рефлексивне карактеристике архитектонског пројектовања на методологију дизајнирања намештаја. Документацију за дискусију употпуњују и забележени разговори са архитектом Мусићем, те се у раду поред научног метода анализе грађе, методолошког поступка студије случаја користи и метод прикупљања података – научни интервју.

Циљ овог истраживања је да се кроз анализу и систематизацију одабраних примера представи особено стваралачког приступа архитекте Мусића и мапира методолошко полазиште аутора у свим областима његовог стваралаштва.

Паралелно са анализом стваралаштва Мустафе Мусића у области примењене уметности, истраживање прати рад значајних светских архитеката на пољу дизајнирања намештаја и употребних уметничких предмета. Са посебним акцентом на есеј аустријског архитекте Ханса Холајна (Hans Hollein) *Све је архитектура (Alles ist architektur)* из 1968. године, истраживање, поред приказивања и евалуације рада једног од значајних архитеката у Србији и региону бивше Југославије, отвара питање стваралаштва изван дисциплинарних граница.

Кључне речи: архитектура, Мустафа Мусић, намештај, *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)*, ноћни клуб „XL“

Архитекта у улози дизајнера намештаја – од аутономног до друштвено ангажованог ствараоца

Када се о намештају говори са становишта архитектуре, обично се мисли на функционалистичко опремање ентеријера. Намештај се у контексту архитектуре доводи у везу са стилским одредницама ликовних уметности одређене епохе и појмом *тоталног уметничког дела (Gesamtkunstwerk)*. Намештај, такође, има критички карактер. Критички карактер намештаја резултат је потребе дизајнера да кроз производ комуницира на друштвеном и културолошком нивоу. У том смислу, дизајн намештаја, користи се као извор за ишчитавање методологије стваралаштва аутора, као и позиције њиховог дела унутар идеје о аутономији и хетерономији уметности.

Идеју *тоталног уметничког дела* увео је покрет сецесије (ар нуво, *Art nouveau*). Ова идеја односи се на изједначавање естетског и употребног на свим нивоима пројектовања. Белгијски архитекта Анри ван де Велде (Henry Clemens van de Velde) заговарао је јединствен метод пројектовања који би био подједнако применљив у пројектовању намештаја, ентеријера, грађевина од јавног значаја, и на урбанистичком нивоу. Са намером да се успостави стилски континуитет између унутрашњег и спољашњег простора, архитектура је обухватала целокупну проблематику производње: намештај, покућство, зидове и слично. Последице, архитекта је, као носилац целокупног пројекта, поред пројектантске, преузео на себе и улогу дизајнера намештаја и употребних предмета.

Полемiku против сецесије започео је архитекта Адолф Лос (Adolf Loos) алегоричком сатиром о „сиромашном малом човеку“ који ангажује сецесионистичког дизајнера да унесе уметност „у све ствари“ (Loos 1982: 125). У есеју *Орнамент и злочин (Ornament und Verbrechen)* из 1908. године, Лос је критику усмерио против стилских одлика сецесионистичког покрета али и запостављања друштвених проблема посматраних у

* Марија Зечевић, студент докторских академских студија – Архитектура и урбанизам, Архитектонски факултет Универзитета у Београду

* Оливера Станковић Грујичић, студент докторских академских студија – Архитектура и урбанизам, Архитектонски факултет Универзитета у Београду



1. Мустафа Мусић, *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)*, 1982; фото-документација архитекте Мустафе Мусића
1. Mustafa Musić, *Table (of a Player, Shooter, Philosopher)*, 1982; photo documentation of architect Mustafa Musić

границама економије и технике.¹ Лос је направио кључну разлику између орнаментике сецесије и логике класичног орнамента. Ова парадигматска промена поимања орнамента, стандардизације и индустријских производа представљала је кључни параметар модернистичке естетике и утицала је на измену пројектовања на свим нивоима (Münz and Künster 1966). Промена која је унела инжењерску логику и друштвени аспект у пројектовање утицала је на приступ концепту уметничког јединства.

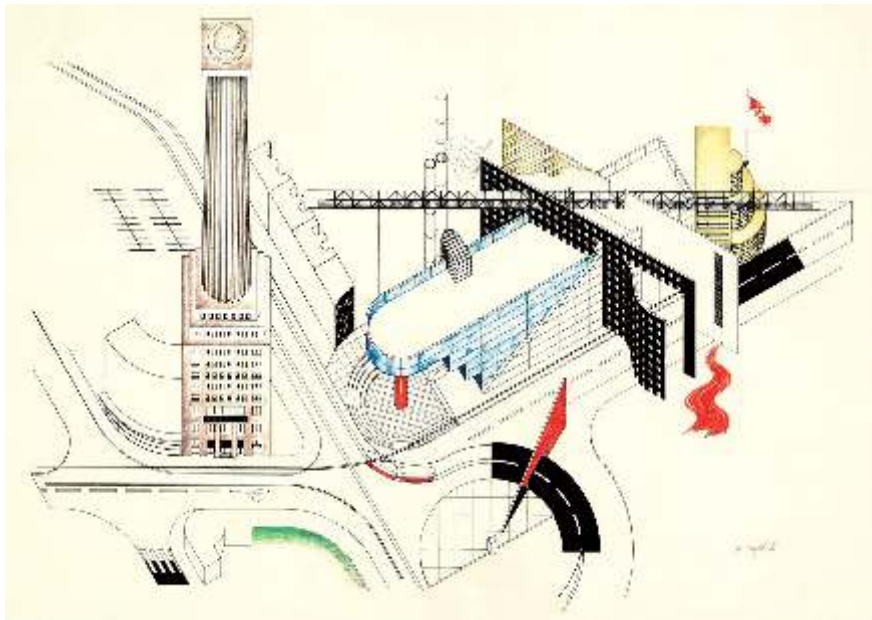
Концепт *тоталног уметничког дела* наставио је да се развија у првој половини XX века кроз школу „Баухаус“ (*Bauhaus*) и холандски покрет Де Стајл (*De Stijl*). Баухаус је концепту тоталног дела уметности и заната дао нови карактер, кроз демистификацију архитекте као универзалног уметника, инжењерску естетику и наглашену функционалност објекта. Принципи тродимензионалног обликовања и инжењерски приступ материјалима дали су пројектовању употребних предмета израз архитектонске форме (Wingler 1969).

Јединствени тродимензионални принцип уочава се и унутар неопластичког покрета Де Стајл, предвођеног архитектом Херитом Ритвелдом (Gerrit Rietveld). Ритвелд је 1917. године извео чувену *Црвено-плаву столицу* (*Rood-blauwe stoel*), која је била пример пројекције неопластичке естетике у стварну тродимензионалност. Рад архитекте Ритвелда у периоду од 1918. до 1920. године

био је усмерен ка производњи „елементарног“ намештаја, да би потпуни тродимензионални систем пројектовања постао очигледан у Ритвелдовом пројекту за радну собу др Хартога (Dr. Hartog), изведеном у Марсену (Maarssen) 1922. године. Годину дана касније, Ритвелд ће дизајнирати чувену *Берлинску столицу* (*Berlijnse stoel*), чијом ће конструкцијом и обликом буквално скицирати модел просторне структуре куће „Шредер“ (*Schröderhuis*; Frempton 2004). Иако измењен кроз Баухаус и Де Стајл, концепт *тоталног уметничког дела* задржао је идеју јединственог метода пројектовања применљивог и у пројектовању намештаја, и у пројектовању архитектонских објеката.

Критички аспект употребних предмета, намештаја и архитектонског објекта посебно се уочава у другој половини XX века, са слабљењем модернистичке идеологије. Слабљење модернистичке идеологије припремило је терен за критику начелних пројектантских претпоставки и идеје о јединству заснованом на чврстој вези архитектуре, уметности и заната. Критици је посебно допринео есеј архитекте Ханса Холајна (Hans Hollein) *Све је архитектура* (*Alles ist architectur*) из 1968. године. Аустријски архитекта Ханс Холајн, указао је на ограниченост традиционалне дефиниције архитектуре и њене улоге. Он је сматрао да је дотадашњи приступ пројектовању у новонасталом културолошком контексту знатно изгубио на значају, те да је окружење у целини предмет наше пажње, као и сви медији који га контролишу (Hollein 1968: 2). Овај есеј је учврстио позицију

¹ Адолф Лос критиковао је и рад архитеката Јозефа Олбриха (Josef Maria Olbrich) и Јозефа Хофмана (Josef Hoffman), наводећи да су они, под изговором увођења стила, „присвојили и искварили породични намештај“ (Perović 1997: 552).



2. Мустафа Мусић, *Славија са мог прозора*, аксонометријски приказ, 1980; документација архитекте Мустафе Мусића
2. Mustafa Musić, *Slavija through My Window*, 1980, axonometric representation; documentation of architect Mustafa Musić

експерименталних приступа у архитектури и дизајну у периоду седамдесетих година XX века и допринео је развоју критичког израза у пројектовању.

У контексту дискусије о експерименталној и критичкој архитектури и дизајну важно је тумачење италијанске „радикалне“ сцене у периоду од 1963. до 1973. године. Ову сцену је обележио рад архитектонских и дизајнерских група чије се полазиште темељило на преиспитивању модернистичке доктрине на свим нивоима пројектовања. Експерименталне архитектонске и дизајнерске праксе формирале су се око појма „радикалног“, који је пропагирао италијански часопис *Казабела* (*Casabella*). Термин „радикално“ користио је и архитекта Франко Рађи (*Franco Raggi*) при описивању експерименталних дела својих савременика, а као критичку реакцију на основе модерне архитектуре, дизајна, и друштва са марксистичког становишта (*Raggi 1974*). Италијанска „радикална“ архитектура и дизајн заснивали су се на радној филозофији која је показивала да велике структурне утопије постају све мање ефикасне у поређењу са формалним културним и производним системима. Ови системи доводили су у питање границе архитектуре и дизајна као посебних дисциплина, а развијали су се око идеје антидизајна (*Anti-Design*) културе.

Концепт антидизајна био је одговор на логистичку и обликовну детерминисаност тоталног дизајна. Чланови групе *Суперстудио* предлагали су нове функционалне просторе за живот лишене сувишних предмета (*Lang and Menking 2003*). *Суперстудио* је покренуо

питања којима су се бавиле генерације архитеката и дизајнера. *Студио „Алхемија“* (*Studio Alchimia*), који је основао архитекта Алесандро Гверијеро (*Alessandro Guerriero*), промовисао је концепт прототипа, експерименталног објекта израђеног од јефтиних и лако доступних материјала. Експериментални карактер прототипа представљао је критички одговор на формалну предвидивост објекта насталу унутар идеје о јединственој методологији применљивој на све нивое пројектовања и производње.

У савременом контексту интердисциплинарности, „стара расправа“ о *тоталном уметничком делу* води се на нови начин. Према тумачењу Хала Фостера (*Hal Foster*), у савременом свету поново влада дизајнер, који „радосно жртвује полуаутономију архитектуре и уметности манипулацијама дизајна“ (*Foster 2006: 29*). С тим у вези, савремени дизајн намештаја који су израдили архитекти одражава став према форми, материјалу и водећим технологијама, али садржи и уметнички аспект, истраживачки карактер и критички израз. У том смислу, издваја се рад архитекте Рема Колхаса (*Rem Koolhaas*) за међународну фирму намештаја „Кнол“ (*Knoll*), те рад Захе Хадид (*Zaha Hadid*), Жана Нувела (*Jean Nouvel*) и других.

Тумачење *тоталног уметничког дела* и критичког приступа дизајну значајно је за разумевање карактера стваралаштва Мустафе Мусића, које се одвија у односу на ове концепте. Истражујући унутар два различита концепта, архитекта Мусић развија специфичну ликовност карактеристичну за *тотални дизајн* и критички израз

особен антидизајну. Његово свеобухватно дело, које укључује експериментална истраживања, архитектуру, ентеријер, дизајн намештаја и „арт објекте“, дало је посебан допринос српској културној сцени након седамдесетих година XX века. У овом раду, стваралаштво архитекте Мустафе Мусића у области дизајна намештаја и „арт објеката“² прати се паралелно са сазревањем његове архитектонске мисли, критичким сензибилитетом и склоношћу ка авангарди.

Стваралаштво архитекте Мустафе Мусића у области дизајнирања „арт објеката“ и специфичног комадног намештаја

„Арт објекти“ Мустафе Мусића *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)* (сл. 1) израђени су 1982. године за потребе изложбе *Антологија: пост-модерна у Београду*, одржане у Салону Музеја савремене уметности у Београду.

Инсталација *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)*, посматрана у контексту постављања појединачних објеката у оквиру заједничке композиције, као и у ликовном речнику, недвосмислено подсећа на познату скицу архитекте *Славија са мог прозора* (сл. 2) из 1980. године. Ова скица сматра се иницијалним извором Мусићевог укупног стваралаштва (Josifovski i Stanković 2012).

Уколико бисмо пошли од претпоставке да постоји аналогија између скице *Славија са мог прозора* и инсталације *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)*, неопходно би било тумачити присутну постмодернистичку иконографију. Укупни ликовни доживљај резултат је коришћења метода „увођења гафа“ у композицију, која се заснива на осећају за парадокс и која омогућава да „различите ствари опстану једна уз другу“ (Venturi 2008: 33). Овај метод представља постмодернистичку тенденцију усмерену ка стварању композиције вишег реда компилирањем историјских стилова. Ради се о еклектичком историцизму пажљиво одабраних извора, што је одлика радова појединих архитеката, попут Роберта Вентурија (Robert Venturi) и Мајкла Гревса (Michael Graves). Ови архитекти унели су иновације у област дизајна намештаја и употребних предмета постмодернистичке ликовности.³

Појединачно посматрани „арт објекти“ *Сто Играча*, *Сто Стрелца* и *Сто Мислиоца* поседују

сопствено „фигурално значење“ (Blagojević 2013: 775) и уводе нове променљиве у истраживање Мусићевог стваралаштва.

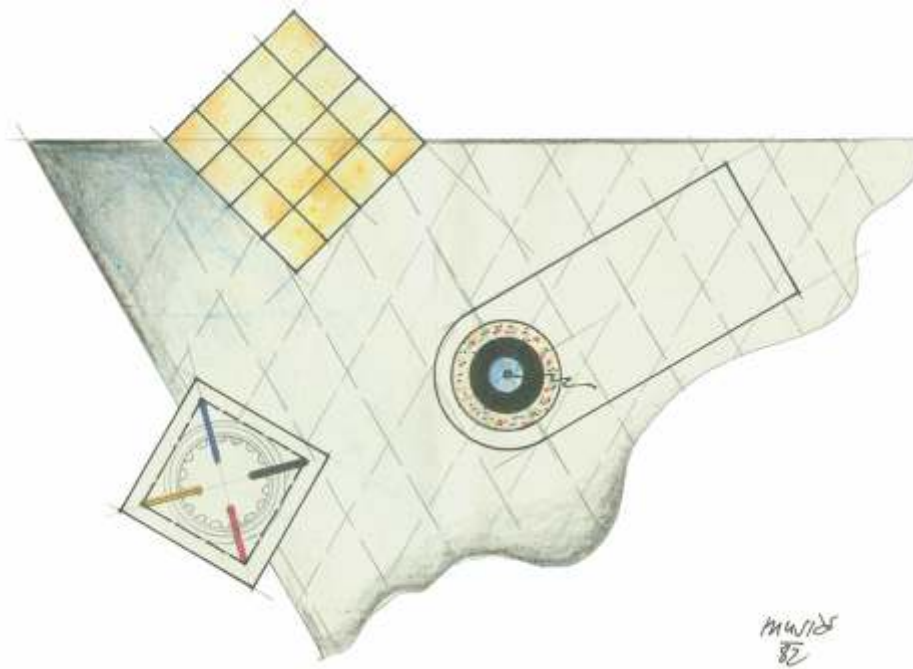
Оно чиме се *Сто Мислиоца* издваја јесте утисак компактног геометријског волумена који је наглашен неспецифичном материјализацијом. Наиме, дрвено тело објекта континуално је обложено керамичким плочицама серијске производње, формата 15×15 цм. Типске плочице евоцирају идеју растера. Са становишта архитектонског пројектовања, растер-мрежа реферира на две супротстављене идеологије: структурирани пројектни и обликовни систем који се везује за модерну архитектуру и латентну професионалну репресију, са једне, и на почетну фазу архитектонског промишљања, са друге стране (Woertman 2005). Употреба растера за обликовање геометријског волумена објекта *Сто Мислиоца*, посматрана са аспекта постмодерне архитектуре, упућује на критику професионалног конзервативизма. Поред тога, хомогено обликовање објекта учвршћује његов архитектонски тоталитет. На тај начин објекат постаје аутореферентан унутар композиције, што потврђује његово контемплативно порекло. У контексту обликовања издваја се блискост између објекта *Сто Мислиоца* и деценију старијег стола *Квадерна (QuADERNA)* италијанске групе *Суперстудио*.⁴ На скици (сл. 3) се запажа да растер-мрежа коришћена на поду инсталације *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)*, као и на скици *Славија са мог прозора*, представља део артифицијелног пејзажа и преко ње се успоставља присуство објеката композиције.

Оно чиме се издваја *Сто Играча* јесте познати цитат античког стуба. Антички стуб је један од кључних параметара који доминира Мусићевим композицијама. Тако се на скици *Славија са мог прозора* уочава дорски стуб – цитат Лосове куле „Чикаго Трибјун“ (*Chicago Tribune Tower*). У објекту *Сто Играча*, Мусић користи сегмент античког стуба, постамент и део корпуса како би постигао утисак дотрајалог, археолошког узора. Класичном реперу, искоришћеном за постамент стола, архитекта супротставља лагану, транспарентну плоху. Ова плоха израђена је од плексигласа и повезана са ногом стола – базом, челичним жицама црвене, жуте, беле и црне боје. Детаљ везе челичних жица и транспарентне плохе одаје утисак „електрифицираности“ (Blagojević 2013: 773). Овај утисак не би требало да изненађује имајући у виду време када је објекат дизајниран, у којем се уочава мистификовање електронике и испитивање њеног утицаја на дизајн и нову функционалност. С тим у вези, могуће је поставити концептуалну и обликовну аналогију

² Термин преузет од архитекте Мустафе Мусића; означава уметничке предмете који могу имати употребну вредност.

³ Роберт Вентури је као дизајнер намештаја радио за фирму „Кнол“ од 1978. до 1984. године, када је произвео Вентуријеву колекцију (Venturi Collection) столица у девет серија. Мајкл Гревс се бавио дизајном намештаја и предмета за ручавање за компаније као што су „Дизни“ (Disney), „Алеси“ (Alessi) и „Филипс електроникс“ (Phillips Electronics).

⁴ Познато је да је група у свом раду конотирала графизам растера. *Сто Квадерна* производи се и данас у оквиру програма италијанске фирме намештаја „Занота“ (Zanotta).



3. Мустафа Мусић, *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)*, скица, 1982; документација архитекте Мустафе Мусића
3. Mustafa Musić, *Table (of a Player, Shooter, Philosopher)*, sketch, 1982; documentation of architect Mustafa Musić

између Мусићевог објекта *Сто Играча* и стола *Дрхтеће структуре* (*Le Structure Tremano*) италијанског архитекте Етореа Сотсаса (Ettore Sottsass). Поред тога, у објекту архитекте Мусића, у „електрифицираном“ детаљу, споју старе и нове парадигме уочавају се осећај за ликовни парадокс и критички опрез. Субверзивни спој компоненти у раду Мустафе Мусића представља метод постмодерног компоновања (Adamson and Pavitt 2011).

Сто Стрелца је низак сточић, израђен од провидне танке термопластике. Ову крхку, конзолну структуру придржава суптилни ослонац у форми цеви од прохрома. Прохромска цев интерпретирана је као јарбол-застава додавањем комада црвеног троугластог текстила. Тај шаљиви коментар тријумфа уочава се и у аксонометријској скици *Славија са мог прозора*, као и у скици *Искусство са градом*, из 1985. године. Овај дискретни мотив победе архитектуре постмодернизма над завештањем модерне вешто кокетира са осталим елементима целокупне композиције. Употреба црвеног клина у Мусићевом раду уочава се у оквиру урбане инсталације *Форум – црвеним клином против белих*, која је изведена 1982. године. Урбана инсталација *Форум* реинтерпретира у тродимензионалној поставци концепцију коју је Ел Лисицки (Эль Лисицкий) изнео у пропагандном постеру *Удари беле црвеним клином! (Клином красным бей белых!)* из 1919. године. Црвени клин симболизује „нове идеје које се обрачунавају и атакују на

учмалост владајуће праксе“ (Josifovski i Stanković 2012: 34).

Појединачна анализа „арт објеката“ издвојила је извесне аналогije које указују на упућеност архитекте Мусића у актуелна дешавања у области експерименталног дизајна. Поред тога, у раду Мустафе Мусића уочава се наклоност ка критичком приступу, који су радикалне групе упућивале модернистичкој доктрини. Критички карактер стваралаштва архитекте Мусића експеримент и истраживање у пројектовању обележили су његово стваралаштво током осамдесетих година и издвојиле га изван „општих места“ *mainstream* архитектуре у Београду (*ibid.*: 17–21).

Док је осамдесете године обележило отварање према свету, промоција постмодерних идеја, и оптимизам, за деведесете су карактеристични конфузија, контрадикторности, и двосмерна културна изолованост. Нестабилна друштвена сцена деведесетих одразила се и на архитектуру. Услови у којима настаје архитектура у Србији у периоду 1990–2000. дивергентни су општем успону на светском нивоу (Абрамовић 2007). Застој у градњи током деведесетих година, утиче на развој ентеријерског покрета.

Београдски *pleasuredome* (кућа задовољства), како је Дејан Ећимовић назвао Ноћни клуб „XL“, пројектован 1995/1996. године (Ећимовић 1997), јесте простор у којем Мусић легитимише властите културне



4. Мустафа Мусић, Барска столица за Ноћни клуб „XL“, 1995/1996; фото-документација архитекте Мустафе Мусића
4. Mustafa Musić, Bar stool for nightclub „XL“, 1995/96; photo documentation of architect Mustafa Musić



5. Мустафа Мусић, Барска столица за Ноћни клуб „XL“, скица 1995/1996; документација архитекте Мустафе Мусића
5. Mustafa Musić, Bar stool for nightclub „XL“, sketch 1995/96; documentation of architect Mustafa Musić

афинитете и развија трансмодерну поетику (Josifovski i Stanković 2012: 60). Простор који је био предмет адаптације изграђен је 1934. године. Мусићева идеја била је да се оствари синтеза духа места, обележеног мешавином поетика ар декоа (*Art Deco*) и раног модернизма са савременим дизајном. Попут архитекте Френка Лојда Рајта (Frank Lloyd Wright), Мусић сматра да намештај треба да буде у хармонији са објектом. Овакав приступ заснива се на идеји уметничког јединства. Мусић користи термин „тотал дизајн“, који се најверније ислутрује примером Ноћног клуба „XL“. У интервјуу објављеном у књизи *Ауторска позиција архитекте Мустафе Мусића*, архитекта наводи: „Када је реч о тзв. тотал дизајну, моји радови извесно носе то обележје (...) простори су обрађивани до најситнијих детаља (најчешће уникатних) како би били што боље саображени са целином и допуњавали утисак о њој, чак све дотле да се сугеришу уметнички предмет или ћилим који употпуњују приказ.“ (*ibid.*: 85)

Простор је осмишљен као мултифокалан, где су тежишне тачке најзначајнији елементи ентеријера: степениште, које повезује приземље и галерију, а чији је подест обешен затегама о таваницу, и „модулори“, који евоцирају Ле Корбизјеов (Le Corbusier) антропометријски модел, први пут употребљени у ентеријеру као просторне структуре. Како архитект Мусић наводи у пратећем тексту пројекта, они представљају материјали-

зовану реминисценцију на класичне атласе-носаче сценског портала старе сале као и везу са неомодерном поетиком дизајна ентеријера. Међу намештајем пројектованим за простор ноћног клуба издвајају се и барске столице, као и клуб сто и столице.

Барска столица (сл. 4) направљена је од челичних цеви различитих профила и ламелираног дрвета (за седиште и наслон). Ослања се на три ноге – ослонца, који у основи дефинишу једнакостраничан троугао, а који су разупрти и повезани са два појаса хоризонталних пречки прилагођених различитим висинама корисника. Једнакостранични троугао уписан је и у тежишту седалног дела барске столице. У скици за столицу (сл. 5) препознаје се симболика забоденог мача, који овде има функцију стожера, и ослонца за наслон столице. Стожер је као појам заступљен у неколико архитектонских пројеката архитекте Мусића. Симболички може се наћи у пројектима *Кућа у кући*, из 1973. године, и *Тенис клуба „Врачар“*, из 1994–1997. године, где архитекта упућује на човекову потребу за просторном тачком ослонца као местом идентификације (Josifovski i Stanković 2012: 27–28).

Лаким и динамичним барским столицама, супротстављене су јасно дефинисане геометризоване вертикале заступљене на клуб столовима и столицама као естетски контрапункт кривуљама. Ова дрвена гарнитура обликовно асоцира на рад архитекте Чарлса Ренија



6. Мустафа Мусић, *Ниска столица и сточић за Ноћни клуб „XL“*, 1995/1996; фото-документација архитекте Мустафе Мусића
6. Mustafa Musić, *Low chair and table for nightclub XL*, 1995/96; photo documentation of architect Mustafa Musić

Мекинтоша (Charles Rennie Mackintosh) у области дизајна намештаја. У том погледу, дрвена столица и сто (сл. 6) за Ноћни клуб „XL“ представљају екскурс у пројектовању намештаја архитекте Мусића. Трагајући за инспирацијом архитекте, асоцијације се могу наћи у Рајтовој столици *Буре* (*Barrel Chair*) из 1937. године.

Сточић са кружном плохом и укрштеним дрвеним ногама квадратног пресека може се поставити у аналогни однос са намештајем који је Рајт пројектовао за фирму „Херитаџ-Хенредон“ (*Heritage-Henredon*), а посебно са кружним трпезаријским столом *Округли сто за ручавање „Талијесин“* (*Taliesin Group Round Dining Table*) из 1955. године

Наслон барске столице из Ноћног клуба „XL“ из 1995. године, постаје радна површина стола *Амеба* из 2000. године. Дрвени сто *Амеба* (сл. 7) уобличен је у радни сто са фиокама и аморфном амебоидном радном површином. Дистрибуција радног простора на столу прилагођена је појави персоналних рачунара. Коришћење персоналних рачунара променило је приступ дизајнирању радног стола у складу са новим потребама рада на рачунару. У том смислу, шири део стола *Амеба* искоришћен је као простор за тастатуру и екран, док је ужи део стола намењен писању. Појам стожера овде је недвосмислен: нога стола, купастог облика, прецизно је својим врхом „забодена“ у тло. Лаганој форми стола *Амеба* тежину дају геометризоване фиоке распоређене на супротној страни, ослоњене на зарубљене подударне ножице купастих базиса и наткривене амебоидном радном површином.



7. Мустафа Мусић, *Сто „Амеба“*, 2000; фото-документација архитекте Мустафе Мусића
7. Mustafa Musić, *table Amoeba*, 2000; photo documentation of architect Mustafa Musić

Такође, може се издвојити утицај скандинавског обликовног приступа. Тако је могуће уочити утицај завојитих форми Алвара Алта (Alvar Aalto), утицај стола *Кафе-стоцић „Амеба“* (*Amoeba coffee table*) Џенса Ризома (Jens Risom) из 1941. године, или утицај писаћег стола Анрија ван де Велде из 1896. године, „импресивног по свом радикализму и строгим облицима“ (Pevsner 2005: 84). Основну аналогију треба, међутим, тражити у Мусићевим ранијим радовима за које је карактеристична примена таласастих зидова. Међу таквим пројектима издвајају се: *Славија са мог прозора* (1980), *Беотурс* (1989), студија *Искусство са градом* (1985). Аморфни облик се може видети и на архитектонским пројектима који настају у исто време кад и пројектовани „арт објекти“: у основи зида (опне) за Тенис клуб „Врачар“ (1994–1997), на *Вили С* (1997–2000), где дворишна фасада крије неправилну линију у приземном делу, у слободној форми насталој „вијугањем“ просторне линије око ортогонално постављених стубова (Josifovski i Stanković 2012: 66).

Извесно је да архитекта Мусић аморфним лаганим формама увек даје контрапункт у виду стожера, како на својим архитектонским објектима, тако и на употребним предметима. Сто *Амеба* и *Вила С*, пројектовани и изведени закључно са 2000. годином, упућују на време и пројекте који следе, и развој идеја базираних на биомимикрији.

Уместо закључка: разговор са архитектором Мустафом Мусићем

Уместо структурирања закључног разматрања, рад је заокружен разговором са архитектором Мусићем о правилима које су уочене током истраживања. Кроз дијалог са архитектором постигнут је поуздан увид у његов специфичан приступ пројектовању као свеобухватном стваралачком и критичком акту.

Чињеница је да су архитекти, поред остварења у области архитектуре, познати и по дизајну намештаја. Да ли се дизајнирање намештаја може тумачити као лак експеримент провере превођења естетских начела у тродимензионалну реалност или се ради о потреби да се заокружи целина у тоталном обликовном јединству?

Мустафа Мусић: Ради се и о једном и о другом, јер ови процеси најчешће теку у оба смера. Некада је естетска и идејна начела лакше разматрати и саопштити кроз малу форму попут намештаја, а понекад је дизајн намештаја последица саобраћавања ових елемената са укупном идејом о кући и амбијенту. Дакле, некада је значајнији ауторски и идејни став, а у неким ситуацијама је то пре последица контекста у коме се делује. У првом случају, то је најчешће последица позиције архитекте, најчешће на почетку каријере, када и нема других могућности изражавања својих идеја кроз веће поруџбине.

Анализа инсталације Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца) показала је аналогije са стваралаштвом радикалних италијанских дизајнера. Познато је да су чланови радикалних група користили дизајн као критичко средство усмерено модерничкој доктрини. Имају ли „арт објекти“ критички потенцијал?

Мустафа Мусић: Ове ствари имају и критички потенцијал. И оне су, као и моја архитектура, снабдевене критичким ставом у односу на текућу еснафску праксу. Архитектура и намештај имали су кроз мој рад сличне одлике, само је на почетку каријере нешто лакше било рећи кроз приступачнији медиј какав је намештај, посебно за слободног уметника у то време без већих поруџбина. Када је реч о синхронизитету са сличним појавама у Европи тога времена, рекао бих да он сигурно постоји, поготову што су и многи напредни архитекти Европе и света тога времена само тако и могли да презентују своје идеје. Мислим ту првенствено на Адолфа Наталинија (Adolfo Natalini), Ханса Холајна, а доцније и на нешто млађу генерацију: Старка (Philippe Starck), Колхаса, Родерса (Richard Rogers), Заху Хадид...

Анализом „арт објеката“ насталих за Ноћни клуб „XL“ и стола Амеба осећа се носталгично трагање за периодом модернизма, сецесије и ар декоа. Да ли је контекст ноћног клуба наметнуо такав осврт и утицао и на форму стола Амеба, односно наставио да се рефлектује на Ваше пројекте?

Мустафа Мусић: Контекст и задатак за Ноћни клуб „XL“ свакако су у извесној мери опредељујући код исказа који се тиче „тотал дизајна“ овог ентеријера, па тиме и намештаја, али се то згодно сложило и са мојим личним афинитетима.

На постеру Лична карта М.М./// културна мапа XX века уочавају се имена архитектата Чарлса и Реја Имса (Charles Ormond Eames and Ray Eames), познатих и по пројектовању намештаја. Да ли је заправо њихов утицај прикривен у пројектовању „арт објеката“ које Ви стварате?

Мустафа Мусић: Утицај ових људи, као и лична наклоност према њиховом раду, јесу несумњиви. Кувана шперплоча, која је затим савијана и обликована, проистекла је из послератног периода у САД. Поменути тандем је на почетку пројектовао протезе за рањенике и инвалиде, које су се производиле описаном технологијом. Вреди истаћи да је из тог искуства деривиран намештај какав знамо, који је јефтин и ергономичан – прати тело попут протезе. Мени је лично та врста намештаја блиска, вероватно и зато што сам у детињству био у непосредном контакту са таквом врстом намештаја, у време када сам седео у ђачким клупама и столицама, дизајнираним по овим принципима.

Есеј Ханса Холајна Све је архитектура дао је легитимитет различитим видовима архитектонског понашања. Ваш рад је, извесно, свеобухватан. Бавили сте се „папирном архитектуром“, дизајном намештаја, „арт објектима“; били сте један од оснивача групе М.Е.Ч., градили објекте, бавили се унутрашњим уређењем и успешно завршавали конкурсе. Ако би требало да издвојите кључне дисциплине и појмове Вашег стваралаштва, који би то појмови били?

Мустафа Мусић: Ја све то видим као једно, будући да архитекта све то деривира из личне менталне лабораторије, саопштавајући тако своје идејне и естетске ставове. Стога није чудно што у радовима веома удаљеним по дисциплини, па чак и теми, препознајемо исту особу. Ако бих ипак хтео да издвојим неке аспекте свога деловања, онда бих ове појмове поређао на следећи начин: архитектура, ентеријер, урбанизам, теорија цртеж, дизајн намештаја, графички дизајн, фотографија...

ЛИТЕРАТУРА

- Blagojević, Lj. 2013
The post-modernist turn and spectres of criticality in postsocialist architecture: 'one:table' at the Venice Biennale 2012, *The Journal of Architecture* (available through Narodna Biblioteka Srbije), 18, 6: 761–780.
<http://dx.doi.org/10.1080/13602365.2013.857707>
[приступљено 20. 04. 2014.]
- Josifovski, M. i Stanković, O. 2012
Autorska pozicija arhitekta Mustafe Musića, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet.
- Adamson, G. and Pavitt, J. 2011
Postmodernism: style and subversion, 1970–1990, London: V&A Publishing.
- Venturi, R. 2008
Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi, prevod Olga Popović, Beograd: Građevinska knjiga.
- Абрамовић Милетић, Љ. 2007
Паралеле и контрасти: српска архитектура 1980–2005, Београд: Музеј примењене уметности.
- Foster, H. 2006
Dizajn i zločin (i druge polemike), prevod Goran Vujasinović, Zagreb: V.B.Z.
- Pevsner, N. 2005
Izvori moderne arhitekture i dizajna, prevod Dragoljub Vidić, Beograd: Građevinska knjiga; Novi Sad: AMB grafika.
- Woertman, S. 2005
The distant winking of a star, or the horror of the real, in: *Exit Utopia: architectural provocations, 1956–76*, ed. M. Schaik and M. Otakar, Munich: Prestel.
- Lang, P and Menking, W. 2003
Superstudio: life without objects, Milan: Skira.
- Ећимовић, D. 1997
Ko to tamo peva, *Kvadart* (Beograd) 06: 86–88.
- Krauss, R. 1997
The originality of the avant garde, London: The MIT Press.
- Turnikiotis, P. 1997
Adolf Los: Tekstovi, projekti, zgrade, u: *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova*. Knjiga 1. Koreni modernizma, prir. M. R. Perović, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 550–574.
- Loos, A. 1982
The poor little rich man, in: *Spoken into the void: collected essays 1897–1900*, transl. Jane O. Newman and John H. Smith, Cambridge: MIT Press.
- Raggi, F. 1974
Opposition architecture, *Casabella* (Milano) 386: 39.
- Wingler, H. 1969
The Bauhaus: 1919–1933 Weimar, Dessau, Berlin, Chicago, Cambridge and London: MIT Press.
- Hollein, H. 1968
Alles ist Architektur, *Bau* (Wien) 1/2: 2–27.
- Münz, L and Künster, G. 1966
Adolf Loos: pioneer of modern architecture, London: Thames & Hudson.

Summary

MARIJA ZEČEVIĆ
OLIVERA STANKOVIĆ GRUJIČIĆ

ARCHITECTURE OF FURNITURE: Utility Objects in the Opus of Mustafa Musić

The object of the present research is the opus of architect Mustafa Musić which developed apart from his architectural designs, which comprises the design of „art objects“ and specific pieces of furniture. In the first part of the essay, titled “Architect as Designer of Furniture – from an Autonomous to the Socially Engaged Creator”, the authors explain the idea of design of utility objects through the concept of “Total Work of Art” and give a survey of the genesis of this idea since the Secession movement, at the beginning of the 20th century, until today. In a review of radical architectural and design breaking forth, especially characteristic for the Italian art scene during the 1960s and the 1970s, and in a review of Hans Hollein “Alles ist architektur”, from 1968, the authors introduced into this essay an aspect of criticism from which they proceeded to the analysis of the opus of this architect. In the second part of the essay, titled “The Opus of Architect Mustafa Musić in the Realm of Design of Art Objects and Specific Pieces of Furniture”, the authors follow the course of

maturation of postmodernist thought in the works of the architect, based on the analysis of installation “Table (of Player, Archer, Thinker)” from 1982. In this research, the authors singled out the analogous positions in international, radical, practice in furniture design, that are presumed to be critical and professional models for Musić, the architect. In addition, in this part of the essay, the authors analyzed also the period of cultural isolation from 1990 to 2000 and Musić's creations from this period. Researched are the models and the concepts of utility objects designed for nightclub “XL” 1995/97, and table “Amoeba” from 2000.

Instead of structuring of a conclusion, the authors rounded up the arguments exposed in the essay with an interview with Mustafa Musić concerning the principles noted during the research. Through this dialogue with the architect, the authors achieved a reliable insight into his specific approach to design as comprehensive artistic and critical actions.

* Marija Zečević, Ph.D. Candidate, Architecture and Urbanism, Faculty of Architecture, University of Belgrade

* Olivera S. Stanković Grujičić, Ph.D. Candidate, Architecture and Urbanism, Faculty of Architecture, University of Belgrade

ЗАНАТСТВО И ДИЗАЈН: од алтернативе до нових видова стваралаштва

Апстракт: Са појавом индустрије занатство је почело да се сматра превазиђеним видом производње, изузев повремених појава носталгије за његовим ишчезлим вредностима. Однедавно је, међутим, оживело интересовање за занатску праксу, нарочито с обзиром на могућност њеног повезивања са уметношћу и дизајном, што је пропраћено умножавањем практичних и теоријских интерпретација овог феномена. Ослобођен од захтева наручилаца и од обавезе да његови производи буду непосредно употребљиви, савремени занатлија се по свом статусу приближио уметнику, а с обзиром на прилику да досегне за средствима најсавременије технологије – дизајнеру. Нови „идеал занатства“ пружа прибежиште стваралаштву од униформизације научно-техничког система и доприноси друштвеној кохезији путем другачије организације процеса рада.

Кључне речи: занатство, дизајн, уметност, технологија, култура, стваралаштво

Свака уметност започиње са оним што је потребно.
Гете

Индустријализација је донела рационализацију процеса производње, стандардизацију и ниску цену производа, а, с временом, и потпуно нови приступ обликовању употребних предмета. Испрва је машинска израда била такмац свуда присутном занатском умећу, да би га затим надвладала и, напослетку, потпуно потиснула, јер је оно, у међувремену, почело да се сматра извором превазиђеног вида материјалне производње. То уверење утврђивало се током друге половине XIX века, да би у првој половини XX било и теоријски утемељено у радовима Певснера (Pevsner), Гидиона (Giedion) и Бенама (Banham). Међутим, упркос неумољивом успону индустрије, који је, после почетних отпора, готово без резерве јавно слављен, занатство је успело да очува некакву прећутну и по правилу приватну наклоност појединаца. У подручју које је доспело на саме маргине друштвене поделе рада наслућена је прилика отклона од

униформизације наметнуте развојем технологије. Алтернативни приступ поступку обликовања, креативности и друштвеним вредностима разлог је полагања нада у занатство.

Не би требало изгубити из вида чињеницу да је занатство један веома сложен феномен, чија се природа различито схватала у различитим временима и различитим културама, услед чега је тешко изрећи јединствени суд о свим његовим појавним облицима. Ипак, довољно је само да се присетимо различитих улога које су додељиване занатлијама током новије историје, како бисмо увидели сву дивергентност овог позива. На пример, с почетка XIX века, материјалном производњом суверено су владали „занатлије-трговци“, али их је ширење индустрије натерало на повлачење, нудећи им привремено прибежиште у сарадњи са индустријским дизајнерима или у бављењу „уметничким занатом“. Коначно, у индустријском друштву занатлија ће добити статус анонимног, „руралног“ антипода дизајнера. Крај XIX века обележиће, међутим, два феномена: „дизајнер-звезда“ и „дигитални истраживач занатства“, који неће увек бити међусобно супротстављени, него чак и обједињени у неким фигурама. Савремени занатлија, који има другачији друштвени положај и особене стваралачке мотиве него раније, освојио је један нови простор на пољу материјалне културе. Наиме, после двовековног узмицања занатске праксе, однедавно је интересовање за њу поново оживело, при чему се чини да није у питању спорадична појава, него измена целокупног контекста разумевања занатства.

Будући да су услови потискивања занатства настали пре почетка индустријализације, ваља размотрити и корене ситуације у којој се занатство нашло, а не само њен појавни облик. Наиме, прихватање индустријске производње није било мотивисано само обећањем веће економске користи, него и вером у значај технолошког прогреса, од којег се очекивало да обезбеди слободан простор за материјални и духовни развој човечанства. Међутим, прилика новостечене слободе искоришћена је готово искључиво на плану производње материјалних добара, док је духовни развој, насупрот очекивањима, у потпуности запостављен. Занатство би представљало тек једну од многих жртава модернизације

*Александар Чучковић, Универзитет у Новом Саду, Економски факултет, Суботица

да није, упркос томе што је било скрајнуто, ипак, успело некако да опстане.

У данашњој усредсређености на оно што сматрамо непосредно извесним, запостављамо све оно што нам се таквим не чини, па олако заборављамо како је, све док модерни дух није завладао пољима урбанизма, архитектуре и дизајна, занатство устројавало сваки вид материјалне производње, свако осмишљавање и конструисање насеља, грађевина и употребних предмета. Укратко, пре него што је Жорж-Ежен Осман (Georges-Eugène Haussmann) прокричио Париз булеварима како би сузбио нехигијенска насеља, Адолф Лос (Adolf Loos) прогласио орнамент за злочин да би дао легитимитет прочишћеном архитектонском облику, Маргарета Шите-Лихотски (Margarete Schütte-Lihotzky) проучавала понашање домаћица како би кухињу претворила у функционалну радионицу, а Ле Корбизје (Le Corbusier) осмислио модуларну грађевину да би изашао у сусрет потребама становника метрополе, занатство је представљало уважени начин рада и испољавања човекове интелигенције. Та чињеница буди не само осећање носталгије, него и знатижељу у погледу задуго неприкосновене методе производње материјалне културе.

Упркос чињеници да је индустрија незаустављиво продирала, увек је било појединаца који су одбијали да превиде значај експериментисања, здруживања индивидуалних напора и очувања традиционалних вредности, неговања националног идентитета и признавања демократског права на обликовање и произвођење, који су одреда красили занатску праксу. Управо су они најзаслужнији за то што је занатство успело да одоли свим изазовима, па посредно и за то што оно данас поново привлачи пажњу. Сада се то догађа понајвише захваљујући чињеници слабљења граница између занатства, уметности, примењене уметности и дизајна, које није израз тек неког безидејног еклектицизма, него измењеног поимања естетских вредности. Ипак, пре него што размотримо могућности хибридних творевина „занатског дизајна“ (енгл. *design craft*), ваља да се осврнемо на културне разлоге историјског разликовања ових видова материјалног обликовања.

Грчки појам *technē* (τέχνη) односио се, без разлике, на сваку изразиту вештину, препознатљиву уметност, спретност и сигурност у произвођењу предмета, појава и односа. Данас, када разлике ових стваралачких активности поново доживљавамо као мање важне, некадашње полазиште могло би да буде путоказ према обнови целовитости човековог искуства, нарушеног нормама модерне цивилизације. Разликовању занатства („механичке“) и уметности („слободне вештине“), које је утврђено већ у антици, све до ренесансе није се поклањала посебна пажња. Штавише, тек је појава

индустрије подстакла успостављање оштрих граница између занатства, дизајна и уметности и то тако да су с обзиром на нови вид производње занатство и уметност задобили негативно одређење – као „оно што није дизајн“. Тако је занатство почело да се схвата као неопходна производња недовољно уједначених предмета, а уметност као производња уникатних предмета без непосредне намене. Будући да такав однос снага између ових поуетичких дисциплина није успостављен одједном и без отпора, осврнућемо се закратко на развој њихових међусобних односа.

Одвајкада су се употребни предмети израђивали применом различитих умешних поступака, који су у одређеном тренутку бивали повезивани у сложеније целине, што је уз јасну свест о њиховој сврси доводило до појаве одређене производне технике, а тек када би извештај низ таквих техника бивао обједињен у посебну област, нарочито с обзиром на материјал који се употребљава, настајао би један занат. На тај начин се одвијала симболичка диференцијација материјалне производње кроз историју.

Пошто је нововековна наука нарочито развијана с обзиром на настојање да се овлада природом, све што је могло да буде доведено у везу са вештином и техником почело је да привлачи посебну пажњу. Будући да је било веома слабо повезано са науком, која је почела да говори као једино мерило знања, занатству је преостајало све мање простора. Када су темељи различитих техника научно устројени, настала је технологија, која је донела нове норме техничких квалификација, па је занатлија устукнуо пред инжењером. Основни разлог смене производних занимања треба, дакле, тражити у смени сазнајних парадигми.

Занатлија је традиционално пролазио кроз дуги период науковања да би постао способан да репродукује моделе и да према захтевима муштерија израђује предмете. Он је у начелу умео да установи главне параметре производа, да према њима самостално изради предмет у целисти, а у појединим случајевима и да га пригодно украси. Будући да стваралачко знање занатлије није било устројено на научним основама, него је углавном одувек било прећутно, оно се на кључан начин манифестовало у рукотворачкој уметности, као резултанти искуства шегртовања, рада и експериментисања. Успон нововековне науке подразумевао је преносивост и надоградивост знања, које су потискивале занатску тајновитост и недореченост. Иако је током читава претходне историје рука представљала моћан симбол стваралаштва и значајно средство човекове самореализације, она се у модерном добу убрзано повлачила пред апстрактним мишљењем.

Традиционално обликовање употребних предмета, развијано вековима, полако је уступало место производњи суштински обележеној иновацијом. Интензивно и континуирано увођење нових средстава, материјала, техника и алата у производњу напослетку је довело до појаве новог вида естетске праксе – индустријског дизајна, из којег ће се, што културном, што техничком диференцијацијом, изродити читаво мноштво ликовних израза. Захватајући све шире подручје, дизајн је почео да се диференцира с обзиром на предмет на који се односи: алат, користан производ, грађевину, урбану целину, пејзаж, али и графику, масовне медије и софтвер, чиме се његов смисао ширио до димензија једног веома обухватног појма.

Међутим, протекло је више од једног века док није схваћено да би обликовање предмета намењених серијској производњи могло да буде засновано на потпуно новим начелима у односу на традицију занатске израде. Иако су уметност и примењена уметност допринеле томе да се дизајн успостави као ново подручје материјалне културе, он ће извојевати пуно право на посебност својих метода тек када се њиховог утицаја ослободи. Тиме може да се објасни горљивост са којом се приступило разграничењу ових, на први поглед врло сродних пракси. Чим се буде коначно изборила за властиту аутономију, пракса обликовања индустријских производа спорадично ће преиспитивати линије разграничења са подручјима уметности, примењене уметности и занатства.

Када је схваћено да је индустријска револуција створила нове прилике на пољу обликовања производа, закратко су изникли различити језички изрази за нову појаву, да би ускоро сви одреда устукнули пред англицизмом латинског порекла *design*. Под дизајном се, пре свега, подразумева нацрт, технички цртеж, пројектовање, али и обликовање, украс и мотив, иако у ширем смислу, овај термин може да се односи и на неке друге праксе, од којих су неке у историјском смислу новије, а неке старије од дизајна, док у ужем смислу о дизајну може да се говори тек од успостављања механичке производње. Ако се ово има у виду, онда израз „занатски дизајн“ само на први поглед звучи парадоксално, пошто, у ствари, упућује на изворну сродност ових двеју пракси, која је само у разним временима и разним културама на различите начине бивала довођена у питање.

Данас дизајн, занатство и уметност заузимају нестабилне територије. То се односи не само на тумачење њиховог историјског развоја, већ и на дискурсе који окружују ове видове стваралаштва (Lees-Maffei and Sandino 2004: 207). Под дизајном се уобичајено подразумева обликовање употребног предмета, који је, дакле, на суштински начин одређен функцијом коју треба

да врши, иако не у случају појединих производа, компанија и дизајнера који су склони експериментисању са корелатом облик/функција. На пример, код многих производа компаније „Алеси“ (*Alessi*) или студија „Дрог дизајн“ (*Droog Design*) наглашен је наративни садржај и симболички аспект предмета, али не и функционалност у ужем смислу. Слично томе, с једне стране, поједине занатске производе њихови творци сматрају уметничким делима, док се, с друге, уметници не устручавају да употребе одређене технике, нарочито оне потекле из високе технологије, које пре припадају домену дизајна. Стога више није чудно што се данас питање хијерархијског односа занатства, примењене уметности, дизајна и уметности више не доживљава као релевантно, будући да превладава уверење како ове праксе могу паралелно да се развијају и слободно мешају (Greenhalgh 2002: 1).

Односи између ових подручја постали су до те мере полемични да тумачење резултата умногоме зависи од конкретних прилика у којима се одвија стваралачка активност. Тако је данас могуће чути најразличитије ставове, понекад и међусобно супротстављене, о суштинском обележју занатства: „оно што (ни)је уметност“ или „оно што (ни)је дизајн“, затим, „оно што је суштински технофобично, али антрополошки значајно“, даље, „оно што одише бригом за традицију“, али и „оно што подразумева прихватање одређеног стила живљења“, потом, „оно чије је устројство очигледно патријархално“ и „оно што обилује етно-иконографским елементима“, онда, „оно што служи буђењу успомена“, те, напослетку, „оно што доприноси нашем освешћењу у погледу еколошких проблема“ или „оно што подрива милитантни диктат научно-технолошке парадигме“. Услед постојања толико разноликих приступа у дискурсу занатства, не чуди да су наша осећања према овом феномену помешана. У крајњој линији, постоје два супротстављена схватања: оно које говори о „нус-производу технолошког развоја“ и оно које у њему види „жртву модерног света без душе“, која имају бројне варијације. Да би се изашло из неплодне статичности тумачења, упориште занатства требало би потражити с оне стране изражених супротности, наиме, у симбиози традиционалних техника и модерне технологије. Уосталом, после двовековног инсистирања занатлија на очувању аутономије њиховог подручја рада, у последњих двадесетак година не избегава се стапање са уметношћу, дизајном и медијима, услед чега оно од скрајнуте праксе постаје „мејнстрим“.

Међутим, ни тенденције ка стапању ликовних пракси не реализују се без потешкоћа. Прву препреку представља неписано естетичко правило о темељној разлици у изгледу занатских и машинских производа. То је исто оно правило које је својевремено омогућило идентификацију и легитимацију дизајна, а које би сада

требало ревидирати не само да би се очували потенцијали занатског стваралаштва, него и да би се промовисала нова улога дизајна. Потребу за променом традиционалног става могуће је објаснити једноставним позивањем на измену савременог контекста у којем се одвијају ове ликовне праксе. На пример, питање како се занатски произведени предмети употребљавају и да ли уопште функционишу постаје сваким даном све мање значајно, јер њих данас, пре свега, купују они који имају на располагању вишак прихода. Ипак, ако су се заједно са нашим потребама изменила и очекивања с обзиром на ове употребне предмете, то не значи да је и њихова природа у целини другачија. Стога, иако не морају да буду предвиђени за неку конкретну употребу, занатски производи у начелу задржавају облик функционалних целина. То је, примера ради, случај и онда када их прибављамо само због тога што симболизују начин живота који се противи важећим друштвеним нормама. Једна од главних карактеристика занатских предмета због које су они данас толико популарни јесте да носе траг руке која их је произвела, јер та чињеница сведочи о нужди да једно људско биће производи за друго. Обнова занатства данас делује примамљиво и због тога што његови производи зраче квалитетима „хуманости“ и „присности“, који су из анонимних предмета масовне производње у међувремену ишчезли.

Много тога, дакле, указује на то да подела подручја естетских пракси не мора да буде тако оштра. Пажљивом посматрачу, уосталом, неће промаћи чињеница да су у серијској производњи преостали поједини поступци, технике, па чак и целовита ликовна решења која су својевремено развијена управо у оквиру рукотворачке праксе. То је још једна назнака могућности да индустријски дизајнер реализује трансфер у супротном смеру и да симболичком интервенцијом предмету масовне производње прида шарм ручног рада, рецимо, на тај начин што ће репродуковати „несавршени изглед“ занатског предмета. Будући да су комади занатски произведеног намештаја често скупљи од оних који су механички репродуковани, због времена и вештине које је у њихову израду уложио мајстор, дизајнери понекада посежу за експресивним квалитетима несавршенства рукотворине. Овакав потез може, додуше, да делује извештачено, будући да се експресивни квалитети дизајнираног предмета морају „сабити“ у концептуално решење и да не смеју бити резултат процеса производње, али је он индикативан за наше разматрање у том смислу што представља сведочанство једне потиснуте потребе. Покушавајући да оживе чари занатске праксе, дизајнери данас понекад остављају саставнице делова производа видљивима како би сведочиле о „сировости“ употребљеног материјала, баш као што пројектују благу

асиметричност аплицираних мотива како би опонашали неуједначеност мануелних операција. Такве технике омогућене су једино захваљујући рачунарској технологији, која је у стању да постигне слику минуциозне ручне израде тиме што примењује логику случајних одступања од једнообразности машинског понављања.

Наравно, тржиште увек спремно дочекује такве новине, али ваљало би јасно разлучити мотиве због којих се за њима посеже. Већ сам израз „ручни рад“ данас поседује особени набој, јер алудира на однос моћи између купца и ствараоца. „Естетско инвестирање“ одувек је представљало један од друштвено најприхватљивијих видова економског расипања. Улагање рада који није неопходан говори у прилог нечије егзистенцијалне независности, а поседовање естетски вредног предмета сведочи о укусу његовог власника. Будући да су границе између занатства и дизајна ослабиле, разлоге због којих се оне нарушавају треба проценити у конкретном случају, будући да од њих највише зависи вредност створеног предмета.

Уосталом, хибридизација ових подручја била је присутна одувек, а нов је само интензитет са којим се она данас спроводи. Током XX века ручна израда се једва очувала, али последњих година њен статус се полако поправља. Процес у којем су грнчарство, ткање и столарство престали да се доживљавају као изрази нејасних потреба једноставног духа рукотвораца и почели да се сматрају видовима стваралачке делатности био је дуготрајан. Тек на основу таквих измена, могло је да постане пожељно за припаднике средњег слоја који су се решили економских недаћа да се баве „занатским дизајном“. Данас су услови за бављење занатством умногоме другачији, будући да у савременом занатском атељеу више не доминирају захтеви клијента нити постоји надзор управника радионице или главног мајстора, већ се ради слободно, већином искључиво према властитим замислима. Потрага за властитом поетиком пружа аматеру у занатству извесно уточиште од разочарања савремене цивилизације.

Занатство је почело да наликује уметности по томе што његово практиковање, барем превасходно, није мотивисано настојањем да се оствари зарада, као што је то случај са дизајном, али и по томе што ниједно више није унапред ограничено било чијим захтевима. Данас се занатски предмети понајвише производе ради стваралачког изражавања, а купују ради контемплације (Dormer 1990:150). Прибегавање занатској активности више не подразумева мукотрпан рад због тога што је ишчезла ранија „спољашња“ сврха тога рада. Физички напор који је изискивало свакодневно постизање „норме“, сада је уступио место активности у слободно време. Мноштво савремених занатлија од свога рада има

тек незнатну материјалну корист, па практиковање занатства захтева или туђу помоћ или неку додатну професију. Неуклопљеност занатског дизајна у систем поделе рада условљава и његову неисплативост и омогућава пружање отпора посвемашњој униформној рационализацији друштва посредством научно-техничке револуције. Занатство се данас нуди као мелем за рану коју је на друштвеном ткиву отворио мит о рационализацији света.

Укратко, данас се занатском дизајну највише прибегава у потрази за душевним миром или за приликом за стваралачко изражавање. Треба се, међутим, запитати не само поводом извесности успеха тога предузећа, него и поводом његове сврсисходности. Прво, питање је колико је бављење занатством уопште делотворно у погледу свестранијег развоја личности аматера. Ту се налазимо пред замком психологизације, која нас наводи да занатство протумачимо с обзиром на његове психотерапеутске потенцијале, толико потребне нервном карактеру данашњег појединца. Друго, наглашавање потребе за индивидуалним изражавањем лако може да нас наведе да занемаримо вештину. „Модерни канон каже како су осмишљавање и извршавање активности, а да извршавање – као пука израда – може да постоји засебно. Вештине се посматрају тек као технички услови самоизражавања, а не препознају се уједно и као садржај и као средство изражавања“ (Dormer 1994: 7). Наиме, једна од највећих вредности занатства почива управо у чињеници да његови производи представљају манифестације вредности рукотворачке вештине, која је неправедно запостављена услед величања интелектуализма уметности и дизајна. Додатни проблем у искориштавању потенцијала занатског дизајна представља наша склоност да заборавимо какав значај има вештина и колика је улога имажинације у њеном разумевању (Sennett 2008: 10). Навикавши да се ослањамо на бројна расположива техничка помагала, олако заборављамо да су вештине, чак и оне најапстрактније, потекле из различитих облика телесне праксе и да, стога, у њиховом развијању одлучујућу улогу има тело, а понајвише рука. Осим тога, обиље техничких поступака које нас окружује скраћује време нашег ангажовања и олакшава нам постизање ефеката, али уједно успављује нашу имажинацију. А управо нам је имажинација неопходна и то не само када изналазимо неку технику, него и за све време док је примењујемо, наравно, уколико настојимо да свет искушавамо на стваралачки начин.

Ако се у занатској производњи види прилика за „удруживање вештина“, онда она осим економске, може да има и значајну друштвену улогу. Етика рада која је негована у средњовековним радионицама урушила се у процесу ренесансног раздвајања уметности и заната, које

је подразумевало истицање вредности индивидуалног стваралаштва у односу на развој заједнице, услед чега је радионица почела да се доживљава као простор у којем пребивају припадници нижих друштвених слојева. Идеологија индивидуализма налаже да се занатство (а, следствено томе, и занатски дизајн) не схвати на традиционалан начин, с обзиром на приоритет функције произведеног предмета, него на модеран, као прилика ствараоца за естетски експеримент. Иако је на тај начин створен већи простор за креативност и он се процењује на основу идеала аутономије уметности, чиме се опет запоставља аспект заједништва у раду, карактеристичан за традиционално занатство. Публика, додуше, данас више цени занатске производе него током протеклих стотину година, али због тога што их схвата као средство за означавање тобожњег елитизма, услед чега и она у њима види искључиво носиоце естетске вредности.

Модерна друштвена подела рада још увек је, дакле, на снази. Она није мимоишла ни родни идентитет, што се види из чињенице да је хијерархија ликовних пракси изведена из патријархалног уверења које жене повезује са аматерском и домаћом радиношћу, односно са занатством, а мушкарце са професионалним јавним ангажманом, односно са уметношћу. На Западу се традиционално више вреднује интелект у односу на руку, ментално у односу на мануелно, „слободно“ у односу на „вулгарно“, „лепо“ у односу на „механичко“ и облик у односу на садржај. Полазећи од такве хијерархије, уметност се модерном добу сматрала вреднијом од занатства због већег учешћа интелекта, као и због слободе од употребе обимних производних средстава (Nochlin 1991: 175). Осим тога, симболичка вредност уметности увек је надмашивала културни фондус занатства и дизајна, за које се сматрало да су у већој мери одређени употребном вредношћу, него идејном особеношћу. Пошто су уверења која су довела до потискивања занатства још увек на снази, за обнову занатства и за стварање ширег простора за занатски дизајн много је важније да се она релативизују, него да се само истичу добробити аматерског стваралаштва.

Није тешко претпоставити да би из успостављања нових односа између занатства, дизајна и уметности могло да произађе много значајних последица. Учинак зависи искључиво од домета који има постојећа вредносна хијерархија, односно од нивоа компромитације неодређене, „сиве зоне“ стваралаштва. Наиме, у друштву у којем све може да буде проглашено креативним, пресеци ових пракси разоткривају тематску разноврсност, али и вредносну пометњу. Тешкоће на које наилази тумачење савремене ликовне праксе имају два основа: један је мутација традиционалне расподеле домена, а други је ерозија духовности. Дезоријентација

узрокована губљењем постојаних репера вредновања може да се превазиђе искључиво будном методском бригом у стварању и тумачењу створенога. Ерозија духовности у модерном добу последица је процеса једнодимензионалне рационализације, а један од њених учинака је порозност размеђе естетске вредности и масовне културе.

Занатство данас има другачију улогу него што је имало током већег дела историје. Темељно одређено својом оријентацијом према експерименту, оно се слободно приближава уметности и индустрији. С једне стране, талас постмодерне носталгије поново је пробудио интересовање за рукотворачке вештине древних култура, које чине да занатски артефакти наликују скулптурама, а са друге, савремена технологија има тенденцију да обухвати свако поље човековог искуства, па и бављење занатима. Међутим, занатству се отвара још шири простор уколико се оно усредсреди на пројектовање, односно на дизајнирање, а не на производњу. Супротно својој традиционалној улози, занатлија је сада у прилици да напусти радионицу, изузев када је у питању израда прототипа. На пример, он би могао да се ангажује у малом, савремено опремљеном атељеу који је специјализован за израду појединих делова крајњих производа, где би могао да узме учешћа у раду, те да надгледа квалитет не само готових производа, него и целину радног процеса.

Свесни суштинских проблема које доноси владајући начин организовања производње, занатство, дакле, не морамо да схватимо као архаичну праксу која се грчевито бори за преживљавање. Уосталом, није само

занатство принуђено да се прилагођава новим условима, него то важи и за индустрију, дакле, и за дизајн, барем док је на делу активан однос према темељним проблемима друштва и културе. У том смислу, занатство пружа одличне примере на пољима радне мотивације, развоја мануелних вештина и процене квалитета производа (Sennett 2008: 52). Прво, индустрија је организована тако да мотивација превасходно почива на компетитивном односу појединаца, при чему је самостални рад основни извор самопотврђивања, услед чега изостаје пуна сарадња, којом је одувек обилавала занатска пракса остваривана у радионицама. Друго, вештина се стиче пре свега путем упознавања најсавременије технологије, што искључује разумевање целокупног процеса рада, којим се у занатству овладава постепено, уз грешке и понављања, путем практичне вежбе употребе техника. Коначно, у индустрији постоји склоност да се квалитет производа мери искључиво прецизношћу његове израде, осмишљавањем и поштовањем строгих процедура, услед чега изостаје једна значајна инвентивна могућност ослањања на практично искуство, које је резултат комбиновања експлицитног и прећутног знања.

Свесни чињенице да су одређене могућности занатске праксе скрајнуте, требало би да истрајемо у практичним истраживањима и у теоријском расветљавању њене природе. Откривањем нових начина спрезања заната, примењене уметности, уметности и дизајна могли бисмо да заснујемо читав један „конзорцијум жанрова“ визуелних уметности, који би допринео новом схватању материјалне културе у целини.

ЛИТЕРАТУРА

- Gropijus, V. 2012
Program Staatliches Bauhaus u Vajmaru, u: *Teorija i povijest dizajna*, prir. F. Vukić, Zagreb: Golden marketing/Tehnička knjiga, 115–119.
- Wilson, F. 2010
The New Materiality : Digital Dialogues of the Boundaries of Contemporary Craft, *Cultura Visual* (Salvador), 14: 83–88.
- Adamson, G. 2009 (ed.)
The Craft Reader, Oxford: Berg.
- Clark, H. and Brody, D. (eds.) 2009
Design Studies: A Reader, Oxford: Berg.
- Sennett, R. 2008
The Craftsman, New Haven/London: Yale University Press.
- Lees-Maffei, G. and Sandino, L. 2004
Dangerous Liaisons : Relationships between Design, Craft and Art, *Journal of Design History* (London), 3: 207–219.
- Raizman, D. 2003
History of Modern Design, London: Laurence King Publishing
- .Greenhalgh, P. (ed.) 2002
The Persistence of Craft : The Applied Arts Today, London: A&C Black/Rutgers University Press.
- Noblet, J. de 1999
Dizajn: pokret i šestar, Zagreb: Golden marketing
- Dormer, P. 1994
Art, Craft and Design, London: Thames and Hudson.
- Naylor, G 1993
The Survival of the Craft Ideal, in: *Design: Mirror of the Century*, ed. Jocelyn de Noblet, Paris, Flammarion/APCI, 110–118.
- Nochlin, L. 1991
Women, Art and Power, and Other Essays, London: Thames and Hudson.
- Dormer, P. 1990
The Meanings of Modern Design, Thames and Hudson, 1990.
- Schweiger, W. 1990
Wiener Werkstatte : Design in Vienna, New York: Abbeville Press.
- Pevsner, N. 1972
Izvori moderne arhitekture i dizajna, preveli: Svetlana Maksimović i Milutin Maksimović, Beograd: Jugoslavija.
- Giedion, S. 1970
Mechanization Takes Command, New York: Oxford University Press.
- Read, H. 1966
Art and Industry : The Principles of Industrial Design, London: Faber & Faber.
- Banham, R. 1962
Theory and Design in the First Machine Age, London: The Architectural Press.
- Morris, W. 1962
News from Nowhere and Selected Writings and Designs, Harmondsworth: Penguin Book.

Summary

ALEKSANDAR ČUČKOVIĆ*

CRAFTS AND DESIGN: From an Alternative to the New Forms of Creativity

With the advent of industry, crafts began to be regarded as outdated form of production, although the nostalgia for their vanished values emerged occasionally. However, recently the interest in craft practice has been reviving, particularly with regard to possible links with art and design, and it is followed by the multiplication of its practical and theoretical interpretation. Liberated from the clients' demands and from

the commitment that products should be immediately usable, modern craftsman is, by his status, closer to the artist, and by the opportunity to reach for the cutting-edge technology – to the designer. The new “craft ideal” provides a shelter to the creativity from the standardization of scientific and technical system and it contributes to the social cohesion through a different organization of the work process.

Translated by the author / Превод аутора

ГЛАМУР: стилски ексцес који прикрива болно место

Апстракт: Сматрајући да одевање представља један од најексплицитнијих видова спектакуларизације идентитета, у овој анализи гламура покушаћемо да утврдимо које садржаје овај стилски језик обрађује и саопштава. У самом средишту ове естетске концепције открићемо Батајев појам еротизма. Будући да настаје као последица расцепа између света рационалног и ирационалног, односно света рада, са једне стране, и следеће силе (сексуалности и смрти), са друге, еротизам се, међу њима, указује као вечита чежња за успостављањем целине. Ускоро ћемо увидети да управо проблеми сексуалности и смрти чине основну значењску окосницу гламура. Каналишући друштвену хистерију у стилски ексцес, гламур се јавља у форми естетског и моралног преступа, нудећи могућност обичном човеку да кроз транспоноване забрањених садржаја на визуелни, одевни језик, искорачи из просечног, умереног, пристojног или функционалног и крочи у недостижно. Кроз интердисциплинарни приступ анализи гламура, како у смислу филмског костима, тако и у смислу модног одевања, открићемо да је друштвена криза изазвана индустријском револуцијом и променама у обиму и организацији рада, каналисана у стилски ексцес, који је, затим, иако богат субверзивним потенцијалом, лако склизнуо у потрошњу. Видећемо да гламур представља одговор на појаву модернизма и индустријске производње, покушај да се интеграцијом у спектакл ослободимо патње, самоће и смрти.

Кључне речи: гламур, мелодрама, преступ, рад, спектакл

Увод

„Гламур је широко распрострањен термин у савременој култури, мада му је порекло нејасно, а значења различита. У многим речницима овај термин датира из тридесетих година XX века, када се уобличио систем

студија у Холивуду. По француском речнику *Le Robert*, овај термин означава *charme* (шарм, чаролија) у области шоубизниса и моде, односи се на 'традицију холивудског гламура'.“ (Гандл и Кастели 2007: 7–8)

Од када се одвојио од животиње и утврдио начине живота који ће га трајно ставити *с оне стране природе*, човек балансира на танкој линији са које увек прети опасност од пада. Сама његова човечност условљена је страхом од овог склизнућа, терајући га да се стално супротставља неиздрживим страстима и неукротивим силама које га опседају и од којих он никада не може до краја да се ослободи. Распопућен између задато-сти одређених рацијом и страха од ирационалних сила које прете да га као таквог униште, човек је одувек у клинчу, изложен напетостима овог, за њега конститутивног, сукоба.

Баш овде, далеко од светла рефлектора, заносних увојака и дијамантског прстења, почиње прича о гламуру. Дубоко испод седефастих сенки и вештачких трепавица, испод исцртаних обрва и лажних младежа, чипканог веша и високих потпетица, дубоко испод фасцинације Холивудом и светским џет-сетом, крије се потајна тежња да се иступи из ограниченог и рационалног и укорачи у бескрај...

Интердисциплинарном анализом гламура, како у смислу филмског костима, тако и његовог утицаја на моду и одевање, желели смо да омогућимо другачији увид у овај стилски концепт. Сагледаћемо гламур као један од могућих начина на које се однос рационалног и ирационалног, производње и потрошње, уређености и хаоса, материјализовао кроз *стилски врисак* који одражава, али и маскира вечиту људску тежњу за смислом и целином. Кроз ову анализу утврдићемо да је гламур, пре свега, привид и чаролија, трик на који пристајемо да би смо очували илузију о могућем рају. Он је обећање овоземаљског савршенства, сувише далек да бисмо га до краја досегнули, али довољно близу да бисмо чезнули за њим. Уско повезан са материјалним могућностима, гламур

* Јелена Николић Вановић, докторанд Универзитета уметности у Београду, Интердисциплинарске студије, Теорија уметности и медија

представља рај у малопродаји, могућност да се, какви год били, трансформишемо у предмет обожавања. „Обични људи у необичним ситуацијама су остатак доба буржоаско-демократских револуција када грађанин постаје јунак уметничког дела смењујући аристократске хероје и изједначавајући морално, наивно, грађанско.“ (Даковић 1994: 11–12) За разлику од аристократског сјаја, који је огромној већини био недоступан, гламур у себи скрива наду да бисмо, уз мало труда, и ми могли бити неодољиви и вољени, чиме би се елиминисао осећај самоће и издвојености који нас стеже. То је нада да се и ми можемо интегрисати у спектакл, успоставити целину са светом: „Лажни рај, који је некада био потпуна негација земаљског живота, више се не пројектује у небеса; он је уграђен у сам тај живот. Спектакл је технолошка верзија прогона људских моћи у онострано; то је врхунац човеког унутрашњег одвајања од самог себе“ (Дебор 2004: 12).

Однос између спектакла, производње и гламура многострук је и сложен. Намера ове анализе јесте да се ове релације осветле и јасније сагледају. Покушаћемо да одговоримо на питање шта је то што гламуру даје снагу и трајност. Шта му омогућава да деценијама иде ногу уз ногу са идеологијом капитализма? Сагледаћемо каква је идеолошка улога гламура као средства да се друштвена криза каналише у потрошњу, односно на који начин је гламур каналисао ирационално и увео га под окриље система. Узимајући у обзир колико дуго и са каквим успехом гламур каналише друштвено подсвесно, почевши од блиставих звезда немог филма некад, све до савременог џет-сета, покушаћемо да, посматрајући одећу као средство комуникације, утврдимо које садржаје овај стилски језик обрађује и преноси.

Прво што увиђамо кроз даљу анализу јесте да се у самом срцу ове естетике указује Батајев (Georges Bataille) појам еротизма. Гламур представља одговор на оно што Батај схвата као вечиту људску чежњу за целовитошћу, континуитетом. Овај основни људски проблем, проблем преполовљености, нецеловитости, недостатка, чини саму суштину људске драме и страдања. Увек у потрази за другим (односно сопственом половином), човек је осуђен да ово јединство никада не доживи, односно да живи трагајући за кратким тренуцима у којима се осећај целовитости, испуњења и смисла појављује као варка, као обећање (у моментима сексуалног, љубавног или религијског заноса), само да би убрзо поново нестао и оставио човека самог и самом себи недовољног. Према Батају (1980), до појаве еротизма долази када појава рада, у првобитним људским заједницама, узрокује супротстављање *слепој сили*, чинећи да сексуалност и смрт постану искључени, смештени *са оне стране*. Свет рада и рационалности тако нас заувек одваја од симболичког или митског јединства са светом.

Претварајући се у *homo faber*-а, произвођача, човек губи способност да се са овим појмовима суочи. Они су превелики да би их појмио, односно они *прекорачују границе рационалне мисли*. Однос према њима успоставља се у оквирима релације забрана–преступ. Увођењем забране, смрт и сексуалност смештају се дубоко у човека као место трауме, они постају неразрешив проблем рационалног човека, који пред њима затвара очи у својој немоћи да их до краја сагледа и контролише.

У овом осећају недовољности и нецеловитости Жорж Батај проналази упориште за своју тезу о континуитету и дисконтинуитету бића. Он разматра еротизам као вечиту (и узалудну) чежњу за *поновним успостављањем јединства (континуитета)* или за спајањем са својом другом половином, са оним што ће човека напослетку заокружити, учинити целовитим, спасити га од дисконтинуитета у коме живи. Према њему, сва људска стремљења, било телесна или душевна, последица су тежње да се „издвојеност бића, његов дисконтинуитет, замени осећајем дубоког континуитета“ (Батај 1980: 19–20).

Ускоро ћемо увидети да проблеми сексуалности и смрти чине основну значењску окосницу гламура. Транспонујући ове садржаје на визуелни, одевни језик, обичан човек је искорачио из просечног, умереног, пристojног и функционалног, да би крочио у до тада недостижно... Сјај, раскош, претераност и нефункционалност постали су, у својој комерцијалној верзији, доступни чак и просечном потрошачу. Друштвена криза изазвана индустријском револуцијом и променама у обиму и организацији рада, каналисана је у стилски експлес, који је, затим, иако богат субверзивним потенцијалном, лако склизнуо у потрошњу. Како и зашто је то постало могуће јесу одговори за којима ћемо трагати у наставку анализе.

Историјски, културолошки и стилски услови за настанак гламура

Спектакл је капитал акумулиран до степена у којем постаје слика.
(Дебор 2004: 15)

Имајући у виду да се настанак филмске мелодраме и гламура везује за период модернизма, важно је напоменути да је, поред промењених услова рада, у смислу индустријализације и масовне производње, модернизам донео и велики број других новости које су условиле њихову појаву. Појава гламура, као естетике масовног тржишта, која се са филмског платна директно сливала у тржне центре, неминовно је била условљена и

културолошким последицама које је имала индустријска револуција. Са индустријском револуцијом и модернизмом, човек стреса са себе стеге које га везују за порекло и веру и, мада не до краја ослобођен, развојем грађанског друштва (и индустрије), он постаје слободан да се (сопственим радом и залагањем) издвоји из друштвених условљености које су му рођењем задате. Појам индивидуализације и конкуренције постаје друштвено и економски значајан, а осећај заједништва или припадања полако престаје да буде политички (идеолошки) доминантан. Не изненађује да се управо у овако устројеном свету први пут сусрећемо са појмом гламура: „Може се тврдити да је гламур настао управо у тачки укрштања победе апстракције, рационалности и новца, с једне, и веома ирационалних импулса, романтичних струјања, мистерије и илузије, који упорно опстају у срцу модерног, с друге стране“ (Гандли и Кастели 2007: 18).

Са навалом рационалности, функционалности, индивидуалности и прогреса, у модернистичком друштву долази и до отпора овој динамици и оваквим начелима. Као одговор на идеологију просветитељства, у периоду од 1790. до 1830. године, јавља се романтизам, који сутерише сасвим другачија решења: величање емотивности, мистичности, занесености, ирационалности, повратка у прошлост... „Због тога је можда најбоље романтизам сматрати импулсом или одређеном структуром осећања. Годфроа-Демомбин описао га је као 'начин на који се осећа, стање ума у којем *sensibilité* (осећајност) и машта преовлађују над разумом; он тежи ка новом, ка индивидуализму, побуни, бегу, меланхолији и фантазији' (цитирано у: Campbell, 1987, 181). Социолог Колин Кембел овом низу додаје још неке особине: 'незадовољство савременим светом, стални страх од супротстављања животу, занимање за чудно и необјашњиво, жеља за маштањем и сањарењем, нагињање ка мистицизму и уздизање ирационалног' (исто, 181). У суштини, романтизам је наглашавао креативност и естетику, не само из угла уметника, већ и из угла обичне, али јединствене особе. Супротно ранијем хришћанском супротстављању тела и душе, романтичари су наглашавали природно, емотивно и сензуално.“ (*ibid.*: 11)

Са својом емотивношћу и естетиком, романтизам и витешки романи условљавају рађање како гламура, тако и мелодраме. Настајући у атмосфери емотивне хипертрофије, и мелодрама и гламур ово стање исказују кроз хипертрофираност стилског израза. Модернизам и индустријализација доводе до поствађења емотивности, па ова два стилска израза служе спектакуларизацији и естетизацији патоса, односно увођењу патоса у процесе масовне производње и тржишта. Због тога се мелодрама назива још и буржоаском, несавршеном или палом трагедијом, док гламур представља само комодификацију

аристократске ауре. „Зато гламур није био суштинска привлачност, саставни део неке класе или личности, већ комодификована ауре, придодата различитим људима, местима, институцијама и предметима.“ (*ibid.*: 31)

Веза између гламура и витешког романа, односно мелодраме, постаје још очигледнија када се зна да је појам „гламур“ у књижевни језик увео управо чувени писац витешких романа Валтер Скот (Walter Scott), у својој првој значајној песми *Балада о последњем трубадуру* (*The Lay of the Last Minstrel*): „Ту је коришћен како би означио илузију и визуелну обману. У Скотовом *oeuvre* [дело] носталгичне теме комбиноване су с маштовитим оживљавањем да би се створила снажна и очаравајућа слика времена у којима је било више хероја. [...] У дугом низу романа, песама и балада, које су се базирале на његовој ерудицији и подробном истраживању, стално је причао приче о снажним страстима, ужасним непријатељствима, великим љубавима, витешким подвизима и смртоносним биткама, које су се одвијале на језерима, у планинама, шумама, дворцима и кулама. 'Све је описивано снажним контрастом', примећује Жируар. 'Чак су и звуци снажни и једноставни; оклоп лупа, зуби шкргућу, девојке вриште, духови стењу, пси завијају и сваки витез живи у сталном ишчекивању 'гласног звука непријатељевог копља које удара о његов оклоп'“ (*ibid.*: 10).

Исто тако, Даковић истиче да у холивудској мелодрами „жестока радња, емоције и поуке еквивалент налазе у филмском стилу препуном *excess-a* и специфичног *mise-en-scene*“ (Даковић 1994: 13). У том смислу можемо закључити да мелодрама представља естетски принцип, а гламур стил који из њега произилази. Ако знамо да је у мелодрами „банална прича свакодневице допуњена или измештена, прерушена гламурозном спољашњошћу и оквиром“ (Даковић 1994: 11–12), већ у први мах постаје јасно да је гламур средство у поступку *онеобичавања*, односно измештања свакодневице у бајколике оквире. Стилском претераношћу, мелодрама постаје „комадић живота на који се реагује“ (*loc. cit.*), подстиичући на тај начин идентификацију са гледаоцем и нудећи олакшање. „Стил мелодраме је пун 'еротизма, фатализма, баналности, фасцинације, патњи'. То је прича о жељи за 'неостварљивим или тешко остварљивим' у измишљеном и самодовољном свету. Свет је визуелно полиран и савршено дизајниран, а додатну бајколику раскош је подарио Холивуд.“ (*ibid.*: 77) Катарза се постиже кроз чврсто прожимање емотивних и естетских надражаја који се међусобно надовезују, чиме једни другима појачавају дејство.

Рад–производња–профано

*Сагледан у целини, спектакл је у исто време
резултат и циљ владајућег облика производње.
Он није само декор стварног света, већ само
срце нестварности овог друштва.*
(Дебор 2004: 9)

Како смо већ напоменули, филмска мелодрама и гламур, као њен визуелни језик, нераскидиво су повезани са појавом индустријске производње и капитализма. У овом делу текста покушаћемо да сагледамо сву комплексност њиховог односа. Видећемо да је појава новог модела рада условила и појаву нових видова преступа, односно светковина. Повезаност ових супротстављених принципа (рад–слепа сила, забрана–преступ, профано–сакрално) условљава настанак филмске мелодраме и гламура као одговора на новонастале услове производње.

На који начин индустријализација омогућава појаву гламура сагледаћемо прво кроз њихов непосредни однос. Гламур се веома брзо и лако кретао од филмске ка различитим гранама индустрије животних стилова, а за његову масовну популаризацију пресудан је био значај костимографије у холивудској мелодрамаи. Костим је постао један од основних носилаца како естетике, тако и семантике. Према Невени Даковић, у мелодрамаи „костим је врста *објективног корелатива*, који одрицањем од реализма поштује стилско јединство, подређујући се функцији карактеризације кроз кодификацију наслеђену од немог филма. Више него у литератури, у филму је присутно начело *одећа чини човека*, јер детаљи костимографије и иконографије постављају јунака у прецизне психолошке и друштвене оквире, а подела на добре и зле постаје одмах јасна“ (Даковић 1994: 164). Било да се ради о једноставној причи која у први план ставља визуелну раскош или о снажној емотивној драми, карактеристика мелодрамског израза је та што је он високо редундантан и емфатичан, што подупире тезу да у мелодрамаи *слика говори више од речи*. Дакле, костимографија и сценографија у мелодрамаи постају равноправни носиоци поруке, који осим буквалних имају и кодификована, симболичка значења наслеђена из преджанровске историје. Међутим, оно што естетику мелодраме посебно издваја јесте претераност. О томе много говори и изјава Едит Хед (Edith Head), шефа модног одељења студија Парамаунт (Paramount): „Ја сам дизајнирала петнаест или двадесет килограма накита за Ме као Дијамантску Лил. Прво сам пронашла слике накита из тог доба да бих јој га показала. 'Добро, душо,' рекла је она, 'само нека камење буде *веће*'. Период представљен на сликама био је један од најлепших у историји моде, а она је била једина жена у модерном свету која је могла да понуди довољно новца да обједини те модерне стилове. Био је то костим за шетњу

од чипке и нојевог перја, са чипканим сунцобраном који се слагао... Поред њега, направљен је и бели сатенски костим извезен дијамантима, порубљен нојевим перјем и са наборима од тила. Омиљена јој је била црна сатенска хаљина украшена дијамантима, која се носила са шалом од нојевог перја (Head, 1959, 59).“ (Гандл и Кастели 2007: 222–223).

Јака веза између моде и филма, која је на овај начин настала, најјасније се види у чињеници да су се у многим филмовима приказивале модне ревије или су они били тек једва нешто више од низа епизода у којима је приказивана одећа: „Филмови *Роберта*, *Млада се појављује* (The Bride Walks Out), *Артисти и модели* (Artists and Models), *Мода 1938* (Vogues of 1938) и *Манекенка* (Mannequin) ослањали су се на моду као спектакл и користили су прилике за *mise-en-scene* и луксуз које је нудила модна ревија“ (ibid.: 106). Производња костима постала је важна грана филмске индустрије: „Одећења са костимима великих студија била су мале фабрике, у којима је радило више стотина радника, а посао главних дизајнера (Адријана у MGM-у, Травис Бантона и Едит Хед у Paramountu, Ори-Кели у Warneru) био је да звездама направе костиме и да дају детаљна упутства за редослед комплекта које ће звезда носити у сценама које су снимане (La Vine, 1981, 28–30). Дизајнер је морао да сакрије мане, често користећи посебан доњи веш, и нагласи добре стране, како би 'створио илузију физичког савршенства'. Звезде попут Грете Гарбо, Марлен Дитрих и Џоан Крафорд могле су да имају и до двадесет костима по филму, а сваки је захтевао и до шест проба (исто, 33). Користили су се најкупљим материјалима, а одећа је дизајнирана кинематично, то јест, на претеран начин и коришћењем текстура, боја и ефеката који ће постићи најјачи утисак на платну.“ (ibid.: 105).

Филмска костимографија се са биоскопског платна брзо преливала у фабричка постројења и омогућила је да америчка модна индустрија први пут преузме вођство од француске. Мада Париз никада неће престати да буде референтна тачка, филмске компаније су са великим успехом комерцијализовале производњу одеће и одевних додатака који су остављали најјачи утисак на филмском платну: „Филмови су такође били од кључне важности за масовну моду. Иако је Warner Brothers практично ставио лиценцу на костиме из 1934, многе од најистакнутијих комерцијалних иницијатива у овој сфери биле су по природи независне или индиректне. На пример, Волдманова филмска мода (Waldman's Cinema Fashions), ланац продавница са седиштем у Мејсису, у Њујорку, која је масовно производила дела неких дизајнера из студија, била је званично одобрена делатност; исто је било и са огласима које су звезде бесплатно нудиле компанији Макс Фактор.“ (ibid.: 113).

Још један пример експлицитне експлоатације филмског гламура у чисто модне сврхе, било је и штампање специјализованих часописа, као што су *Холивудски кројеви* (*Hollywood patterns*, 1932), у издању *Вога* (*Vogue*). Они су, за разлику од ексклузивних *Вогових* кројева, били дистрибуиране кроз велике ланце самопослуга, чиме се потврђује чињеница да је гламур намењен најширем слоју конзумента. Овако масовна популарност подстакла је 1939. године и покретање часописа *Холивудски гламур* (*Hollywood Glamour*): „Циљ је био омогућити обичним женама да сазнају како да улепшају свој изглед и стекну привлачност коју су филмски дизајнери, костимографи и шминкери направили за звезде (Seeborn, 1982, 323–325). Овај часопис је искоришћавао моћ секс-и-стил рекламе филмске индустрије и то је преносио штампањем слике неке филмске звезде на већини насловних страна.“ (*ibid.*: 116)

Пошто смо видели да гламур настаје као последица индустријске производње, у условима најмасовнијег организованог рада, а самим тим, у време важећих забрана, у даљој анализи размотрићемо гламур кроз преступ, односно трошење, и то, такође, масовну потрошњу, карактеристичну за индустријска друштва. Размере производње и потрошње, омогућене индустријском револуцијом и променом друштвених околности која је из тога произашла, чине гламур највећом светковином икада доступном људском друштву. Претеран, бучан и заслепљујући, он има све одлике сакралног.

Преступ–потрошња–светковина–сакрално

Светковина не значи увек, као што је случај са светковином после краљеве смрти, опште скидање забрана, али у време светковине увек може бити дозвољено, а понекад наложено, да се чини оно што је обично забрањено. На прелазу са обичног времена на време светковине долази до преокретања вредности, чији је смисао Кајоа јасно истакао. Посматрано са економског становишта, прекомерно расипање за време светковине представља, у ствари, трошење средстава сакупљених за време рада.

(Батај 1980: 77)

На биоскопска платна широм света пројектовани су снови чија је једина функција била да привуку што више купаца у нарастајуће тржне центре. Маркетинг је одвојио куповину од потреба, а повезао је са жељама. Тако су *производња жеља* и *куповина среће* постали основна тржишна полуга. „Без обзира на личне особности и ограничености, сви купци једнаких платежних моћи, биће равноправни пред Касом!“ викнуо је пророк,

звезда медијског неба, месија капитализма, а домаћица која је управо одгледала филм и помислила „желим да будем као она!“ поверовала је да је довољно да узме новчаник и стане у ред. Храмове потрошње ницали су на тлу покороном крсташким походима маркетинга и растуће индустрије забаве. „Гламур је постао значајнији како се модерност ширила, а масовни медији развијали. Популарни часописи, биоскоп, радио, а касније и телевизија, давали су могућности за приказивање, представљање и измишљање људи, догађаја и производа. Стога су их зграбиле индустрије које су се бавиле продајом робе на мало и продајом културалног садржаја. С временом се развио језик комерцијалног завођења, који је кодификован и још се користи.“ (Гандл и Кастели 2007: 13) Купцима је понуђена могућности да набаве сопствено остварење. Као што су се некада откупљивали греси и проналазио душевни мир, тако се и сада, кроз куповину, нудио благослов.

„Људско друштво није само свет рада. Њега истовремено, или наизменично, чине *профани* и *сакрални* свет, као два његова комплементарна облика. Профани свет је свет забрана. Сакрални свет је отворен за омеђене преступе. То је свет светковина, владара и богова.“ (Батај 1980: 76) Гламур је светковина потрошачке културе, сакрално модерног доба. Иконе гламура приказују богове пред којима се модеран човек клања. „Ствари које су припадале Марлен Дитрих биле су више од моде – биле су супермода“, рекла је дизајнерка Хед једном приликом (цитирано у Tapert, 1998, 238). Ово се слагало са дефиницијом гламура коју је дала Марлен Дитрих рекавши да је то 'нешто неограничено, неприступачно нормалним женама – нестварни рај, пожељан, али у суштини ван домашаја' (цитирано у: Fox, 1995, 56–57).“ (Гандл и Кастели 2007: 107)

Гламурозна жена је жртвована *боговима*, она је лишена живота (претворена у предмет) да би живот осталих био могућ. Она постаје сакрални објекат. Кроз гламурозну жену ослобађа се неконтролисана сила прекомерја, расипа се по човечанству путем медија и омогућава осталима да живе у њеној сенци, заклоњени од нерешивих питања људске егзистенције, од непојмљивог, болног и срамног.

Гламур дотиче ирационално и забрањено у човеку и изводи га на површину у виду блеска који има за циљ да заслепи посматрача. Тако једна од основних карактеристика гламура – пажљиво конструисана и каналисана сексуалност, у хегемонији капитализма постаје симболичка вредност која се придодaje производима зарад што бољег пласмана на тржишту. „Сексуализација робе била је једна од главних особина потрошачке културе која се формирала у XIX веку. Потрошачка жеља била је делом облик сексуалне жеље, па су еротизовани предмети и слике били у центру пажње људи жељних

високог положаја и оних који су пратили моду у потрошачким центрима.“ (*ibid.*: 19) Овакву врсту сексуалности Питер Бејли (Peter Bailey) назива парасексуалношћу, истичући да је то „сексуалност која се подстиче, али се задржава и пажљиво каналише – не пушта се слободно. Она се вулгарно може представити као 'све осим' (Bailey, 1990, 148). Према његовим речима, она представља практиковање 'оквирне лимиалности или ограничене дозволе која представља прераду хегемоније, а не њено укидање (исто, 149).“ (Гандл и Кастели 2007: 20).

У том смислу, Батај констатује да је „често и кршење забране подвргнуто правилима, бар колико и сама забрана. Јер ту није реч о слободи. У којем тренутку и докле се шта може – у томе је смисао преступа. Али ова слобода, у први мах ограничена, може да доведе до неограниченог предавања слепој сили: запреке нису просто уклоњене, па чак може бити неопходно да се, у тренутку преступа, истакне њихова чврстина. Понекад се баш у преступу испољава највећа брига за правила, јер је немир теже обуздати кад је већ једном узео маха.“ (Батај 1980: 74)

Батај указује да преступ не представља ослобођење од забране, већ „он скида забрану не укидајући је. У томе се крије снага еротизма, у томе, истовремено, почива снага религија“ (*ibid.*: 41). Овоме морамо додати и констатацију да на спровођењу тог принципа почива и снага хегемоније развијеног капитализма, или, као што би Дебор рекао: „модерни спектакл прецизно утврђује шта друштво може да обезбеди, али тако што строго раздваја могуће од допуштеног“ (Дебор 2004: 13).

Гламур прекорачује друштвено признате границе (било по питању сексуалности или смрти), али их не укида, већ се, по строго утврђеним правилима, креће с оне стране дозвољеног. Он црпи своју снагу из саме човекове природе, на коју, како Батај истиче, „истовремено утичу два порива: порив страха, заустављајући га, и порив привлачности, налажући му слепо обожавање. Забрана и преступ одговарају овим противуречним поривима: забрана потискује преступ, али опчињеност га изазива“ (Батај 1980: 76). Узимајући ово у обзир постаје јасно на који начин патријархално и конзервативно америчко друштво половином двадесетог века успева да изроди афирмативни појам *секс бомбе*. „Од свих звезда које је произвео холивудски филм, Мерилин Монро била је најпродаванија. Алхемичари из студија 20th Century Fox класичну пинап девојку заносних облика претворили су у стереотипну плавушу, сан свих војника који се враћају у домовину, нешто што је 'Микеланђело могао да изваја из велике бомбоне' (McCaun, 1988, 20). Мада она није била ни први секс симбол, ни прва глупа плавуша, постала је значајна зато што је претворена у отеловљење пожељне женске сексуалности баш у тренутку када је ова врста

привлачности први пут могла да се комбинује с пристojношћу и невинношћу.“ (Гандл и Кастели 2007: 5) Овако ограничена сексуалност, смештена у оквиру друштвено прихватљивих стереотипа, уздигла је Мерилин Монро од лепушасте девојке до позиције богиње. Она је постала *празник за очи, отелотворење снова и предмет обожавања* широких народних маса, доказујући да и данас, у овом свету окупаном у светлости рефлектора, живе владари и богови. Гламур је омогућио и условио његово постојање у индустријском друштву. Сlike гламура представљају медијски живот који се осамосталио од свега биолошког.

Закључак

У овој анализи размотрили смо гламур као резултат мелодраматизације еротизма, односно настојања да се мелодрамским средствима (стилски експрес који прикрива болно место) проблем еротизма, по Батају, уведе у видљиво и да се *преживи поглед на њега*. Видели смо да је човек, разапет између сећања на митско јединство и свакодневне самоће, између светла и мрака, свести и безумља, одувек проналазио начине да врисне, само да би издржао даље ћутање. Гламур је један од њих: врисак који омогућава да се поднесе мук пред неизрецивим, пред оним што *прекорачује границе рационалне мисли*.

Гламур је успео да превазиђе вечите проблеме самоће и смрти тако што је *лепоту и пожељност* (као обећања могућег сједињења и трајања), али и *смрт*, у потпуности ослободио, односно одвојио од телесних и друштвених задатости. У модернизму, захваљујући индустријској производњи и естетици гламура, дошло је до демократизације лепоте, пожељност је постала најшире доступна, а смрт ништа више него још једна сјајна перла у мистичној круни медијске вечности. „Далеко више од природне, чисте лепоте, гламур свима нуди прилику да користе различита средства како би се трансформисали, конструисали нови изглед и ослободили се ограничења физичког тела. Његова порука свима је следећа: да, и ти можеш бити диван, чак и ако си обичан и не баш млад. Своје право ја можеш да сакријеш испод заслепљујућег низа перика, перја, шљокица и штикли (исто, 171).“ (Гандл и Кастели 2007: 23).

Ослобођеност од телесних задатости, кроз сјај који је свима приступачан, изродила је ново биће, биће чија спољна обележја – сада доступна по повољним ценама – надилазе њега самог, претварајући га у тотем (предмет). Оно је претворено у симбол, а његово тело постаје ослонац за знакове који га у целини прекривају. „Ако људско лице представља најкарактеристичније обележје индивидуалности једне особе, прозор душе, према неким теолошким тумачењима, онда је гламурозно лице изолована комбинација пожељних и заводљивих атрибута, створена напором фотографа,

шминкера, фризера. Лице попут оног Грете Гарбо више није било лице особе, већ слика, слободно плутајући означитељ који није приказивао ништа више од способности да привуче пажњу и изрази произведену лепоту. То је, како је Роналд Барт приметио, 'лице – предмет којем се људи диве' (Barthes, 1972, 56).“ (*ibid.*: 25)

У основи, биће гламура може бити младо или старо, мушко или женско, из било које класе и било каквог образовања, исто као што за тотем престаје да буде важно стабло из којег је исклесан. Ослобођеност од телесних задатости, омогућила је реинкарнацију митског андрогина. Савршеног јединства. „Прилично велики део привлачности Грете Гарбо, Марлен Дитрих, а да не помињемо Џоан Крафорд, Кетрин Хепберн и Бети Дејвис, потицао је од андрогене природе њихове привлачности. 'Физички изглед Грете Гарбо, од њеног рођења, обједињавао је две стране њене природе, женствену и мужевну', пише Александер Вокер (1968,102).“ (*ibid.*: 99–100)

Гламурозност травестита потврђује тезу о нестанку, односно ирелевантности тела. Травестит кроз неутрализацију тела постаје поприште сједињавања свега телесног. Бујна коса, јака шминка, крзно и високе штикле са лакоћом прекривају мушкарца и претварају га у пожељну жену, на исти начин на који су обичну девојку са улице претворили у диву или богињу. Међутим, ова слобода има високу цену. Да би се ослободио телесних и друштвених задатости које га спутавају, човек и сам мора постати спектакл, роба, предмет. Једино претворен у слику он постаје слободан од патње, самоће и смрти.

Гандл, С. и Кастели, К. Т. 2007

ЛИТЕРАТУРА

Гламур, Београд: Клио.

Дебор, Г. 2004

Друштво спектакла, Београд: Породична библиотека

Фиск, Џ. 2001

Популарна култура, Београд: Клио.

Даковић, Н. 1994

Мелодрама није жанр : (холивудска мелодрама 1940–1960), Нови Сад: Прометеј.

Батај, Ж. 1980

Еротизам, Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Summary

JELENA NIKOLIĆ VANOVIĆ*

GLAMOUR: The Stylish Excess that Conceals a Painful Spot

Emerging as a consequence of industrial production organized on the largest scale, and thus in the age of effective prohibitions, glamour appears as an offence, that is through spending, as well as through mass consumption, which is characteristic of industrial societies. The proportions of production and consumption, introduced by industrial revolution, and the consequent changes in social conditions, turned glamour into the largest spectacle ever accessible to human societies. That is the spectacle of the consumer culture, the saint of the modern age. Icons of glamour represent the gods revered by the modern man.

Glamour has quickly and easily moved from cinema to various lines of industry of life styles, and crucial for its mass popularization was the importance of costume designed for the Hollywood melodramas. Costume has become one of the basic features of both aesthetics and semantics. When we take into consideration that the purpose of clothing is, in the first place, the spectacularization of identities, a question arises: what is the content which this stylistic language treats and communicates? We discover that in the very heart of this

aesthetic concept rests Georges Bataille's notion of eroticism as eternal longing to establish the lost totality or continuity, an attempt to overcome the gap between the rational and the irrational in man. This is why the fundamental signifying focus of glamour is composed of problems of sexuality and death. With channelling social hysteria into a stylistic excess, glamour appears in the form of aesthetic and moral misdemeanour. Glamour allows one to, in transposing the forbidden contents into the visual, into the language of clothing, step out from mediocre, moderate, appropriate or functional, and into the unattainable, into the everlasting...

In the process of spectacularization, the biological sexuality and mortality become entirely neutralized. Glamour managed to overcome the eternal problems of man by completely divorcing beauty and appeal, but also death, from the corporeal and the social givens. One has, through integrating oneself into the spectacle, at last realized the unity with the world, but the price of this success is exorbitant. One can free oneself from the loneliness and death only when turned into an image.

* Jelena Nikolić Vanović, Ph.D. candidate, University of the Arts in Belgrade, Interdisciplinary studies, Theory of Arts and Media

Зоран Ракић



П Р И К А З И



ИНСТИТУТ ЗА ТЕОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА



СРПСКА МИНИЈАТУРА XVI И XVII ВЕКА

Зоран Ракић, Београд: Филозофски факултет:
ПБФ: Св. српска царска лавра Хиландар, 2012.

Књига аутора Зорана Ракића *Српска минијатура XVI и XVII века* представља допуњен текст истоимене докторске тезе, одбрањене на Филозофском факултету у Београду, и обрађује минијатуре из осамдесет два рукописа. Обим књиге је 356 страница текста, а поред основног текста, праћеног научним апаратом, она садржи и каталог, 271 фотографију у боји, резиме на енглеском језику, списак литературе (309–319), списак илустрација на српском и енглеском језику, именски, иконографски и регистар рукописа (337–356).

Прво поглавље књиге под насловом *Досадашња истраживања* (11–21), посвећено је стању истражености теме, која је предмет интересовања већ готово пуна два века.

У наредном поглављу студије, *Српска књига у XVI и XVII веку* (25–45), говори се о различитим аспектима настанка и украшавања српске књиге XVI и XVII века: центрима преписивачке делатности, писарима, минијатуристима, видовима њене уметничке опреме и распрострањености и цени богатије украшених рукописа. Засебна целина овог поглавља говори о техници израде минијатура и о њиховим ауторима.

Наредна три опсежна поглавља – *Тематске и иконографске особености* (49–99), *Стилски токови и сликари* (103–185) и *Каталог* (193–303) – чине средишњи и најважнији део књиге. Прво од њих почиње одељком о ауторским портретима. На њима су најчешће приказивани јеванђелисти, затим пророк Давид у псалтирима, литургичари свети Јован Златоусти и Василије Велики на почетку служби чији су они аутори, и апостоли пред Делима апостолским и Посланицама. Међу илустрованим псалтирима посебно је истакнута група од десетак рукописа, чији главни украс представља лик пророка Давида уписан у средиште медаљона у центру заставице. Засебним представама светитеља и композицијама бави се наредна целина. Ликови појединачних светитеља у српском минијатурном сликарству XVI и XVII века сразмерно су ретки и очувани у свега неколико рукописа. О минијатурама *Београдског псалтира* и *Шестоднева* са

Хришћанском топографијом Козме Индикоплова говоре наредна два одељка у оквиру овог поглавља. Описујући подробно минијатуре из копије *Минхенског псалтира*, познате у науци као *Београдски псалтир* (1627–1630), аутор разматра она решења која најубедљивије показују однос сликара кописте према предлошку. Најбогатије украшеној српској књизи из времена туркократије, *Шестодневу с Хришћанском топографијом Козме Индикоплова*, аутор посвећује нарочиту пажњу: најпре читаоца упознаје с пореклом текстова *Шестоднева* и *Хришћанске топографије*, а затим прелази на детаљну обраду минијатура из рукописа који се чува у манастиру Свете Тројице код Пљеваља.

Наредно велико поглавље књиге разматра стилске тенденције у извођењу минијатура и носи назив *Стилски токови и мајстори* (103–182). Оно почиње разматрањем сликаног украса рукописа из прве половине и средине XVI века. У тешким годинама између пада српске средњовековне државе и обнове Пећке патријаршије (1557), минијатурно сликарство доживљава стагнацију. Аутор износи закључак да је у времену пред обнову Патријаршије у минијатурном сликарству владала стилска разнообразност, а посебну пажњу усмерава на анализу *Милешевског јеванђеља*, чији су ауторски портрети дело једног од најбољих српских минијатуриста из средине XVI века. У одељку о препороду у доба обнове Пећке патријаршије, закључено је да се током друге половине XVI и прве половине XVII века, стилски развитак српског минијатурног сликарства одликује знатно већом разноврсношћу него онај из претходног периода, а уочавају се и три главна стилска тока: најзначајнији чине дела Лонгина и пећке групе сликара; други правац обухвата минијатуристe који су били пратиоци главних токова епохе; док трећи чине аутори који су радили под упливом исламске орнаментике. Сваком току аутор посвећује посебну пажњу. Зоран Ракић детаљно разматра ликовне особености минијатура рукописа о којима пише, издвајајући свакако и најзначајније представнике сваке од тенденција. С посебном пажњом у књизи су обрађени продори исламске орнаментике, који се уочавају у делу угледног калиграфа и илуминатора попа Јована из Кратова и радовима његових

* Анђела Гавриловић, Институт за историју уметности, Филозофски факултет
Универзитета у Београду

СРПСКА МИНИЈАТУРА XVI И XVII ВЕКА

ЗОРАН РАКИЋ



ПБФ

ИНСТИТУТ ЗА ТЕОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА



настављача. Следи одељак о српској минијатури у време патријарха Пајсија и илустрацијама у Београдском псалтиру, односно периоду њеног правог процвата. Наредна целина посвећена је сликару Јовану, аутору три минијатуре у *Псалтиру Гаврила Тројичанина* – најлепше украшеном српском рукопису XVII века. О стилу зографа Андреје Раичевића, аутор изузетно подробно говори у наредном делу књиге. Следећи одељак Ракићеве синтезе бави се важном групом рукописа из друге и треће четвртине XVII века који се чувају у Хиландарској библиотеци и њима сродним делима. Тема наредног одељка је минијатура у годинама пред Велику сеобу, а последња целина говори о важном скрипторијуму манастира Раче и рукописима знаменитог писара и илуминатора Христифора Рачанина.

Књига се завршава богато опремљеним *Каталогом* (193–303) у којем су описане све минијатуре из обрађених рукописа, а фотографије у каталогу комплементарне су онима у расправном делу књиге. Свака одредница у каталогу садржи назив рукописа; место где је похрањен; време његовог настанка; број листова и димензије; податак о повезу књиге; означене листове на којима се налазе минијатуре, заставице и иницијали; опис сваке минијатуре и записе који је прате, као и списак досадашње литературе о сваком обрађеном рукопису.

Већ при првом сусрету с књигом уочавају се тежина задатка и изазов који је стајао пред њеним писцем, пре свега имајући у виду бројност рукописа и чињеницу да су они похрањени на различитим местима у земљи и, у још већој мери, у иностранству. Богатством

информација у тексту, који је густо набијеним значењем и лишен сувишних појединости, и у којем је готово свака реч незаобилазна, књига о српској минијатури XVI и XVII века представља дело кроз које провејавају ауторова беспрекорна посвећеност и прецизност. Такве особине књиге и од самог читаоца захтевају озбиљан приступ и подједнаку, сталну посвећеност у савладавању њеног градива.

Поред обиља драгоцених информација, књига је опремљена и мноштвом изузетно квалитетних фототрафија у боји, које доприносе не само њеној лепоти и беспрекорној опреми, већ читаоцу омогућавају да прочитано директно поткрепи визуелним материјалом. Најзад, каталог на крају књиге значајно доприноси

прегледности увида у споменичку грађу и функционално допуњује текст изложен у расправном делу. Аутор у студији износи читав низ нових и подстицајних запажања, а сигурним методолошким приступом, базираним како на синтези, тако и на анализи, у зависности од потреба и околности, поставља поуздане основе за даља, посебна испитивања појединих рукописа и њиховог сликаног украса.

Стога ова студија у сваком погледу може служити као узор будућим генерацијама научника, а нарочито по неопходној акрибичности, стрпљивости, истрајности и савесности истраживача – особинама које стоје иза сваког озбиљног научног рада.

СРПСКА АВАНГАРДА И ФИЛМ 1920–1932. Божидар Зечевић, Београд: УФУС, 2014.

Студија *Српска авангарда и филм 1920–1932*. филмског теоретичара Божидара Зечевића представља значајан допринос проучавању српске авангардне продукције настале у трећој и четвртој деценији прошлога века. Њену специфичност чини критичко расветљавање односа српских авангардиста према филму и поређење њихових идеја са европском филмском теоријом тога времена. Књига је богато опремљена фотографијама, репродукцијама колажа и асамбљажа из колекција Музеја примењене уметности, Музеја савремене уметности, Музеја Југословенске кинотеке, као и из приватних збирки.

Први део књиге чини ауторска студија подељена на три поглавља. Прво поглавље посвећено је општим претпоставкама филмске авангарде с обзиром на монтажу као кључни стваралачки принцип. У другом и трећем поглављу аутор детаљно анализира ставове наших експресиониста и надреалиста према филмској уметности, изложене у есејима који су као засебна целина приређени у другом делу књиге.

У уводу своје студије Зечевић истиче суштинске принципе филмске авангарде које су прихватили и српски уметници: немиметичко начело и побуну против приче. Већ 1921. године, Бошко Токин говори о кинематографу као *надреалности* и *надуметности*, а две године касније Де Були указује да се прави пут филма налази у поезији Клера (R. Clair), Реја (M. Ray), Пикабије (F. Picabia) и Дишана (M. Duchamp). Године 1921, Жан Епстен (Jean Epstein) тврди да „приче не постоје... Никада их није ни било“ (Зечевић 2014: 26), а с тим у вези Зечевић примећује да се поступак гледања филма *од краја према почетку*, као и окретање против аристотеловске целовитости, пропагира и пре Епстена, у тексту „Поетика кинематографа“ из 1920, чији је аутор вероватно Станислав Винавер (потписник је С).

Кључно место првог поглавља одређује значај монтаже у конструисању авангардног дела. Примена овог поступка на плану текста и слике показује доминантно филмско мишљење наших авангардиста. Критикујући Биргерову (P. Bürger) дефиницију монтаже као темељног техничког, а не специфично уметничког поступка,

Зечевић одређује сопствено схватање монтаже као интелектуалног процеса, надовезујући се на ставове загребачког теоретичара Александра Флакера, који о њој говори као о начелу заснованом на „јукстапозицији различитих семантичких низова, деструктуирању и ресемантизирању наслеђених структура“ (*ibid.*: 33). Прихватајући од Биргера идеју да се извори филмског монтажног поступка могу наћи у колажима Брака (G. Braque) и Пикаса (P. Picasso), као и првим уметничким радовима Ејзенштејна (С. М. Эйзенштейн), аутор указује да су и домаћи ствараоци поступцима резања и лепљења готовог материјала израђивали уметничка дела, као прилог својим издањима или као независне целине.

Друго поглавље студије посвећено је српским експресионистима, зенитистима и дадаистима. Истакнута је личност Бошка Токина, једног од оснивача *Клуба филмофила* (1924) и родоначелника српске филмске теорије текстом „Покушај једне кинематографске естетике“ (1920). У њему Токин уводи појмове *симултанитета* и *декупаже*, указујући на монтажу као градивни принцип уметничког дела. Токин је, уз Гола и Мицића, био потписник *Манифеста зенитизма* (1921), а његов допринос покрету састоји се, према Зечевићу, у две поставке: идеји о естетизацији динамизма (кинематографски принцип у духу Бергсонове (H. Bergson) филозофије) и идеји о барбаризацији Европе, лајтмотиву Мицићеве зенитозофије. Аутор такође указује на важну паралелу између Ејзенштејновог покушаја „преосмишљавања“ традиције и Токиновог термина „прекување“. Прихватајући Мусинакову (L. Moussinac) поделу на унутрашњи филмски ритам заснован на режији, и спољашњи, базиран на монтажи, Токин се опредељује за унутрашњи ритам и тако, према Зечевићу, остварује везу с Винаверовом еуритмијом. Од 1924. године он покреће идеју о филмологији као науци, која се реализује тек 1945. са Сорбонским кругом (*ibid.*: 143).

Подједнако битне целине другог поглавља посвећене су: есејима Пољанског и његовим идејама о ширењу културе путем филма; снимању првог београдског филма *Будибогснама* (Токин и Дада Алексић); анализи утицаја монтаже атракције на Мицићев текст „Шими на гробљу латинске четврти“; „филмском“ писању Станислава Кракова (уплив Ејхенбаумовог (Б.

Božidar Zečević

Srpska avangarda i film 1920 - 1932.



UFUS

Эйхенбаум) унутарњег језика на кинематографску прозу); анализи Винаверове метафизике филма у тексту „Поетика кинематографа“ (залагање за неаристотеловску драматургију и деликовску фотогенију) и Де Булијевог Доктору Хипнисону, у којем Зечевић уочава надреалистичко штиво пре званичног надреализма.

У трећем поглављу Зечевић анализира сложен однос српских надреалиста према филму. Марко Ристић је већи део дневника са путовања по Паризу 1926. године посветио Бретону (А. Breton) и жудњи за екраном. Ова фасцинација очигледна је у колажном циклусу *La vie mobile*, конструисаном помоћу монтаже атракција, који Миланка Тодић изједначава са статичним филмом (*ibid.*:

211). У односу Ристићевог *Надреалистичког зида* и филмског екрана Зечевић уочава једну од Суриоових (Е. Souriau) екранских чињеница: избор и пројекција слика припадају менталном свету гледаоца. Ове идеје упућују на ране Воркапићеве ставове о филму као слободној игри на екрану маште тј. оку ума, који, како истиче аутор, за шест деценија претходе савременој теорији филма и појму *mindscreen* Бруса Кавина (Bruce Kawin).

Критиком Ханифе Капићић-Османагић Зечевић покушава да размрси комплексне везе између различитих концепција надреализма у Србији (*преднадреализам, протонадреализам, прави надреализам*). Он указује да су мост према филмском стваралаштву код нас

чинили „отпадници“ надреализма. Голубовићева заснива Токиново поимање *надреализма* на кубистичком реорганизовању елемената стварности у надстварност без логичких принципа (*ibid.*: 180). Растко Петровић инсистира на надреалистичком духу народне књижевности (*ibid.*: 185), док у есеју „А. В. С. Д...“ Де Були дефинише филмску слику као *унутрашњу реалност*, чиме се, према Зечевићу, надовезује на Винаверова схватања и наговештава Делезову (G. Deleuze) савремену теорију филма (*ibid.*: 203).

У завршници књиге аутор наводи ставове Вана Бора из текста „Увод у критику филма“ (1934), где он стаје у одбрану слободе филма од политичке репресије и диктата индустрије. Борово филмско осећање празнине, како Зечевић изузетно примећује, у духу Де Кирика (G. de Chirico) и Павезеа (C. Pavese), најочигледније је на фото-

графијама *Један минут пре убиства* и *Милица С. Лазовић као сенка* (1935). Бор је био идејни творац јединог снимљеног (али изгубљеног) надреалистичког филма (1936) у режији Естер Џонсон (Esther Johnson) – својеврсне разгледнице мистериозног Београда.

Зечевић, после свега, не заборавља да истакне битан парадокс у вези са српском филмском авангардом: стваралаштво наших уметника почива на колажима, фотомонтажама, фотографијама и текстовима, али у њему нема ниједног филма. Па ипак, тежиште овог ликовног изражавања чини естетика заснована на принципима филмске монтаже, коју су континуирано употребљавали ствараоци – од Токина и Мицића до Ристића и Бора, и која, како закључује аутор, управо у њиховим остварењима „достиге ступањ изворне поезије“ (*ibid.*: 214).

MADE IN ITALY: RE-USE OF FASHION HERITAGE AND NEW DIGITAL PERSPECTIVES

Међународна конференција пројекта *Europeana Fashion*,
Музеј Викторије и Алберта, Лондон, 9. април 2014.



Годишња међународна конференција пројекта *Europeana Fashion*, *Произведено у Италији: поновна употреба модног наслеђа и нове дигиталне перспективе* (*Made in Italy: re-use of fashion heritage and new digital perspectives*), одржана је 9. априла 2014. године у Музеју Викторије и Алберта у Лондону. Конференција, која је одржана непосредно по отварању блокбастер модне изложбе Музеја Викторије и Алберта *Гламур италијанске моде 1945–2014* (*The Glamour of Italian Fashion 1945–2014*), бавила се дигитализацијом модног наслеђа кроз призму италијанских модних кућа, музеја и архива.

Сонет Стенфил (Sonnet Stanfill), кустоскиња изложбе *Гламур италијанске моде 1945–2014*, представила је на конференцији свој петогодишњи рад на овој ексклузивној музејској причи о италијанској моди и

модној индустрији, од времена после Другог светског рата до данас. Осим предмета из збирке Музеја Викторије и Алберта, на изложби су приказани и предмети из других колекција. Из Збирке Булгаријеве баштине (*Bulgari Heritage Collection*) изложени су нпр. чувени комади накита који су припадали Елизабет Тејлор (Elizabeth Taylor): брош који је добила од свог четвртог мужа, Едија Фишера (Eddie Fisher); као и огрлица од смарагда и дијаманата, поклон Ричарда Бартонa (Richard Burton) на почетку њихове везе.

О Збирци Булгаријеве баштине на конференцији је говорила Аманда Триоси (Amanda Triossi), историчарка накита и кустоскиња збирке, објаснивши како је *Булгари* реконструисао своју збирку откупљујући, између осталог, своје старе производе од нових власника. За разлику од *Булгаријеве*, збирке *Макс Мара* (Max Mara) и

Рубели (Rubelli), развијале су се упоредо са брендovima, а на конференцији су их представиле Федерика Форначари (Federica Fornaciari), кустоскиња архива и библиотеке модне куће *Макс Мара*, и Изабела Кампањол (Isabella Campagnol), архивисткиња *Рубелијевог* архива.

Џејн Рив (Jane Reeve), директорка Националне коморе за моду Италије, одабрала је важну и увек занимљиву тему савремене презентације модног наслеђа, нагласивши да дигитално доба отвара нове могућности комуникације, али да је за преношење поруке и даље важна добра прича која стоји иза ње. Роксен Питерс (Roxanne Peters), менаџерка Музеја Викторије и Алберта за област ауторских права, говорила је о ауторским правима у области моде и потреби за њиховим познавањем и применом, јер интелектуална својина не представља баријеру већ подстицај за поновно коришћење.

Лапо Чанки (Lapo Ciani), директор сектора за комуникацију фондације *Пити (Pitti)*, представио је могућности које дигитализација отвара за компанију *Пити Имаџине (Pitti Immagine)*, јер и посетиоци и купци који не могу да присуствују сајмовима, добијају преко интернета бољи увид у понуду. Своја искуства у области дигитализације модног наслеђа изнели су и Лука Мисони (Luca Missoni), директор архива модне куће *Мисони*

(Missoni), као и Марко Рендина (Marco Rendina), технички координатор пројекта *Europeana Fashion*. Конференцију је пратила и модна блогерка Дијана Перне (Diane Pernet).

Музеј примењене уметности у Београду учествује у пројекту *Europeana Fashion* од марта 2012. године као један од 22 партнера, међу којима су водећи приватни и јавни музеји, архиви и колекције из дванаест европских земаља. У оквиру овог трогодишњег пројекта, који суфинансира Европска комисија у оквиру Програма за подршку политици информационо-комуникационих технологија (ICT Policy Support Programme), до марта 2015. године, учесници у пројекту ће ставити на располагање посредством интернета преко 700.000 дигитализованих предмета из области моде и модног наслеђа, почевши од историјског костима па све до аксесоара, фотографија, постера, цртежа, скица, видео записа и модних каталога.

На порталу www.europeanafashion.eu, који је од децембра 2013. године доступан у бета верзији, Музеј примењене уметности објавиће око 5.500 предмета из својих збирки, али и фото-документацију о модним изложбама које су одржане у музеју, пратеће каталоге и др.



М П У

НАГРАДЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ ЗА 2014. ГОДИНУ

Музејско друштво Србије доделило је годишњу награду „Михаило Валтровић“ Душану Миловановићу, музејском саветнику МПУ, као појединцу који је остварио изузетне резултате у стручном раду на очувању, тумачењу и презентацији културних добара током 2013. године. Награда је додељена за пројекат *Освежавање меморије – орнаменти српских средњовековних фресака*, који по значају представља истакнут допринос развоју културе у Србији.

Пројекат се састојао од изложбе, репрезентативног каталога (са текстовима више аутора); репринта каталога изложбе *Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века*, чији је аутор Загорка Јанц; низа стручних предавања; пратеће изложбе и богатог радионичког програма. Сама изложба била је својеврстан омаж сликару Миловану Арсићу и историчарки уметности Загорки Јанц, који су 1961. године били аутори поменуте музејске изложбе о орнаментима са средњовековних фресака из Србије и Македоније. Нова поставка састојала се од пет стотина таблица копија орнамента са српских средњовековних фресака, али и од инсталација, анимација, виртуелних и видео презентација савремених уметника, а пратила ју је ауторска музика. Ову атрактивну савремену музеолошку поставку потписао је Иван Мангов, а током три месеца, колико је трајала, видело ју је 13000 посетилаца.

Душану Миловановићу награда је уручена на свечаној скупштини Музејског друштва Србије одржаној у Центру за културу „Вук Караџић“ у Лозници, 9. јуна 2014. године.

Милица Цукић



1. Душан Миловановић на отварању изложбе *Освежавање меморије – орнаменти српских средњовековних фресака*
1. Dušan Milovanović at the opening of the exhibition *Memory Update – Ornaments of Serbian Medieval Frescoes*



2. Изложба *Освежавање меморије – орнаменти српских средњовековних фресака*, детаљ поставке
2. Exhibition *Memory Update – Ornaments of Serbian Medieval Frescoes*, detail of the display



3. Изложба *Освежавање меморије – орнаменти српских средњовековних фресака*, детаљ поставке
3. Exhibition *Memory Update – Ornaments of Serbian Medieval Frescoes*, detail of the display

ПРАТЕЋИ ЕДУКАТИВНИ ПРОГРАМ ИЗЛОЖБЕ ОСВЕЖАВАЊЕ МЕМОРИЈЕ – ОРНАМЕНТИ СРПСКИХ СРЕДЊОВЕКОВНИХ ФРЕСАКА



1. Радионица Мали кописти
1. Workshop Little Copyists

На годишњицу оснивања Музеја примењене уметности, 6. новембра 2013. године, у Музеју је отворена студијска изложба под називом *Освежавање меморије – орнаменти српских средњовековних фресака*, аутора Душана Миловановића, музејског саветника. На изложби је приказано преко пет стотина табла са копијама орнамената преузетих из Студенице, Жиче, Дечана, Леснова, Грачанице, Богородице Љевишке, Пећке патријаршије, и многих других српских средњовековних цркава и манастира.

Изложба је наишла на велико интересовање публике, а посетио ју је и велики број организованих група из основних и средњих школа и са факултета.

Посетиоци су имали прилику да се упознају са изложбом кроз едукативни програм, који се састојао од стручних вођења и радионица. Поменути програм имао је за циљ да организованој публици и учесницима приближи материју изложбе, а реализован је посредством Одсека за едукацију Музеја примењене уметности у периоду од 6. новембра 2013. до 1. марта 2014. године.

Радионичарски програми

Радионичарски програми, прилагођени узрасту полазника, одвијали су се у оквиру музејске учионице Музеја примењене уметности.

Једна од првих реализованих радионица, под називом *Обуци владара*, имала је за циљ да децу упозна са мотивима и шарама српске средњовековне владарске одеће. Кроз осликавање унапред припремљеног модела орнамента са изложбе на текстилу или папиру, деца су имала могућност да дефинишу његову боју. Радионица је била намењена деци узраста од четири до шест година и одржана је у више термина, а кроз програм радионице прошла су 132 учесника.

Друга у низу одржаних радионица, под називом *Мали кописти*, имала је за циљ осликавање зидног платна на које је у форми контура пројектована представа принца Стефана Милутина преузета са фрескокомпозиције из цркве Свете Тројице манастира Сопотани из XIII века. Поред постојећих орнамената на одећи, пројектовани приказ владара имао је и празне делове за осликавање по замисли учесника. На тај начин деца су добила могућност да и сама постану кописти и осликају пројектовани задатак. Овај вид радионице употпунио је познавање зидног сликарства, историје, орнаментике, али је, такође, подстицао креативност у процесу настајања нових орнамената (сл. 1). Радионица је била намењена ђацима нижих и виших разреда основне школе и одржана је у више термина, а кроз програм радионице је прошло 285 учесника.

Током првог дела радионице *Орнамент кроз простор и време*, учесници су имали прилику да се упознају са појмом орнамента у различитим периодима, од средњег века до данас, као и са улогом орнамента у сакралној и профаној уметности. Радови реализовани

током радионице сведоче о вештини ученика који су дошли из пет различитих уметничких средњих школа из Београда. Користећи се вештинама стеченим у школи и инспиришући се изложбом, учесници су дали изванредне резултате у реализацији радова. Ученици Дизајнерске школе направили су неколико примера редизајна средњовековних орнамената на папиру и текстилу, а ученици Школе за дизајн текстила израдили су српски средњовековни владарски костим, док су по сопственој замисли интерпретирали владарске круне направљене од картона и перлица (сл. 2). Ученици школе „Дрвоарт“ приказали су умеће дрворезбарства тако што су на комадима дрвених плоча димензија 30×30 cm и 15×15 cm изрезбарили орнаменте инспирисане изложбом. Ученици Школе за дизајн коже израдили су у кожи оковратнике, наруквике, појасеве и ципеле, а ученици школе „Техноарт“ приказали су радове у области граверства и јувелирства. Они су на металним плочицама изгравирани орнаменталне преплете и иницијале, а у сребру су израдили неколико комада накита, попут привезака, наушница, брошева. Њихово дело је и кружни медаљон са представом Богородице са Христом, израђен техником гравирања у позлати (сл. 3). Свако је у својој области дао допринос овој радионици, а њен резултат је била изложба радова ученика, одржана крајем године у музејској галерији „Жад“ (у периоду од 28. децембра 2013. до 18. фебруара 2014). Паралелно са овом изложбом, у галерији „Жад“ је одржана изложба студената Факултета примењених уметности, Одсека за костим, под називом *Рефлексција меморије*. Изложени радови, попут сценских костима, костима-инсталација, накита, цртежа и фотографија, интерпретирани у савременом духу и обојени личним печатом представљали су индивидуални одраз и рефлексију изложбе *Освежавање меморије*. Као ментори студентима, на изложби *Рефлексција меморије* представила су се четири професора Одсека за костим: редовни професор Љиљана Петровић, ванредни професор Зора Поповић, доцент Светлана Цвијановић и доцент Маја Студен Петровић, са Модула савременог одевања и Модула сценског костима. Сарадња са Факултетом примењених уметности настављена је и кроз презентацију процеса израде зидног сликарства ученицима средњих стручних школа. Захваљујући студентима Одсека зидног сликарства и менторству доцента Николе Божовића, представили смо процес израде зидне композиције од скице до извођења у материјалу.

Поред тога, пажњу смо поклонили и традиционалној фреско-техници, која је вековима коришћена за украшавање зидова цркава, и указали смо на све проблеме са којима се сусретао извођач ове технике у средњем веку.



2. Радионица Орнамент кроз простор и време
2. Workshop Ornament through Space and Time

Користећи се знањем и искуством стеченим на факултету, студенти су, поред поменутог, ученицима приказали и нове теме и идеје у процесу извођења зидног сликарства, а затим су покушали да одговоре на питање ко су данашњи поручиоци монументалних слика. Радионица је одржана у једном термину, а кроз програм је прошло 50 учесника.

У жељи да прикажемо да се орнамент може читати и на математички начин, позвали смо у госте управо стручњаке из поменуте области да нам протумаче улогу и значај математике, геометрије и симетрије у процесу стварања, али и тумачења орнамената. Први гост тим поводом био је проф. Славик Јаблан, сарадник



3. Радионица Орнамент кроз простор и време
3. Workshop Ornament through Space and Time

Математичког института САНУ, који је одржао две радионице. На првој радионици, под насловом *Визуелна математика*, ђацима виших разреда основне школе представио је израду прозирне хиперкоцке, слагалице са чворовима и орнаментима у стилу оп-арта. На другој радионици, под називом *Огледалске криве*, намењеној нешто старијим полазницима, водитељ је приказао креирање византијских и келтских чворова, као и многих других преплетних орнамената. Обе радионице су успешно реализоване. Радионица *Конструкција орнамената* одржана је као трећа у низу. Студентима графичког дизајна представљана је могућност коришћења рачунара и специјализованих софтвера за конструисање и креирање различитих врста специфичних геометријских форми орнамената. Водитељ радионице била је др Љиљана Радовић, професор Машинског факултета у Нишу. Кроз све три радионице – *Визуелна математика*, *Огледалске криве*, *Конструкција орнамената* – прошло је укупно 60 учесника.

Стручна вођења кроз изложбу

Стручна вођења кроз изложбу била су намењена ђацима основних и средњих школа, као и студентима различитих факултета. Поред поменутих вођења, приређена су и јавна вођења, као и вођења намењена организованим групама одраслих из различитих установа (савези, фирме, удружења, институти, спонзори).

Укупан број посетилаца на стручним вођењима кроз изложбу *Освежавање меморије* у Музеју примењене уметности био је 3549. Подељени у 125 посебних група, они су дошли из различитих установа. Просечна старост посетилаца била је 21,79 година.

Јелена Кнежевић

Заступљеност појединих типова установа у односу на укупан број посетилаца у групама

УСТАНОВЕ	Посетилаца	Процената
Високошколске установе	599	17 %
Јавна вођења	412	12 %
Основне школе	612	17 %
Средње школе	1658	47 %
Предшколске установе	105	03 %
Друге установе	163	04 %



А К В И З И Ц И Ј Е

ОДСЕК ЗА ТЕКСТИЛИ И КОСТИМ

Појас

Почетак XX века

Ар нуво

Свилени моаре, месингани лим, тиркиз; ливење, пресовање

Дужина: 73 cm

МПУ инв. бр. 24126

Декоративне металне копче за појас карактеристичне су за период ар нувоа. Музеј је у 2014. години за збирку Одсека за текстил и костим откупио ар нуво појас с почетка XX века, са металном копчом и декоративним елементима.

Појас је направљен од свилоног моареа беж боје. У средишњем делу, метална копча украшена је женским профилем, док су њени бочни делови украшени вегетативним орнаментом и тиркизима. Метални украс на задњој страни, који може да се помера дуж појаса, издужен је и украшен на исти начин као и копча.

Драгиња Маскарели

TEXTILE AND COSTUME DEPARTMENT

Belt

Beginning of the 20th century

Art Nouveau

Silk moiré, brass plate, turquoise; casting, molding

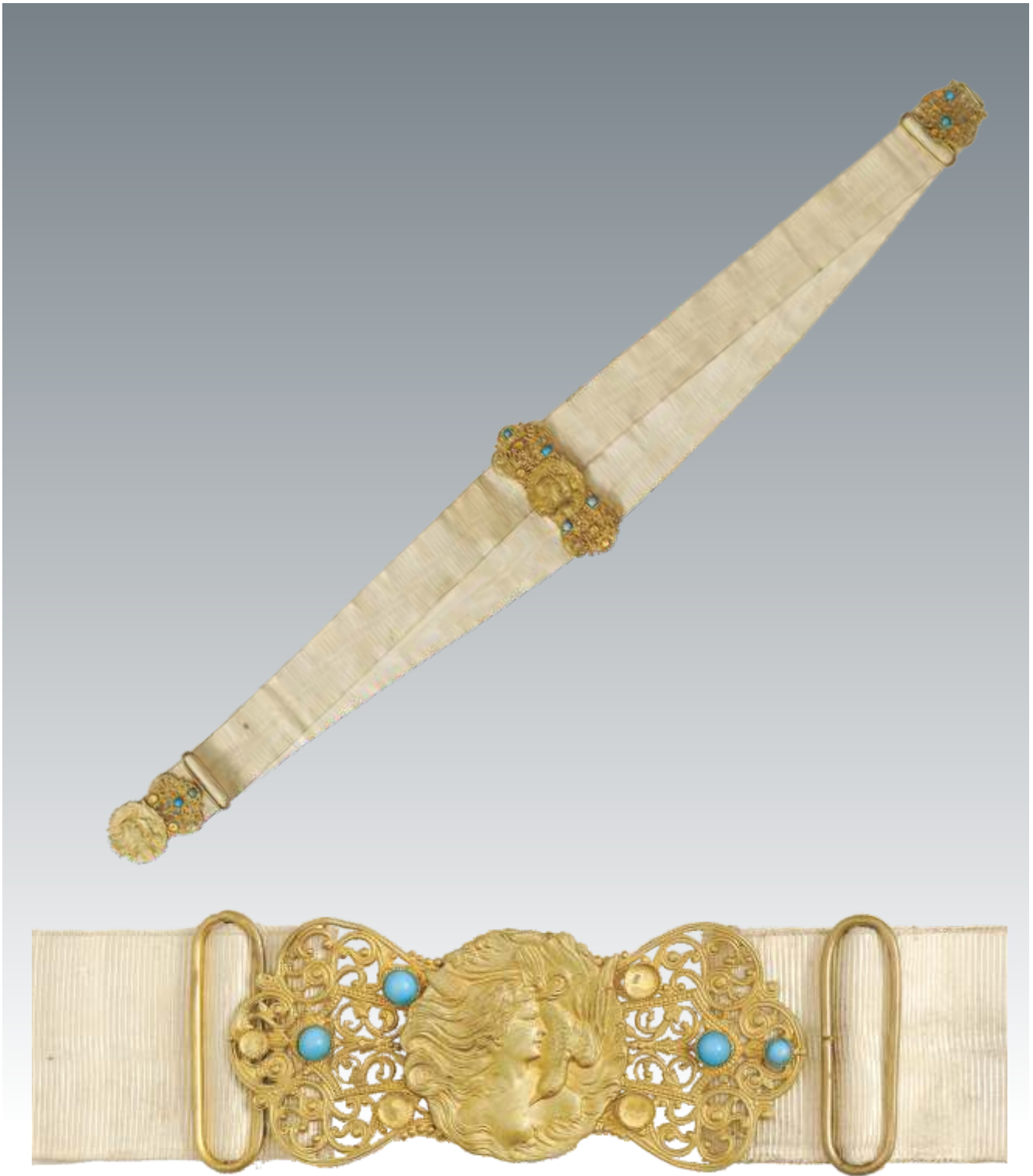
Length: 73 cm

MAA Inv. No 24126

Decorative metal belt buckles are characteristic of Art Nouveau. In 2014, the Museum purchased an Art Nouveau belt dating from the beginning of the 20th century, with metal buckle and decorative elements, for the collection of the Textile and Costume Department.

The belt is made of beige silk moiré. In the central part, the metal buckle is decorated with female profile, while its side parts are decorated with vegetative ornament and turquoises. The metal decoration on the back side, which can be moved across the belt, is elongated and decorated in the same way as the buckle.

Draginja Maskareli



Плакат за Прву српску уметничку сликарску и вајарску изложбу у Сомбору 1910.

Сомбор, 1910.

Јован Коњарек

Хартија, хромолитографија

94 × 63 cm

МПУ инв. бр. 23929

Прва српска уметничка сликарска и вајарска изложба организована је у Сомбору 1910. године, у сарадњи српског уметничког удружења „Лада“ и Добротворне задруге Српкиња Сомборкиња, а под покровитељством српског патријарха Лукијана. Изложба је представљала прворазредни културни догађај, који је имао и снажног одјека у оновременој штампи. На њој је учествовало седамнаесторо сликара и тројица вајара, међу којима су били Бета и Риста Вукановић, Љубомир Ивановић, Марко Мурат, Урош Предић, Паја Јовановић, Стеван Алексић, Ђорђе Јовановић, Симеон Роксандић. Било је изложено 110 радова – слика, цртежа, акварела и скулптура.

Аутор плаката који је промовисао изложбу био је словачки вајар Јован Коњарек (Ján Konjarek). Ликовном опремом плаката, с централном представом лаворовог венца и стилизованим мотивима који носе националну и хришћанску симболику (двоглавни орао, хералдички штит, крстасти облици формирани од флоралних мотива) и, експлицитније, текстом испод њега исказана је основна идеја изложбе, која је била и у основи уметничког удружења „Лада“ – да истакне општи културни напредак српског народа.

Плакат је поклон господина Петра Петровића из Београда.

Литература: С. Марковић 2012, Прва српска уметничка, сликарска и вајарска изложба у Сомбору 1910. године, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови Сад) 40: 241–261.

Poster for The First Serbian Art Exhibition of Paintings and Sculptures in Sombor in 1910

Sombor, 1910

Jovan Konjarek

Paper, chromolithograph

94 × 63 cm

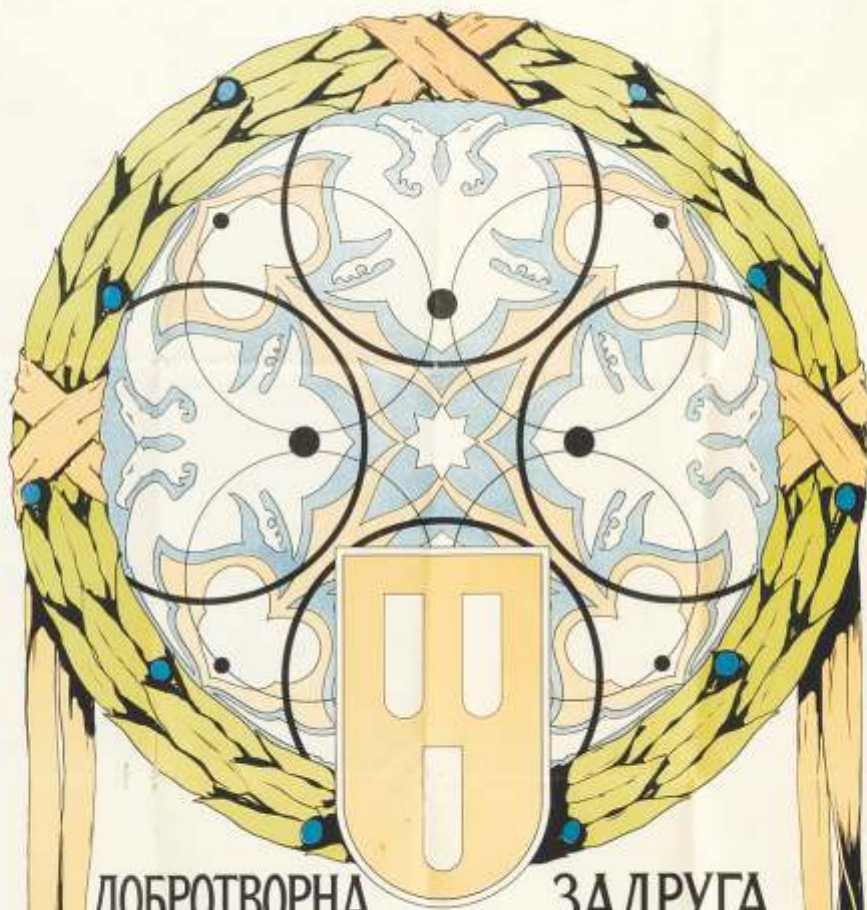
MAA Inv. No. 23929

The first Serbian art exhibition of paintings and sculptures was organized in Sombor in 1910, as co-operation between the Serbian art association “Lada” and Charitable Cooperative of the Serbian Women of Sombor, and under patronage of the Serbian Patriarch Lukian. The exhibition represented the first-rate cultural event, which enjoyed a strong echo in the contemporary press. It featured seventeen painters and three sculptors, among which were Beta and Rista Vukanović, Ljubomir Ivanović, Marko Murat, Uroš Predić, Paja Jovanović, Stevan Aleksić, Đorđe Jovanović, Simeon Roksandić. The total of 110 works were exhibited – paintings, drawings, aquarelles and sculptures.

The author of the poster that promoted the exhibition was Slovak sculptor Jovan Konjarek (Ján Konjarek). The basic idea of the exhibition, which also formed the essence of the art association “Lada” – to accentuate general cultural advancement of the Serbian people – was expressed by the visual definition of the poster with central representation of laurel wreath and stylized motifs with national and Christian symbolism (the two headed eagle, the heraldic shield, the cross shapes formed by floral motifs), and, more explicitly, it appeared in the text that runs underneath this representation.

The poster is donated by Mr. Petar Petrović from Belgrade.

Literature: С. Марковић 2012, Прва српска уметничка, сликарска и вајарска изложба у Сомбору 1910. године (Summary: The First Serbian Artistic Painters' and Sculptors' Exhibition in Sombor in 1910), *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови Сад) 40: 241–261.



ДОБРОТВОРНА ЗАДРУГА СРПКИЊА СОМБОРКИЊА

приређује под високим покровитељством

Њ. СВ. ЛУКИЈАНА патријарха српског и ш. д.

У СОМБОРУ ПРВУ СРПСКУ УМЕТНИЧКУ, СЛИКАРСКУ И ВАЈАРСКУ ИЗЛОЖБУ

у Угарској.

Ова изложба служиће за доказ колико смо отишли у напред и на овом велеважном културном пољу, јер ће на њој у великом броју изложени бити најбољи радови наших српских уметника, сликара и вајара.

Изложба ће се отворити

на мали Ускрс 25. априла (8. маја) 1910. год.
и биће отворена до 1023. маја 1910. године

*Дођише у што већем броју и наајајте
душу лепошама српске уметности.*

Дођите и помозите нам, да успешно довршимо лепу
културну акцију нашу.

Добротворна Задруга Српкиња Сомборкиња.

K

ПОЗНЕР БУДИМПЕШТА.

Шољица за кафу са тањиром

Дизајн Љубинко Јовановић

Фабрика порцелана „Порцелан“ Зајечар, 1979.

Индустријски ливени порцелан

Тацна, пречник: 13 cm; шољица, пречник: 6 cm, висина 8 cm

МПУ инв. бр. 24010

Coffee Cup with Saucer

Design Ljubinko Jovanović

Factory of Porcelain „Porcelain“ Zaječar, 1979

Industrial moulded porcelain

Saucer, diameter 13 cm; cup, diameter 6 cm; height 8 cm

MPU Inv. No. 24010

Изложба под називом *Порцелан у функцији рада и одмора* дизајнера Љубинка Јовановића одржана је у Музеју при-мењене уметности у периоду од 25. октобра до 10. новембра 1979. године, поводом одбране његовог маги-старског рада. Организатор изложбе био је Биро за унапређење дизајна, који је нешто раније, 1973. године, основан у оквиру Музеја примењене уметности у Београду. За добродошлицу, на отварању изложбе посетиоцима је поклањана по једна порцеланска шољица за кафу са тањиром, које је дизајнирао Љубинко Јовановић. На шољци је био написан текст „Захваљујемо се за посету изложби *Порцелан у функцији рада и одмора*“ и приказани логотипови свих организација које су подржале изложбу и учествовале у организацији овог догађаја: Музеја примењене уметности из Београда, Фабрике порцелана из Зајечара, Факултета примењених уметности, као и лого самог аутора експоната, Љубинка Јовановића.

Љубинко Јовановић рођен је у Жуковцу код Књажевца 1943. године. На Академији примењених уметности у Београду, на Одсеку за керамику, дипломирао је 1968. године код професора Ђорђа Росића, на предмету Керамички дизајн. Од 1969. године почиње да ради у Фабрици порцелана у Зајечару као дизајнер из ове области. Од 1973. постаје руководилац Дизајн службе у овој фабрици. Магистрирао је 1979. године са радом *Порцелан у функцији рада и одмора*. Учествовао је на бројним колективним изложбама у земљи и иностранству. Носилац је бројних награда и признања. Магистарска изложба *Порцелан у функцији рада и одмора* награђена је годишњом наградом УЛУПУДС-а као најзначајнији ликовни догађај у области дизајна за 1979. годину. Његово ангажовање у склопу Дизајн службе Фабрике порцелана у Зајечару престало је 1989. године. Након тога, Јовановић је стварао као слободан уметник.

Exhibition titled *Porcelain in the Service of Labour and Rest*, by designer Ljubinko Jovanović, was held in Museum of Applied Art from October 25 to November 10, 1979, as his MA exhibition. The organizer of this exhibition was Bureau for Development of Design, which was founded some time earlier, in 1973, in Museum of Applied Art in Belgrade. At the opening night of the exhibition, each visitor was presented with a porcelain coffee cup with saucer, designed by Ljubinko Jovanović, as welcome gift. Coffee cups bore the same inscription “Thank you for visiting the exhibition *Porcelain in the Service of Labour and Rest*” as well as logotypes of all the organizations who supported the exhibition and participated in its organization: of Museum of Applied Art from Belgrade, Factory of Porcelain from Zaječar, of Faculty of Applied Arts, as well as logo of the author of the exhibits, Ljubinko Jovanović.

Ljubinko Jovanović was born in Žukovac near Knjaževac in 1943. He graduated from the Academy of Applied Arts in Belgrade, Department for Ceramics, in 1968, as a student of Prof. Đorđe Rosić, earning his BA degree in Ceramic Design. He began working at Factory of Porcelain in Zaječar, in 1969, as a designer of ceramics. He became chief of the Department for Design in this factory in 1973. He earned his MA degree in 1979 with opus titled *Porcelain in the Service of Labor and Rest*. He participated in numerous collective exhibitions in the country and abroad. He won numerous prizes and awards. His master exhibition *Porcelain in the Service of Labor and Rest* was awarded Annual Prize, by ULUPUDS (The Association of Applied Arts Artists and Designers of Serbia), as the most important art event in the field of design for 1979. His engagement at the Department for Design of Factory of Porcelain in Zaječar was terminated in 1989. After this date, Jovanović worked as a freelance artist.





ИЗЛОЖБЕ 2014

ОДСЕК ЦЕНТРАЛНЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ

ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

У 2014. ГОДИНИ

1. XXXVI салон архитектуре

МПУ

26. 3. 2014 – 18. 5. 2014.

Галерије А и Б, галерија „Анастас“ и галерија „Жад“

Кустос изложбе и уредник каталога: мр Љиљана Милетић Абрамовић, музејски саветник

Пратећи програм изложбе:

А) Разговор Архитектонска критика

Учесници: Слободан Данко Селиникић, Бојана Пејић, Снежана Ристић и мр Љиљана Милетић Абрамовић

27. 3. 2014. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Б) Разговор са награђеним ауторима XXXVI салона архитектуре

Учесници: Милан Ђурић, Александру Вуја, Зоран Лазовић, Владан Ђокић, Бранко Станојевић, Милена Страхиновић и Љубица Славковић

Водитељ: мр Љиљана Милетић Абрамовић

3. 4. 2014. у 18.00 часова

Галерија Б

В) Разговор о еколошкој и енергетски ефикасној архитектуре Национална типологија

Учесници: рецензенти Игор Марић и Драган Живковић

Представник министарства: Јасминка Павловић

Представник Немачке организације за међународну сарадњу (Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit, GIZ, GmbH): Луц Јарчински (Lutz Jarczyński)

Представници аутора и координатори: Милица Јовановић Поповић и Душан Игњатовић

Уводна реч: мр Љиљана Милетић Абрамовић

9. 4. 2014. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Г) Изложба фотографија Оливера Цвијовића Вруће – хладно, клима у београдској архитектури

Изложбу отворио: професор Ратко Божовић

10. 4. 2014 – 19. 4. 2014.

Галерија „Жад“

Д) Сусрет оснивача, кустоса и архитеката учесника Салона Четрдесет година од оснивања Салона архитектуре

Учесници: др Зоран Маневић, Радомир Вуковић и Драган Живковић

Модератор: мр Љиљана Абрамовић Милетић

11. 4. 2014. у 18.00 часова

Галерија Б

Ђ) Стручно вођење кроз изложбу

Стручно вођење: мр Љиљана Милетић Абрамовић, кустос Салона архитектуре

12. 4. 2014. у 13.00 часова

Галерије А и Б, галерија „Анастас“

Е) Филмови о архитектури Немојте гледати филмове сами

Селекција: Слободан Данко Селиникић

Frank Gehry – *Creatore dei sogni* / Френк Гери – *стварање снова* / Сидни Полак (Sidney Pollack)

Quanto pesa suo edificio, Mr. Foster? / *Колико је тешка ваша грађевина, господине Фостер?* / Норберто Лопез Амадо

(Norberto López Amado) и Карлос Карас (Carlos Caras)

15. 4. 2014. од 15.00 до 19.00 часова

(репризе 17. 4. 2014. од 13.00 до 17.00 часова и 29. 4. 2014. од 15.00 до 17.00 часова)

Галерија „Жад“

Ж) Едукативно-теоријска радионица

Презентација пројекта 'Модел за Савамалу'

Организатор и координатор: Јелена Кнежевић

16. 4. 2014. у 14.00 часова

Галерија А

З) Панел дискусија поводом изложбе Вруће – хладно, клима у београдској архитектури

Учесници: Мила Пуцар, Ђорђе Бобић, машински инжењер

Милан Грујић и Вера Павловић Лончарски

Модератор и учесник у дискусији: мр Бојан Ковачевић

16. 4. 2014. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

И) Трибина Архитекта Богдан Игњатовић

Организатори: ДОКОМОМО Србија и МПУ

Учесници: Милан Миловановић, архитекта; ванредни професор Јелена Ивановић Војводић, архитекта; Милица

Лопичић, архитекта; мр Драгана Мецанов, архитекта

Уводна реч: мр Љиљана Милетић Абрамовић

Модератор: Добривоје Лале Ерић, ДОКОМОМО Србија

17. 4. 2014. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Ј) Пре Салона – пројекат сарадње, умрежавања и размене искустава између четири факултета архитектуре и дизајна:

Факултета примењених уметности (ФПУ) у Београду, Архитектонског факултета (АФ) у Београду, Факултета техничких наука (ФТН) у Новом Саду и Грађевинско-

архитектонског факултета (ГАФ) у Нишу, на тему интеракције

Организатори: ФПУ, АФ, ФТН, ГАФ и МПУ

22. 4. 2014 – 26. 4. 2014. од 18.00 часова

Аутори: Тања Манојловић, Тијана Секулић и Биљана Бранковић (ФПУ Београд); Ана Никезић, Драган Марковић и Наташа Јанковић (АФ Београд); Дарко Реба, Романа Бошковић и Радомир Којић (ФТН Нови Сад); Александар Милојковић и Марко Николић (ГАФ Ниш)
Галерија „Жад“

К) *Комад града* – премијерна пројекција филма у МПУ

Организатори: *Група архитеката*, невладина организација *Лифт – просторне иницијативе* из Сарајева и МПУ
Аутори: *Група архитеката* у оквиру априлске радионице *Комад града*

23. 4. 2014. у 20.00 часова

Галерија А

Л) Стручно вођење кроз изложбу

Стручно вођење: мр Љиљана Милетић Абрамовић, кустос Салона архитектуре

26. 4. 2014. у 13.00 часова

Галерије А и Б, галерија „Анастас“

Љ) Разговор са награђеним ауторима XXXVI салона архитектуре – други део и промоција каталога

Учесници: Игор Марић, Михаило Тимотијевић, Брана Митровић, Огњен Крашна, Синиша Таталовић, Лазар Кузманов, Ива Бекић, Тамара Поповић, Александру Вуја и Весна Мила Чолић Дамјановић

Водитељ: мр Љиљана Милетић Абрамовић

7. 5. 2014. у 18.00 часова

Галерија Б

М) *Serbia unfinished / Српски недовршено* – критичка дебата о савременој архитектури

Organizatori: *Architectuul*, Друштво архитеката Београда (ДАБ), Удружење архитеката Србије (УАС) и Салон архитектуре (МПУ)

Учесници: мр Љиљана Милетић Абрамовић (МПУ); Милан Ђурић, Александру Вуја, Иван Куцина и Иван Рашковић (ДАБ и УАС)

Модератор: Боштјан Бугарич (*Architectuul*)

9. 5. 2014. у 18.00 часова

Галерија Б

Н) *My Identity – препознавање ех уи архитектонског и урбанистичког наслеђа*

Разговор о појави постмодерне мисли, критике и архитектуре осамдесетих година XX века

Учесници: Радивоје Динуловић, Дуња Блажевић и мр Љиљана Милетић Абрамовић

Модератор: Слободан Данко Селинскић

12. 5. 2014. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Њ) Филмови о архитектури *Немојте гледати филмове сами*

Селекција: Слободан Данко Селинскић

Alvar Aalto's Masterpiece Villa Mairea / Ремек-дело Алвара Алта 'Вила Мауреа', Ракс Ринекангас (Rax Rinnekangas)

The Melnikov House – A Moscow Utopia / Кућа архитекте Мељникова – московска утопија, Ракс Ринекангас

Le Cabanon – Le Corbusier / Кабанон – Ле Корбизије

Koschino House – Tadao Ando / Кућа 'Кошино' – Тадао Андо

Casa estudio – Luis Barrágan / Кућа и студио – Луис Бараган

15. 5. 2014. од 13.00 часова

Галерија „Жад“

2. На први (п)оглед: Музеј примењене уметности

МПУ

Од 20. 5. 2014.

Галерија „Инкиостри“

Реализација: Мила Гајић, виши кустос; Марија Бујић, музејски саветник; Драгиња Маскарели, виши кустос; мр Јелена Пераћ, виши кустос и Биљана Црвенковић, кустос

Пратећи програм изложбе:

А) Радионица *Од Емила Галеа до малог уметника:цветић на вази*

Координатор: Леа Зеи, музејски водич

4. 10. и 11. 6. 2014; 18. 25. 26. и 30. 9. 2014; 1. 2. 3. 7. и 21. 10. 2014; 20. 11. 2014. и

10. 12. 2014. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Б) Радионица *Кроз мој поглед*

Координатор: Леа Зеи, музејски водич

7. и 8. 10. 2014. у 15.00 часова и 20. 11. 2014. у 12.00 часова

Галерија „Инкиостри“ и радионица у Галерији А

3. Projekat 14---14: 100 Works 1914–2014 / Museum of the Revolution

Изложба – наступ Републике Србије у оквиру међународне изложбе архитектуре на

XIV бијеналу архитектуре у Венецији 2014 – *Fundamentals – 100 година модерности – La Biennale di Venezia*

Организатори: Музеј примењене уметности, Министарство културе и информисања Републике Србије и Удружење архитеката Србије

7. 6. 2014 – 23. 11. 2014.

Српски павиљон у Венецији

Кустос Бијенала архитектуре у Венецији: Рем Колхас (Rem Koolhaas)

Комесар српског павиљона: Иван Рашковић

Пројекат 14–14, ауторски тим: Александар Хриб, Јелена Радоњић, Златко Николић, Игор Сладољев и Марко Салапура; сарадници на пројекту: Срђан Кеча и Андреа Палашти

Програмски савет/жири: Љиљана Милетић Абрамовић, председник; Игор Марић, потпредседник; Мирослава Петровић Балубџић; Радивоје Динуловић; Милан Ђурић; Владимир Миленковић; Борислав Петровић

4. Књиге отисака / Југослав Влаховић

Ретроспективна изложба

Салон савремене примењене уметности

МПУ

11. 6. 2014 – 5. 7. 2014.

Галерије А и Б

Кустос изложбе: Слободан Јовановић, кустос Одсека за савремену примењену уметност

Аутори текстова у каталогу: Слободан Јовановић, Милош Васић, Пеца Поповић и Радомир Вуковић

Пратећи програм изложбе:

А) Радионица илустрације стихова песме Боре Ђорђевића *Равнодушан према плачу*

Водитељ: Југослав Влаховић, аутор изложбе

Концепт: Јелена Кнежевић

17. 6. 2014. у 11.00 часова и 27. 6. 2014. у 13.00 часова

Радионица у Галерији А

Б) Радионица *Илустрација поштанске марке*

Аутор концепта и водитељ: Јелена Кнежевић

2. 7. 2014. у 16.00 часова

Радионица у Галерији А

5. Музика наше младости / Златко Цветковић

Салон савремене примењене уметности

МПУ

1. 10. 2014 – 26. 10. 2014.

Галерије А и Б

Кустос изложбе и уредник каталога: мр Бојана Поповић, музејски саветник

Аутори текстова у каталогу: Љубица Јелисавац Катић и Мирослав Карић

Сарадници на поставци изложбе: Александар Божовић, Леонора Векић, Маја Геџић, Горан Крстић, Раде Пејовић и Мирослав Спасић

Пратећи програм изложбе:

А) Радионица преобликовања старих носача звука са уметником

Водитељ: Златко Цветковић, аутор изложбе

11. 10. 2014, од 17.00 до 19.00 часова

Радионица у Галерији А

Б) Шетња кроз изложбу са уметником

Стручно вођење: Златко Цветковић, аутор изложбе, и мр Бојана Поповић

18. 10. 2014. у 13.00 часова

Галерије А и Б

6. Ја волим спорт

XLIX дечји октобарски салон

МПУ

2. 10. 2014 – 25. 10. 2014.

Галерија „Анастас“

Кустоси изложбе: Ангелина Фолгић Корјак, музејски саветник, и Јелена Кнежевић, кустос Одсека за едукацију

Пратећи програм изложбе:

А) Радионица *Путовање кроз уметност плеса* – гостовање дечје школе балетанга *Institut Tango Natural*

Водитељи: Ана Петровић, дипломирани балетски играч; Вања Ђуровић и Милена Ђатовић, инструкторке танга

4. 10. 2014. у 14.00 часова и 22. 10. 2014. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Б) Радионица *Покрет, слика, реч*

Концепт – Јелена Кнежевић

7, 8, 9, 14, 15, 16. и 17. 10. 2014. у 11.00 и 12.00 часова

Радионица у Галерији А

7. Рат и плакат: 1914–1918

Изложба реализована у оквиру *Програма обележавања стогодишњице Првог светског рата*

Институт за историју оглашавања и МПУ

6. 11. 2014 – 31. 1. 2015.

Галерије А и Б

Аутор изложбе: Владимир Чех

Кустос изложбе: Слободан Јовановић, кустос Одсека за савремену примењену уметност

Аутори текстова у каталогу: Владимир Чех и Слободан Јовановић

Дизајнер визуелног идентитета изложбе: Славимир Стојановић

Пратећи програм изложбе:

А) Стручно вођење кроз изложбу

Стручно вођење: Јелена Кнежевић, кустос

13, 14, 19, 20, 21, 25. и 27. 11. 2014; 2, 3, 4, 5, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 23, 24, 25. и 27. 12. 2014. у 13.00 часова

Галерије А и Б

Б) Радионица *Мали плакат*

Координатор: Леа Зеи, музејски водич

17. 11. 2014. од 12.00 до 16.00 часова

Радионица у Галерији А

В) Ауторско вођење кроз изложбу

Стручно вођење: Владимир Чех, аутор изложбе и Слободан Јовановић, кустос

20, 27. и 29. 11. 2014.

Галерије А и Б

Г) Предавање *Интернет смена генерација: дигитална потрага за новим потрошачем*

Предавач: Витомир Јевремовић, власник и оснивач компаније „Дигитал Минд“

26. 11. 2014. у 19.00 часова

Галерија „Жад“

Д) Предавање *Реклама као емоционални окидач*

Предавач: Драгољуб Мићко Љубичић, директор агенције *Тим талената*

11. 12. 2014. у 19.00 часова

Галерија „Жад“

Ђ) Радионица *Носиве поруке у форми беца*

Гост водитељ: Нина Манић Јовановић, ликовни педагог, керамичар

Концепт програма: Јелена Кнежевић, кустос

13. и 27. 12. 2014. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Е) Радионица *Израда предмета комуникације (мајица, плакат) – плакат*

Гост водитељ: Славимир Стојановић, графички дизајнер и дизајнер визуелног идентитета изложбе

Концепт програма: Јелена Кнежевић, кустос

16. 12. 2014. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Ж) Радионица за децу од 4 до 6 година *Носиве поруке у форми беца*

Концепт програма: Јелена Кнежевић, кустос

17, 18, 23. и 25. 12. 2014; 20, 22, 28. и 30. 1. 2015. у 12.00 часова у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

З) Радионица *Израда предмета комуникације (мајица, плакат) – плакат на мајици*

Гост водитељ: Драгана Ристић, ликовни педагог у ОШ „Бранко Ћопић“ и „Јосиф Панчић“

Концепт програма: Јелена Кнежевић, кустос

21. 1. 2015. у 13.00 часова

Радионица у Галерији А

И) Радионица *Употреба савременог средства комуникације у ширењу информације*

29. 1. 2015. у 14.00 часова

Гост водитељ: Витомир Јевремовић, власник и оснивач компаније „Дигитал Минд“

Концепт програма: Јелена Кнежевић, кустос

Галерија „Жад“

Гостовања МПУ

1. Освежавање меморије – орнаменти српских средњо-вековних фресака /

Revivre la memorie – ornements des fresques médiévales serbes

Гостујућа изложба МПУ

МПУ и Културни центар Србије, Париз

15. 7. 2014 – 20. 9. 2014.

Културни центар Србије, Париз

Аутор пројекта: Душан Миловановић, музејски саветник

Кустос изложбе: Јелена Поповић, кустос

Сарадник: Стеван Мартиновић, кустос

2. Освежавање меморије – орнаменти српских средњо-вековних фресака

Гостујућа изложба МПУ

МПУ и Народна библиотека Србије

5. 9. 2014 – 8. 9. 2014.

Сајам културних индустрија, Шијан, Кина

Аутор пројекта: Душан Миловановић, музејски саветник

3. Ципеле – традиција и мода. Женска обућа из XIX и с почетка XX века из колекције Музеја примењене уметности у Београду

Гостујућа изложба МПУ

МПУ и Музеј у Пријеполу

6. 10. 2014 – 6. 11. 2014.

Музеј у Пријеполу

Аутор изложбе: Драгиња Маскарели, виши кустос

4. Освежавање меморије – орнаменти српских средњо-вековних фресака

Гостујућа изложба МПУ

МПУ

Октобар 2014.

Галерија 96, Приједор

Аутор пројекта: Душан Миловановић, музејски саветник

Координатор програма: Јелена Поповић, кустос

5. Освежавање меморије – орнаменти српских средњо-вековних фресака

Гостујућа изложба МПУ

МПУ и Народна библиотека Србије

26. 10. 2014 – 2. 11. 2014.

LIX међународни сајам књига *Време је за књигу*

Аутор пројекта: Душан Миловановић, музејски саветник

Координатор програма: Јелена Поповић, кустос

6. XXXVI салон архитектуре

Гостујућа изложба МПУ под називом *Међународни салон архитектуре Београд 2014*, на којој су били изложени награђени и одабрани радови Салона на манифестацији

Дани архитектуре 2014. у Нишу

МПУ и Друштво архитеката Ниша (ДАН)

11. 11. 2014 – 15. 11. 2014.

Галерија ДАН, Ниш

Кустос Салона и уредник каталога Салона: мр Љиљана

Милетић Абрамовић

Кустос изложбе: Александар Кековић, архитекта

Гостујуће изложбе у МПУ

1. Високо Е

Изложба студената Високе школе ликовних и примењених студија струковних студија (ВШЛУПУСС), Београд
ВШЛУПУСС и МПУ
21. 2. 2014 – 1. 3. 2014.

Галерија „Жад“

Координатори: професори Биљана Сивић и мр Зорица Чобановић

Графички дизајн: професор мр Драган Бошковић

Пратећи програм изложбе:

Радионица *Простор и време у авангардном филму*

Предавач: професор др Ивана Кроња, филмолог

27. 2. 2014. од 12.00 до 16.00 часова

Галерија „Жад“

2. Ујрпипи: љубав, магија и обреди

Изложба о љубави и љубавним преступима у визуелној уметности аустралијских Аборицина

Амбасада Аустралије у Београду и МПУ

6. 3. 2014 – 20. 3. 2014.

Галерија „Анастас“

Аутор изложбе и текста у каталогу: професор др Кристина Николс (Christine Nichols)

Координатор програма: мр Милица Цукић, музејски саветник

3. Дизајн игралиште

Радионица техничке школе „Дрво арт“, тема *Стона лампа*

Техничка школа „Дрво арт“ Београд и МПУ

7. 3. 2014 – 15. 3. 2014.

Галерија „Жад“

4. Пратећи програм XLVI мајске изложбе УЛУПУДС-а УЛУПУДС и МПУ

Кустос XLVI мајске изложбе: Љубица Јелисавац

Координатор пратећег програма: мр Милица Цукић, музејски саветник

А) Перформанс *Re-breathing – The Art of Living*

Аутор: Весна Николић

23. 5. 2014. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Б) Радионица *Re-breathing – The Art of Living*

Водитељ: Весна Николић

24. 5. 2014. у 11.00 часова

Галерија „Жад“

В) Предавање *Представљање ауторског архитектонског опуса*

Предавач: др Мирјана Лукић

29. 5. 2014. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Г) Предавање *Уметност мозаика, историја и смисао*

Предавач: Петар Вујошевић

30. 5. 2014. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

5. Диплома 2014 Факултета примењених уметности у Београду

ФПУ у Београду и МПУ

10. 7. 2014 – 20. 8. 2014.

Галерије А и Б, галерија „Анастас“ и галерија „Жад“

Кустос изложбе: Златко Цветковић, виши уметнички сарадник

Поставка изложбе: доцент Тијана Секулић

Техничка подршка: доценти Марко Луковић, Игор Милићевић и Никола Божовић

Сарадници на поставци: ванредни професор Александар Мијатовић и доцент Тијана Лазећ

Аутор текста у каталогу: професор Зоран Булајић, декан ФПУ

6. Зидна композиција у условима савременог ентеријера у техници таписерије

Магистарска изложба Драгане Дражовић Илић

ФПУ у Београду и МПУ

18. 9. 2014 – 25. 9. 2014.

Галерија „Жад“

Ментор: професор Мирослав Лазовић, ФПУ у Београду

Аутор текста флајера: Весна Павићевић

Међународни пројекат МПУ

Модни уређивачки маратон / Edith-a-thon Belgrade

Радионица и презентација у оквиру пратећег програма међународног пројекта *Europeana Fashion*

МПУ, *Europeana Fashion* и *Викимедија Србије*

18. 10. 2014. од 11.00 до 18.00 часова

Галерија „Жад“ и радионица у Галерији А

Координатори програма: Дејан Сандић, кустос; Драгиња Маскарели, виши кустос; мр Милица Цукић, музејски саветник, и Јелена Кнежевић, кустос

Специјални гости: Ашок Мурти, Валентина Обрадовић и Јелена Каракаш

Инструктор *Викимедије Србије* и *Википедије* на српском језику: Ивана Маџаревић

Учесници из МПУ: Драгиња Маскарели, виши кустос; Мила Гајић, виши кустос, и мр Бојана Поповић, музејски саветник

Техничка подршка: Дејан Николић, информатичар

Медијски пријатељи: *Агитоп* и *Музеји раде*

Миољуб Кушић



ИЗДАЊА 2014

ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2014. ГОДИНИ



36. салон архитектуре = 36. Salon of Architecture / [аутори текстова] Љиљана Милетић-Абрамовић, Слободан Данко Селинкић, Александар Бобић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2014. – 255 стр. : илустр. ; 26 cm

ISBN 978-86-7415-170-9



XIV међународна изложба архитектуре : La Biennale di Venezia : српски павиљон = 14th International Architecture Exhibition : La Biennale di Venezia : serbian pavillon. – [аутори текстова] Љиљана Благојевић...и др.; [графичко обликовање] Дарио Девић, Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2014. – 192 стр. : илустр. ; 21 cm

ISBN 978-86-7415-171-6



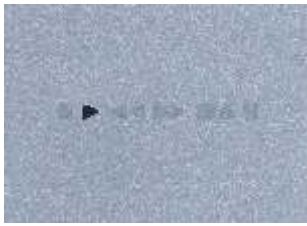
Југослав Влаховић : књиге отисака = Jugoslav Vlahović : books of prints / [аутори текстова] Слободан Јовановић, Милош Васић, Радомир Вуковић, Пеца Поповић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2014. – 255 стр. : илустр. ; 26 cm

ISBN 978-86-7415-172-3



49. дејји октобарски салон : ја волим спорт = 49th Children's October Salon : I love sport / [аутори текстова] Ангелина Фолгић-Корјак, Јелена Кнежевић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2014. – 51 стр. : илустр. ; 22 cm

ISBN 978-86-7415-175-4



Златко Цветковић : музика наше младости = Zlatko Cvetković : the music of our youth / [аутори текстова] Љубица Јелисавец Катић, Мирослав Карић; [графичко обликовање] Мирјана Живковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2014. – 47 стр. : илустр. ; 17 cm
ISBN 978-86-7415-174-7



Сребрне чаше позног средњег века у Србији = Silver Bowls from the Late Middle Ages in Serbia / [аутор каталога и изложбе] Мила Гајић, [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – 2. издање. – Београд : Музеј примењене уметности, 2014. – 268 стр. : илустр. ; 29 cm
ISBN 978-86-7415-145-7



Орнаменти фресака : из Србије и Македоније : од XII до средине XV века = Ornaments in the Serbian and Macedonian Frescoes : from the XII to the middle of the XV century / [аутор текста] Загорка Јанц; [предговор репринт издању] Душан Миловановић. – [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – 2. издање репринт издања. – Београд : Музеј примењене уметности, 2014. – 42, [93] стр. с таблама : илустр. ; 24 cm
ISBN 978-86-7415-166-2



Освежавање меморије : орнаменти српских средњовековних фресака = Memory Update : ornaments of Serbian medieval frescoes / [аутори текстова] Душан Миловановић [и др.]. – [графичко обликовање] Зоран Ђорђевић. – 2. издање. – Београд : Музеј примењене уметности, 2014. – 400 стр. : илустр. ; 27 cm
ISBN 978-86-7415-169-3



Огласи у старој српској штампи : 1834-1915 / [аутор текста] Загорка Јанц. – Репринт издање. – Београд : Музеј примењене уметности, 2014. – 190 стр. : илустр. ; 22 cm
ISBN 978-86-7415-177-8



Зборник [Музеја примењене уметности] / [главни и одговорни уредник] Љиљана Милетић-Абрамовић ; [уредник броја] Драгиња Маскарели. – Београд : Музеј примењене уметности, 2014. – Бр. 10, 142 стр. : илустр. ; 27 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: *Прилози*: (1) О проблему нимбова на минијатурама у рукопису *Parisinus Graecus* 1242 / Бранислав Цветковић. – [Summary]: On the Problem of Halos in the Miniatures of Codex Parisinus Graecus 1242; (2) Време порцеланских фигура : фигурине XVIII и XIX века из збирке Музеја примењене уметности / Биљана Црвенковић. – [Summary]: The Era of Porcelain Figures : the 18th and 19th century figurines from the collection of the Museum of Applied Art; (3) Црпна станица „Плавна“ на Дунаву : заборављени чувар Бента / Ивана Василијевић. – [Summary]: A Forgotten Guardian of the Bank : pumping station “Plavna” on Danube; (4) Бурманска уметност лака : традиционална техника гравирања и мотиви на две баганске кутије за бетел / Софија Кајтез. – [Summary]: The Burmese Art of Lacquer : the traditional technique of engraving and motifs on two bagan betel boxes; (5) Прилог проучавању односа сликарства и скулптуре у модерној архитектури Београда у другој половини XX века / Драгана Мецанов. – [Summary]: Contribution to Research Into Relationship Between Sculpture and Painting in Modern Architecture of Belgrade During the Second Half of the 20th Century; (6) Развој дизајна у СФР Југославији на примеру изложбе *Дизајн у индустрији* одржане у Музеју примењене уметности 1961. / Биљана Вукотић. – [Summary]: Development of Industrial Design in the FPR Yugoslavia on the Example of Exhibition Art in Industry Held in the Museum of Applied Art in 1961; (7) Архитектура намештаја : употребни предмети у стваралаштву Мустафе Мусића / Марија Зечевић ; Оливера Станковић Грујичић. – [Summary]: Architecture of Furniture : utility objects in the opus of Mustafa Musić; (8) Занатство и дизајн : од алтернативе до нових видова стваралаштва / Александар Чучковић. – [Summary]: Crafts and Design : from an alternative to the new forms of creativity; (9) Гламур : стилски експрес који прикрива болно место / Јелена Николић Вановић. – [Summary]: Glamour : the stylish excess that conceals a painful spot. – [II ДЕО]: *Прикази*: (1) Зоран Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд 2012 / Анђела Гавриловић; (2) Божидар Зечевић, *Српска авангарда и филм 1920–1932*, Београд 2014 / Дијана Метлић; (3) *Made in Italy : re-use of fashion heritage and new digital perspectives*, међународна конференција пројекта *Europeana Fashion*, Музеј Викторије и Алберта, Лондон, 9. април 2014. / Драгиња Маскарели. – [III ДЕО]: *Музеј примењене уметности 2014*: (1) Награде Музеја примењене уметности за 2014. годину / Милица Цукић; (2) Пратећи едукативни програм изложбе „Освежавање меморије : орнаменти српских средњовековних фресака“ / Јелена Кнежевић. – [IV ДЕО]: *Аквизиције 2014 = Acquisitions 2014*. – [V ДЕО]: *Изложбе 2014*: Изложбе Музеја примењене уметности у 2014. години / Миољуб Кушић. – [VI ДЕО]: *Издања 2014*: Издања Музеја примењене уметности у 2014. години / Андријана Ристић. – [VII ДЕО]: *In memoriam*: Иванка Зорић (1951–2014).

YU ISSN 0522-8328

Андријана Ристић

ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА

Бројеви у заградама односе се на бројеве страница

према: Лазарев 1986: 558, интерполација: Ђорђе Филиповић (8); према: Kalavrezou 1997: 203 (9); према: Рагулов 2006: 258 (9); према: YorkProject, интерполација: Ђорђе Филиповић (10); према: Lowden 2004: 286, интерполација: Ђорђе Филиповић (11); према: Т. Матакијева-Лилкова 2004: 33 (12); Галерија фресака Народног музеја у Београду (12); Музеј примењене уметности фот. Веселин Милуновић (18–24, 59–63, 65, 107, 113, 115, 117, 134); фот. Ивана Василијевић (28, 31, 33, 34); <http://www.davidrumsey.com/>, приступљено 12.03.2013. (29); Покрајински завод за заштиту споменика

културе у Петроварадину (30); цртеж Ивана Василијевић (32); фот. Софија Кајтез (37–42); цртеж Софија Кајтез (43); приватна колекција Милоша Јуришића (48); фот. Драгана Мецанов (49–53); Predan, B. i Šubić, S., Niko Kralj: *Neznani znani oblikovalec, Ljubljana : Muzej za arhitekturo in oblikovanje*, 2011. (64); документација архитекте Мустафе Мусића (70, 71, 73–75); *Europeana Fashion* фот. Erwin Verbruggen (103); Музеј примењене уметности фот. Рајко Каришић (107); Музеј примењене уметности фот. Дејан Сандић (108–109).



IN MEMORIAM

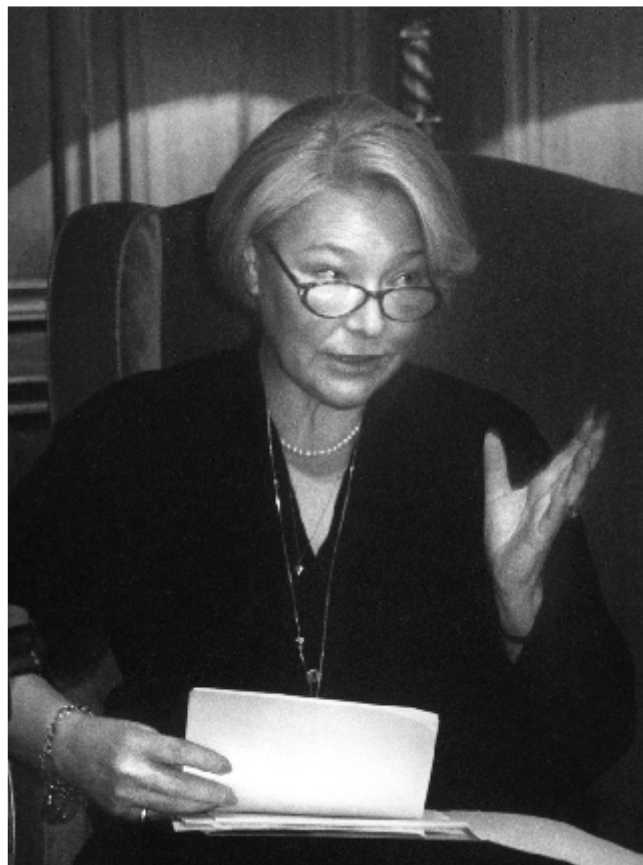
In memoriam

ИВАНКА ЗОРИЋ (1951–2014)

Професионални и животни пут Иванке Зорић, историчара уметности и кустоса, дубоко је повезан са Музејом примењене уметности, а њену дугогодишњу посвећеност раду у Музеју памтићемо као један од изузетних примера у српској музеологији.

Рођена је у Београду 1951. године, где је дипломирала историју уметности на Филозофском факултету. Своју кустоску каријеру, коју је започела у Музеју примењене уметности раних осамдесетих година XX века, градила је у континуитету у Одсеку за метал и накит, чији је утемељивач и кустос била др Бојана Радојковић, један од кључних стручњака и оснивача Музеја. Иванка је водила део збирке који обухвата предмете од племенитих метала и материјала, пре свега сребрнину и накит.

Иванка Зорић је била део стручног тима који је крајем 1983. и почетком 1984. године приредио у Паризу изложбу *Из српских средњовековних ризница*. За ову репрезентативну изложбу Музеј примењене уметности добио је престижну стручну награду „Михаило Валтровић“. Сарађивала је на припреми југословенског издања чувене енглеске монографије о сребру *Историја сребра* (*The History of Silver*), која је код нас објављена 1987. године, а у којој је изванредно превела и приредила речник стручних термина. Своја интересовања и истраживања Иванка је усмерила на националну уметност XIX века. У том смислу, један од најблиставијих тренутака њене стручне и кустоске биографије свакако је велика



ауторска изложба *Сребрнина у Србији XIX века*, са пратећим каталогом, одржана крајем 1990. и почетком 1991. године. На изложби су по први пут сакупљени репрезентативни примерци сребрнине са целе територије Србије настали у европским радионицама XIX века, али и у радионицама локалних српских мајстора. Рад на изучавању, проналажењу и атрибуцији радова који у XIX веку настају из руку првих школованих златара у Србији, Стоића и Јована Николића, био је центар њеног интересовања, а неки предмети ових мајстора, који се данас налазе у збирци Музеја, набављени су њеним залагањем.

Изучавање јувелирских сировина и материјала окренуло ју је чаробном свету драгог камена. Њеном зашлом, Музеј је успоставио сарадњу са колекционарима племенитих минерала и укључио се у рад Југословенског гемолошког друштва, на обострану корист и задовољство. Њена изложба *Камен из маите природе – Gea Magica* (1994) изазвала је својом аутентичношћу изузетно интересовање код публике и стручне јавности, што јој је послужило као мотивација за читав низ мањих повремених изложби колекционара јувелирског камена и њиховог накита.

Године 1997, Иванка Зорић је основала Центар за накит при Одсеку за метал и накит, прижељкујући увођење интердисциплинарног приступа у истраживање ове области и сматрајући да Музеј, као чувар једне од

најкомплетнијих колекција накита у земљи, има обавезу и право да анимира и окупи све оне који се на неки начин баве накитом: историчаре уметности, археологе, технологе, гемологе, геологе, златаре, дизајнере накита, колекционаре, љубитеље... Исте године организовала је и циклус предавања накиту, у коме је и сама учествовала излагањем *Употреба драгог камена у накиту од антике до данас*. Текстови ових предавања сабрани су и објављени 2005. године у публикацији *Алманах накита*.

Од 2001. године, када је именована за директора музеја, на чијем челу је била све до одласка у пензију 2010. године, наступа њен најплоднији радни период. Од самог почетка, она се као директор храбро ухватила укоштац са озбиљним проблемима, уз велику подршку стручног кустоског тима и свих запослених. Имала је јасну визију делатности Музеја примењене уметности, у складу са изазовима које је поставила нова музеолошка пракса ХХИ века.

Са њој својственом радном енергијом, посвећеношћу и систематичношћу, током година оспособила је музеј, почев од уређења, санирања и реконструкције девастиране инфраструктуре зграде, преко обимних грађевинских радова у ентеријеру, унапређења услова рада, опреме депоа и нових технологија, до унапређења програмске делатности и формирања поставке на другом спрату. Водила је рачуна о свему, о сваком детаљу, са домаћинском пажњом, успоставила је обавезне норме, процедуре и правилнике о пословању Музеја.

Ценила је знање и стручност, подстицала је кустосе да се усавршавају и инсистирала да буду проактивни. Широко је отворила врата новим стручњацима, уливала је сигурност, умела је да подстакне, пријатељски разуме и пружи подршку, не само колегијално већ и људски топло. Понекад је умела да буде строга и захтевна, али данас је јасно да је за то увек имала добар разлог. Образована, широких погледа, васпитана у духу просвећеног разумевања културних и друштвених токова, отмене појаве, избрушеног укуса, била је прави естетa, али и перфекциониста – особа од стила у сваком погледу.

За десет година, колико је трајао њен директорски мандат, поставила је високе стандарде професионалног рада и допринела да музеј постане референтна институција културе од националног значаја. Покренула је и акцију везану за нову зграду музеја на Косанчићевом венцу, али је тај задатак оставила у наслеђе. Иако је са екипом сарадника посвећено радила на дефинисању

синописа за нову зграду, средстава за даљу елаборацију пројекта, расписивање конкурса и реализацију није било.

Посебну пажњу посветила је издавачкој делатности. У њене велике и успешне пројекте спада издавање нове серије *Зборника* музеја, као и публикување опсежне монографије о Музеју поводом 55. годишњице оснивања. Иванка Зорић је велику пажњу поклањала и аквизицијама и попуњавању музејских колекција. Одржавала је и брижљиво неговала комуникацију са дародавцима и пријатељима Музеја, уметницима и дизајнерима, а изузетно се залагала и за сарадњу са сродним институцијама културе у земљи и иностранству. Осим тога, успоставила је релевантну радионицу за конзервацију дрвета и оформила препознатљиву музејску радњу, као и галерију „Жад“.

Као активан и просвећен директор, била је један од ретких посвећеника у савременој српској музеологији. Музеј је током њеног директорског мандата доживео ренесансу своје делатности. Осим дубоког трага у историји Музеја, Иванка је оставила обавезу и инспирацију млађој генерацији запослених да са пуном одговорношћу и енергијом следе њен пример и да кроз унапређивање делатности Музеја примењене уметности унапређују културни живот и негују културно наслеђе Србије. Својим радом Иванка Зорић се придружила плејади значајних директора Музеја примењене уметности, попут Наде Андрејевић Кун, Јевте Јевтовића и др Бојане Радојковић.

Њен рад и допринос препознати су не само у домаћој средини, већ и у европским културним круговима, па је 2008. године француско Министарство културе одликовало Иванку Зорић, као директора Музеја примењене уметности, Орденом реда уметности и књижевности у рангу витеза.

Кажу да време лечи све. Оно што је, међутим, извесно, јесте да време даје јаснију слику о догађајима, стварима и људима, и потврђује праве вредности. У културном миљеу наше традиције, везеном дуго и муко-трпно, када неко оде, настане празан простор у који онда веземо његово име. Тако треба да буде да бисмо сачували од заборавља наше ствараоце и чуваре баштине. Тако мора да буде да не бисмо изгубили вештине, душу и име. Иванка Зорић је једна од оних чија ће личност, професионална активност и допринос српској музеолошкој делатности и култури временом све више добијати на значају и вредности.

Слава јој и велико хвала!

ЗБОРНИК, МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ И ПРЕДАЈУ РАДОВА

ЗБОРНИК МПУ је стручан часопис, јединствен на нашем простору, посвећен проучавању предмета примењене уметности и публикавању грађе из исте области.

Регистрован је у Министарству науке Републике Србије под ознаком М 52. Сваки стручни текст објављен у часопису остварује два бода.

У *Зборнику* ће бити публиковане следеће рубрике:

прилози – рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30000 карактера) и може имати до седам црно-белих и/или колор фотографија

полемике – рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30 000 карактера) и може имати до пет црно-белих и/или колор фотографија

критике – рад треба да буде дужине до половине ауторског табака (15000 карактера) и може имати једну црно-белу или колор фотографију.

прикази – рад треба да буде дужине до четири стране (7000 карактера) и може имати једну црно-белу или колор фотографију.

Редакција *Зборника МПУ* прихватила је препоруку Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије о доследној примени правила цитирања литературе и одлучила се за правила цитирања литературе по систему Харвард – *Harvard Style Manual*, односно, *author-date system*.

Радови који се предају редакцији *Зборника* морају бити опремљени на стандардан начин на српском језику, ћириличним писмом (са подршком *Serbian-Cyrilic*) у .doc формату *Microsoft Office Word* програмског пакета 97 или новијег, фонт је *Times New Roman*, величина слова 12, проред 1,5. Основни текст не сме да садржи илустрације, већ се оне предају као посебни фајлови.

По пропозицијама које одређује Акт о уређивању научних часописа Министарства просвете, науке и технолошког развоја РС, радови треба да садрже: I ИМЕ И ПРЕЗИМЕ АУТОРА; II НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА); III НАСЛОВ; IV АПСТРАКТ; V КЉУЧНЕ РЕЧИ; VI ОСНОВНИ ТЕКСТ; VII РЕЗИМЕ; VIII

ЛИТЕРАТУРУ; IX ИЗВОРЕ; X СКРАЋЕНИЦЕ; XI ИЛУСТРАЦИЈЕ; XII КОНТАКТ ПОДАТКЕ.

I ИМЕ АУТОРА

Аутор или аутори рада треба да наведу своје пуно име и презиме.

II НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА)

Аутор или аутори треба да наведу пун (званични) назив и седиште установе у којој су запослени или назив установе у којој су обавили истраживање чије резултате објављују. Сложени називи установа наводе се у целини (нпр.: Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности, Београд). Име аутора и назив установе наводе се у горњем левом углу.

III НАСЛОВ РАДА

Наслов треба прецизно да упути на садржај рада, укључујући речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, потребно је да се наслову придода поднаслов.

IV АПСТРАКТ

Кратак информативни приказ садржаја чланка који омогућава брзу оцену његове релевантности. Апстракт треба да садржи термине који се често користе за индексирање и претрагу чланака. Саставни делови апстракта су циљ истраживања, методи, резултати и закључак. Треба да има 100 до 250 речи.

V КЉУЧНЕ РЕЧИ

Служе да се одреди интердисциплинарна област којој рад припада. Користи се основна терминологија која најбоље описује садржај чланка за потребе индексирања и претраживања. Број кључних речи може бити до пет, излажу се азбучним редом, а препорука је да учесталост њихове употребе буде што већа.

VI ОСНОВНИ ТЕКСТ

– Страна имена и називи у основном тексту пишу се у транскрипцији, са изворним обликом у загради, када се помињу први пут.

– Напомене/фусноте се уносе искључиво на крају сваке странице. Треба да садрже мање важне детаље и одговарајућа објашњења.

– Скраћенице које су засноване на латинским изразима задржавају латиничку графију.

cf. (лат. *confer*) у значењу упореди

e.g. (лат. *exempli gratia*) у значењу на пример

i.e. (лат. *id est*) у значењу то јест

– Цитирање/позивање на литературу (навођење библиографске јединице у основном тексту).

У раду се наводе сви извори и литература који су коришћени при изради и састављању рада.

Харвард систем подразумева да се у основном тексту одговарајућа библиографска јединица наводи унутар заграда по обрасцу:

- Презиме аутора
- Година издања
(Радојковић 1969)
(Wenzel 1965)
без знака интерпункције између презимена и године.
- Број странице или број напомене, слике или табеле уколико је дословно цитирање текста.
(Радојковић 1969: 37)
(Wenzel 1965: 101–133)
- Транскрибовано презиме аутора пише се ћирилицом испред заграде са оригиналним презименом.
...Венцел (Wenzel 1965: 101)
- Када се у основном тексту парафразира цитат, уз презиме аутора се наводи година издања рада у малим заградама.
У свом раду Бојана Радојковић (1969) тврди како....
- Ако цитирано дело има два или три аутора, њихова презимена се повезују свезом и/and
(Радојковић и Миловановић 1981)
(Beardsworth and Keil 1997)
- Ако цитирано дело има више од три аутора, наводе се презиме првог аутора и др. / *et al.* – скраћеница за и други / *et alii* (лат.) у значењу и други.
(Радојковић и др. 2005)
(Cohen *et al.* 2000)
- За исто дело истог аутора, у првом наредном

цитирању, користи се:

(*ibid.*: бр. стр.) – скраћеница за *ibidem* (лат.) у значењу на истом месту, у истом делу.

Венцел (Wenzel 1965: 101)

(*ibid.*: 112)

- Уколико су исти и бројеви страница у истом делу истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*loc. cit.*) – скраћеница за *loco citato* (лат.) у значењу наведено место.
Венцел (Wenzel 1965: 101)
(*loc. cit.*)
- За друго дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*idem* година: бр. стр.) – *idem* (лат.) у значењу исти, исто.
(Cooper: 1998: 31–32)
(*idem* 1998: 31–32)
- Уколико се цитирају различита дела истог аутора, али са истом годином издања, додају се словне ознаке уз годину – (презиме аутора: година издања, а, b, c)
(Caroli 2005a)
(Caroli 2005b)
- Уколико се истовремено цитирају два различита извора, спајају се подаци у истој загради:
(презиме аутора година издања; презиме аутора година издања)
(Cooper 1998; Critser 2003)
- Додатни подаци, ако је неопходно, наводе се унутар заграде, одвојени цртом
(Радојковић 1958: 55, Taf. 18/24 – оловне плочице).

VII РЕЗИМЕ

Садржи кратак садржај рада. Пошто се прилаже као посебан фајл треба додати: име и презиме аутора, назив установе (афилијација), наслов рада. Дужина резимеа може бити до 1800 карактера (до једне стране). Резиме ће бити преведен на енглески језик.

VIII ЛИТЕРАТУРА

Литература се прилаже искључиво у засебном одељку чланка у виду листе референци. Опис референци мора се доследно примењивати по опште усвојеним библиографским стандардима, по хронолошком редоследу, од новије ка старијој литератури. У оквиру исте године референце се наводе по азбучном, односно, абecedном реду презимена. Презиме аутора се не транскрибује.

Важно је поштовати правописна правила (о писању великог слова, интерпункцији, одвајању и спајању речи), такође, слог и стил фонта.

Приликом навођења литературе примењује се библиографски опис референци, чији је приказ овде распоређен у следећим групама: 1. Књиге (монографије); 2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.; 3. Периодика; 4. Чланци из електронских часописа; 5. Радови у штампи / у припреми.

Презиме, Иницијал имена. Година

Наслов монографије (у курзиву), Место издања:
Издавач.

1. Књиге (монографије)

Библиографски опис:

Презиме, иницијал имена. Година

Наслов монографије (у курзиву), место издања:
издавач.

– Ауторизоване књиге

• један аутор у тексту: (Радојковић 1969)

у Литератури: Радојковић, Б. 1969

Накит код Срба од XII до краја XVII века,
Београд: Музеј примењене уметности.

Ако књига (монографија) има поднаслов а, наслов није довољно јасан (поднаслов се наводи само ако је неопходно) он се одваја на следећи начин: размак, две тачке (:) и размак.

Библиографски опис:

Наслов монографије: поднаслов

Наслов монографије је у курзиву а поднаслов не.

Beardsworth, V. 1997

Sociology on the Menu: an Invitation to the Study of Food and Society, London: Routledge.

Потребно је навести и назив серије и број:

Крижанац, М. 2007

Ars Fumandi, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности, (Музејске збирке X).

Popović, P. 1965

Rimski nakit, Beograd: Arheološko društvo Jugoslavije, (Dissertationes 6).

• два или три аутора

Између имена првог и другог аутора, или другог и трећег у библиографској јединици на српском језику треба да стоји везник и (ћириличним писмом, ако је библиографска јединица на ћирилици, а латиничним и, ако је на латиници). Ако је рад наведен у литератури на енглеском или неком другом страном језику, треба да стоји (без обзира на коришћени језик) енглески везник **and**.

у тексту: (Радојковић и Миловановић 1981:16–18)

у Литератури:

Радојковић, Б. и Миловановић, Д. 1981

Српско златарство, каталог изложбе, Београд:
Музеј примењене уметности.

• четири и више аутора

За књиге штампане ћирилицом које имају четири и више аутора, у основном тексту наводи се само име првог аутора и додаје се у наставку и др. За књиге штампане латиницом користи се у наставку скраћеница *et al.* Скраћеница *etc.* користи се у случајевима када има више од три суиздавача или места издања.

– Ауторизоване књиге са придодатим именом уредника

у тексту: (Андрић 2011)

у Литератури: Андрић, И. 2011

Изабране приповетке, прир. Радован Вучковић,
Београд: Драганић.

у тексту: (Berkman 1994: 40)

у Литератури: Berkman, R. 1994

Find It Fast: how to uncover expert information on any subject, ed. M. Holland, London: UKCC.

– Приређене књиге (уместо аутора – уредник, приређивач, преводац) – (ур.), (прир.), (прев.), (ed.), (eds)

у тексту: (Суботић 1998)

у Литератури: Суботић, Г. (ур.) 1998

Из прошлости манастира Хиландара, каталог изложбе, Београд: Српска академија наука и уметности, (Галерија српске академије наука и уметности 93).

тексту: (Радојчић 1960)

у Литератури: Радојчић, Н. (прев.) 1960

Законик цара Стефана Душана 1349. и 1354,
Београд: Српска академија наука и уметности.

у тексту: (Morris 2002)

у Литератури:

Morris, I. (ed.) 2002

Classical Greece-Ancient Histories and Modern Archaeologies, Cambridge: Cambridge University Press.

у тексту: (Hurst and Owen 2005)

у Литератури:

Hurst, H. and Owen, S. (eds) 2005

Ancient Colonizations. Analogy: Similarity and Difference, London: Duckworth.

– Књиге без назначеног аутора

Библиографски опис:

Наслов књиге, година издања

Место издања: Издавач

у тексту: (Black's Medical Dictionary 1992)

у Литератури:

Black's Medical Dictionary 1992

London: A & C Black.

- Књиге истог аутора
 - објављене различитим писмима
у тексту: (Радојковић 1969: 156–157; Radojković 1980: 9)
у Литератури:
Радојковић, Б. 1969
Накит код Срба од XII до краја XVII века, Београд: Музеј примењене уметности.
Radojković, B. 1980
Englesko srebro, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.
 - са истом годином издања
у тексту: (Радојковић 1969а; Радојковић 1969б)
у Литератури:
Радојковић, Б. 1969а
Накит код Срба од XII до краја XVII века, Београд: Музеј примењене уметности.
Радојковић, Б. 1969б
Накит код Срба XII–XX век, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

– Преведене књиге

Бајрон, Џ. Г. 2005

Чајлд Харолд, предговор З. Пауновић, превод и предговор Н. Тучев, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

– Књиге и чланци објављени у електронском облику

у тексту: (Fishman 2005: 11)

у Литератури:

Fishman, R. 2005

The rise and fall of suburbia, [e-book], Chester: Casle Press. Available through Anglia Ruskin University Library. [5. 6. 2005].

2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.

Библиографски опис:

Наслов монографије (у курсиву), назив и број серије, место издања: издавач.

Брукнер, О. 1987

Импортована и панонска керамичка продукција са аспекта друштвено-економских промена, у: *Почеци романизације у југоисточном делу провинције Паноније*, ур. М. Стојанов, Нови Сад: Матица српска, 25–44.

3. Периодика

Библиографски опис:

Презиме, иницијал имена. година

Наслов рада, назив часописа (курзив) место издања (у загради) број часописа (година/е): број стр.

Место издања се наводи у загради иза назива часописа.

Маскарели, Д. 2011

Венчане хаљине у Србији у другој половини XIX и почетком XX века из колекције Музеја примењене уметности у Београду, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 7: 31–41.

Старинар се, зависно од године издања, наводи пуним називом: године 1884–1895

Старинар Српског археолошког друштва

године 1906–1914 [новог реда] Старинар (н.р.)

године 1922–1942 [трећа серија] Старинар (т.с.)

године 1950–2007 [нова серија] Старинар (н.с.)

Уколико се година издања и годиште часописа разликују, наводи се година издања у одредници, а годиште у јединици, у загради.

У опису новинских чланака уноси се пуни датум:

Петровић, М. 2001

Музеј примењене уметности, *Политика*, 6. јун, 7–8.

4. Радови у штампи / у припреми

У одредници се додаје у загради напомена – (у штампи), а у тексту на енглеском језику – (in press). Или – (у припреми), а у тексту на енглеском језику – (forthcoming).

у тексту: (Поповић, у штампи)

у Литератури: Поповић, А. (у штампи)

Маркова црква, у: *Цркве ваљевског краја*, ур. М. Ивановић, Ваљево: Завод за заштиту споменика културе.

5. Чланци из електронских часописа

Чланци преузети са интернета из електронских часописа наводе се на исти начин као штампани чланци, али се на крају додаје пуна веб адреса са <http://...i> и датум преузимања.

6. Докторске дисертације и магистарске тезе

Уместо издавача наводи се назив факултета и/или универзитета где је теза одбрањена, као и локација те установе.

у Литератури:

Ристић, А. 2010

Насловне стране београдске илустроване штампе 1945–1980, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

IX Извори

Под појмом извори је обухваћена следећа необјављена грађа:

– Документа из архивске грађе се дају у библиографском опису: назив архива, назив и број фонда, број кутије и/или фасцикле, сигнатура или број и назив документа, датум или година.

– Рукописи се наводе према фолијацији (нпр. 2а-36), изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Архив САНУ, Јован Николић, Песмарица. Темишвар, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

X СКРАЋЕНИЦЕ

Списак скраћеница садржи објашњење верзалних скраћеница. Стране верзалне скраћенице се пресловљавају у ћирилицу, а у изворном писму се додају у загради. Исто тако се пуни називи установа, институција и држава преводе, а оригинал наводи у загради.

СФРЈ – Социјалистичка Федеративна Република Југославија

АИКА (AICA) – Међународно удружење ликовних критичара (International Association of Art Critics)

ИКОМ (ICOM) – Међународни савет музеја (International Council of Museums)

XI ИЛУСТРАЦИЈЕ

Илустрације се предају у електронској форми, на CD-у или DVD-у, у резолуцији искључиво од 300 dpi у TIFF формату, са одговарајућом легендом и именом аутора фотографије или извором из којег је фотографија преузета, а обележавају се бројевима по реду како се појављују у тексту. Уколико је оправдан захтев да се илустрација репродукује у одговарајућој величини, аутор то мора нагласити приликом предаје материјала за *Зборник*. Обавеза аутора је да обезбеди све фотографије за текст и да у тексту назначи њихов редослед. Аутори сноси одговорност за прибављање дозвола за коришћење приложених илустрација, као и за плаћање накнада за њихово репродуковање у *Зборнику*.

ПРЕДАЈА РАДОВА

При избору радова за *Зборник* примењује се систем рецензирања. За сваки рад биће ангажована два рецензента. Име аутора неће бити познато рецензентима. Аутори радова имаће увид у рецензију, али без имена рецензента. Коначну одлуку о објављивању позитивно рецензираног текста донеће Уређивачки одбор.

Радове треба предати секретару редакције у (1) штампаној и (2) електронској верзији на CD-у.

(1) Рад се предаје одштампан на папиру формата А4 у једном примерку. Сваки рад треба да садржи: наслов, име и презиме аутора, назив установе аутора (афилијација), апстракт, кључне речи, основни текст, резиме, илустративни део са списком илустрација и каталожним подацима, литературу и изворе, разрешење скраћеница, контакт податке (адреса; бр. телефона; *e-mail*).

Уз рад треба приложити писану изјаву о преносу ауторских права на Музеј примењене уметности, као и личне податке аутора: име, презиме, институција, адреса, број телефона и *e-mail* адреса и кратка биографија (до 100 речи).

(2) Рад се предаје нарезан на CD-у са исписаним именом и презименом аутора на самом CD-у. CD треба да садржи: 1. *Word* фајл са основним текстом и литературом (фајл треба да буде дужине до 30 000 карактера за прилоге и полемике, до 15 000 карактера за критике и до 7000 карактера за приказе), 2. *Word* фајл са текстом резимеа, 3. *Word* фајл са списком илустрација, 4. Фолдер са графичким прилозима, 5. Фајл са контакт подацима аутора (адреса; *e-mail*). Све фајлове именувати именом и презименом аутора.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.05(082)

ЗБОРНИК / Музеј примењене уметности =
Journal / The Museum
of Applied Art ; главни и одговорни уредник Љиљана
Милетић
Абрамовић. - 1955, књ. 1-1984/1985, књ. 28/29 ; н.с.,
2005, бр. 1-
. - Београд : Музеј примењене уметности, 1955-1985;
2005-
(Београд : Бирограф). - 29 cm

Годишње.

ISSN 0522-8328 = Зборник - Музеј примењене
уметности
COBISS.SR-ID 16567042



МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
Београд, Вука Караџића 18
011/2626-494, 2626-841
Факс: 2629-121