

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



ЗБОРНИК



12/2016
НОВА СЕРИЈА

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



MUSEUM OF APPLIED ART

НИК

JOURNAL

БЕОГРАД / BELGRADE

2016

ЗБОРНИК
НОВА СЕРИЈА 12/2016

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

Главни и одговорни уредник
мр Љиљана Милетић Абрамовић

Уредник броја
мр Јелена Пераћ

Уређивачки одбор
др Сарита Вујковић
(Академија уметности, Бања Лука)
др Марта Вукотић Лазар
(Филозофски факултет, Приштина)
мр Љиљана Милетић Абрамовић
(Музеј примењене уметности, Београд)
мр Јелена Пераћ
(Музеј примењене уметности, Београд)
Јелена Поповић
(Музеј примењене уметности, Београд)
др Владимир Симић
(Филозофски факултет, Београд)
мр Маја Студен Петровић
(Факултет примењених уметности, Београд)

Секретар редакције броја
Јелена Поповић

Лектура, коректура и превод
Милица Шевкушић

Графичко обликовање
Драгана Лацмановић

Технички уредник
Душан Ткаченко

Штампа
Бирограф, Београд 2016.

Тираж
300

YU ISSN 0522-8328

JOURNAL
NEW SERIES 12/2016

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

Editor in Chief
Ljiljana Miletić Abramović, MA

Issue Editor
Jelena Perać, MA

Editorial Board
Sarita Vujković, PhD
(Academy of Arts, Banja Luka)
Marta Vukotić Lazar, PhD
(Faculty of Philosophy, Priština)
Ljiljana Miletić Abramović, MA
(Museum of Applied Art, Belgrade)
Jelena Perać, MA
(Museum of Applied Art, Belgrade)
Jelena Popović
(Museum of Applied Art, Belgrade)
Vladimir Simić, PhD
(Faculty of Philosophy, Belgrade)
Maja Studen Petrović, MA
(Faculty of Applied Arts, Belgrade)

Issue Editorial Assistant
Jelena Popović

Copy Editing, Proofreading and Translation
Milica Ševkušić

Graphic Design
Dragana Lacmanović

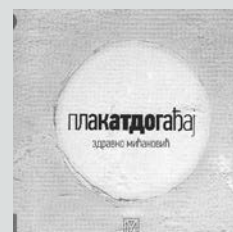
Technical Editor
Dušan Tkačenko

Printed by
Birograf, Belgrade 2016

Print Run
300

YU ISSN 0522-8328

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.



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

САДРЖАЈ / CONTENTS

ПРИЛОЗИ / CONTRIBUTIONS

Јасмина Трајков / Jasmina Trajkov 009
ИЗМЕЂУ ОБИЧНОГ И УЗВИШЕНОГ: рођење
престолонаследника Петра II Карађорђевића у
визуелним и штампаним медијима Краљевине Срба,
Хрвата и Словенаца
Summary: BETWEEN THE ORDINARY AND THE
SERENE: The Birth of Crown Prince Peter II Karađorđević
in Visual and Print Media in the Kingdom of Serbs, Croats
and Slovenes

Mirjana Prošić Dvornić / Мирјана Прошић Дворнић
A DRESS FOR A PRINCESS: Madame Grès's Gown for 018
Princess Barbara de Yugoslavia
Резиме: ХАЉИНА ЗА ПРИНЦЕЗУ: вечерња креација
мадам Гре за принцезу Барабару од Југославије

Јована Николић / Jovana Nikolić 027
КОСТИМ НА ФОТОГРАФИЈАМА КРАЉИЦЕ
НАТАЛИЈЕ ОБРЕНОВИЋ У ФУНКЦИЈИ ВИЗУЕЛНЕ
РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ КРАЉИЧИНОГ ТЕЛА
Summary: DRESS IN THE PHOTOS OF QUEEN
NATALIJA OBRENOVIĆ IN THE SERVICE OF THE
VISUAL REPRESENTATION OF THE QUEEN'S BODY

Јелена Здравковић / Jelena Zdravković 036
МОДА КРИСТИЈАНА ДИОРА КАО ТЕКСТ КУЛТУРЕ:
стратегије присвајања *New Look*-а касних четрдесетих и
педесетих година XX века
Summary: THE FASHION OF CHRISTIAN DIOR AS A
CULTURAL TEXT: the Appropriation Strategies of the New
Look in the Late 1940s and the 1950s

Јелена Кривокапић / Jelena Krivokapić 045
ПАРАДИГМЕ ОРНАМЕНТАЛНОГ У САВРЕМЕНОЈ
СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ
Summary: THE PARADIGMS OF THE ORNAMENTAL
IN CONTEMPORARY SERBIAN ART

Словена Митровски / Slovena Mitrovski 055
О ФРАКТАЛНОЈ ГЕОМЕТРИЈИ ИЗ ПРИРОДЕ НА
ПРИМЕРУ ПРИМЕНЕ ЕЛЕМЕНАТА СТАКЛЕНОГ
КВАЗИБРИКА НА ФАСАДИ ГРАЂЕВИНЕ „ХАРПА“ У
РЕЈКЈАВИКУ
Summary: THE FRACTAL GEOMETRY OF NATURE: The
Application of Glass Quasi-Bricks in the Façade of the Harp
Centre in Reykjavik

Ivana Bakal 063
TRANSFER ZNANJA U RADIONICAMA PRIMIJENJENE
KOSTIMOGRAFIJE NA VELIKIM OPERNIM
PROJEKTIMA ZAGREBAČKOG SVEUČILIŠTA: kazališni
projekt *Orfej i Euridika* (Zagreb)
Summary: KNOWLEDGE TRANSFER IN THE APPLIED
COSTUME DESIGN WORKSHOPS IN LARGE OPERA
PROJECTS AT THE UNIVERSITY OF ZAGREB: Theatre
Project *Orpheus and Eurydice* (Zagreb)

ПРИКАЗИ / REVIEWS

 073

Владимир Симић / Vladimir Simić 075
МОДЕРНО ДЕТЕ И ДЕТИЊСТВО: модели
фотографске репрезентације детета
Миланка Тодић, Београд: Службени гласник, 2015.

Владана Путник / Vladana Putnik 077
АРХИТЕКТА СТЕВАН МИЋИЋ – ОПУС 40
Иван Р. Марковић, Београд: Досије студио, 2015.

Јелена Пераћ / Jelena Perać 079
ИЗЛОЖБА СВЕТ СРПСКЕ РУКОПИСНЕ КЊИГЕ
(XII–XVII век)
Београд, Галерија Српске академије наука и уметности,
23. август – 30. септембар 2016.

Zora Žbontar 081
THE *FUTURE LIGHTS* AMBASSADORS IN CERAMICS
2015/2016 AT THE *AMBIENTE* TRADE FAIR IN
FRANKFURT (12–16 February 2016)

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2016 / MUSEUM OF APPLIED ART 2016	083	IN MEMORIAM ПРОФ. ДР МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ (1950–2016)	117
АКВИЗИЦИЈЕ / ACQUISITIONS	085	ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА	120
ИЗЛОЖБЕ / EXHIBITIONS	103	ЗБОРНИК, МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ: Упутство за припрему и предају радова	121
ИЗДАЊА / EDITIONS	111	ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА / LIST OF REVIEWERS	127

Часопис *Зборник Музеја примењене уметности* у Београду покренут је 1955. године и редовно је излазио до 1985. године. Нова, обновљена серија *Зборника* покренута је крајем 2005. године и часопис од тада излази редовно једанпут годишње.

Зборник је јединствен стручни часопис на нашем простору, посвећен проучавању предмета примењене уметности, дизајна и архитектуре, као и публикавању радова научног карактера из ових области. У часопису се објављују оригинални научни радови, прегледни радови, кратка или претходна саопштења, научне критике и полемике, прикази, као и извештаји о активностима Музеја примењене уметности. Часопис публикује радове на српском, енглеском и на другим светским језицима. Сви радови садрже апстракт, кључне речи, основни текст с литературом и резиме на енглеском или српском језику. Сви текстови имају УДК број по међународној библиотечкој класификацији.

За публикавање у *Зборнику* прихватају се само радови који нису раније били објављени и који нису већ понуђени другом издавачу. За све научне радове ангажују се по два рецензента. Имена рецензента нису позната ауторима, а имена сутора нису позната рецензентима. Коначну одлуку о објављивању позитивно рецензираног текста доноси главни и одговорни уредник у сарадњи са члановима Уређивачког одбора часописа. Главни и одговорни уредник *Зборника* је директор Музеја примењене уметности. Међународни уређивачки одбор часописа има укупно седам чланова и чине га еминентни домаћи и инострани стручњаци, који се бирају на мандат од две године, с могућношћу поновног избора. Два члана Уређивачког одбора бирају се из редова запослених кустоса Музеја примењене уметности. Један од њих је уредник броја, с мандатом од две године.

Издавање *Зборника* Музеја примењене уметности омогућава Министарство културе и информисања Републике Србије.

Часопис је доступан у режиму отвореног приступа на сајту: www.mpu.rs/zbornik.

The *Journal* published by the Museum of Applied Art in Belgrade was launched in 1955 and it was published regularly until 1985. The new, revived series of the *Journal* was started late in 2005 and ever since it has been issued regularly once a year.

The *Journal* is a unique scholarly periodical in Serbia dedicated to the study of applied art objects, design and architecture, and it publishes scholarly papers in these areas. The journal publishes original research papers, review articles, short and rapid communications, theoretical reviews and polemics, book and exhibition reviews, as well as reports on the activities of the Museum of Applied Art. The contributions are published in Serbian, English and other major international languages. All papers contain an abstract, keywords, the article text with references and a summary in English or Serbian. All papers are assigned a UDC (Universal Decimal Classification) number in accordance with international library classification standards.

Only the manuscripts that have not been published before or have not been already submitted to other publishers will be accepted for publication in the *Journal*. All research papers are reviewed by two peer reviewers. The identity of the peer reviewers is not known to the authors and the authors remain anonymous to the peer reviewers. The final decision regarding the publication of a manuscript that has received positive peer reviews will be made by the Editor-in-Chief and the members of the Editorial Board. The Editor-in-Chief of the *Journal* is the director of the Museum of Applied Art. The International Editorial Board of the *Journal* has seven members in total and is composed of eminent local and international experts elected for a two-year term and eligible for re-election. Two members of the Editorial Board are elected among the curators employed at the Museum of Applied Art. One of them is the Volume Editor, elected for a two-year term.

The publication of the *Journal* of the Museum of Applied Art is supported by the Ministry of Culture and Media of the Republic of Serbia.

The *Journal* is an open access publication, freely available on the website: www.mpu.rs/journal.



П Р И Л О З И

ИЗМЕЂУ ОБИЧНОГ И УЗВИШЕНОГ:

рођење престолонаследника Петра II Карађорђевића у визуелним и штампаним медијима Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: У тексту су анализирани снимци краљевске породице Карађорђевић, фотографа Владимира Бенчића, настали 1923. године приликом рођења престолонаследника Петра II. Они су у ширем контексту сагледани као део опште праксе европских монархија да масовне медије користе у функцији династичке пропаганде као специфичан облик комуникације са поданицима. Осим визуелних докумената, анализирани су и текстови о рођењу престолонаследника објављени у престоничкој и локалној штампи. Пратећи однос династичке пропаганде и масовних медија, указано је на улогу коју су масовни медији, као важно средство креирања јавног мњења, имали у популарисању краља Александра Карађорђевића и његове породице и у формирању осећаја блискости и повезаности владарског дома и поданика.

Кључне речи: владарска пропаганда, масовни медији, Петар II Карађорђевић, фотографија

У владарској пропаганди европских династија XIX и прве половине XX века масовни медији, а нарочито фотографија, имали су важну улогу.¹ Визуелна репрезентација владара и његове породице била је од значаја у успостављању специфичне комуникације владара и поданика и пласирања одређене идеје до најширег дела јавности. Основни циљ био је побуђивање интересовања код народа према владајућој династији и успостављања емотивне везе између владара и поданика (Van Osta 2006: 181–192; Schwarzenbach 2004).

Медији масовне комуникације имају ту способност да каналишу поруке у постојеће вредносне системе оних који те поруке примају (Тјуроу 2012: 222–258). Током прве четири деценије XX века веровало се да медији могу да обликују јавно мњење и понашање публике онако како то желе контролори медија (Јаничијевић 2008: 198–213). Ово схватање засновано је на чињеници да су штампа, филм и радио у овом периоду имали велику популарност у ондашњем друштву (Бригс и Берк 2006: 55–60, 210–245, 263–317).

У овом раду анализираће се снимци краљевске породице Карађорђевић настали приликом рођења престолонаследника Петра II. Њихов аутор је Владимир Бенчић (1896–1970), фотограф који је радио у Београду у

периоду између два светска рата.² Снимци су израђени убрзо након рођења престолонаследника, а краљевска породица је фотографисана у двору. Штампани су као мотиви на разгледницама у издању Бенчића (сл. 1), а са потписом овог фотографа могле су се купити и фотографије на фотопапиру формата 13×9 cm (сл. 2) или репродуковане на папиру димензија 33×24 cm у техници тифдрука (сл. 3). Ови снимци ће се у ширем контексту сагледати као део опште праксе европских монархија да масовне медије користе у функцији династичке пропаганде као специфичан облик комуникације са поданицима.

Француска буржоаска револуција донела је промену у погледу на институцију монарха. Владар више није имао апсолутну власт која му је дата од Бога, већ су његови суверенитет и моћ били засновани на народној вољи. Током XIX века многе европске монархије успешно су интегрисале потенцијално опасан концепт нације у своју владарску пропаганду. Владар, односно, владарска породица, представљали су оличење, симбол нације. Монархија је прошла кроз трансформацију постајући „народна монархија“, са народним владарем на челу. Улога владара у суштини постаје перформативна (Graver 2006: 161–163, Тимотијевић 2008: 18–19).

Оно што је био нужан корак условљен оваквим погледом на монарха јесте успостављање емоционалних веза за поданицима. Владар је, више него икада раније, постао јавна личност, па су, сходно томе, стваране прилике када би могао да буде присутан у јавности.

² Владимир Владо Бенчић (Бјеловар, 1896 – Београд, 1970), фотограф, радио је у периоду између 1920. и 1950. године. Полубрат је фотографа Милана Савића, који је око 1920. године отворио атеље у Београду. Бенчић је у Београд дошао почетком треће деценије XX века и најпре је радио у атељеу свог полубрата као продавац, а уједно и као слободан фотограф-репортер и сарадник београдског листа Недељне илустрације. Око 1925. године отворио је сопствени атеље, најпре у Поенкаревој улици бр. 30–32, а затим у Улици Краља Милана бр. 26, нешто касније у истој улици бр. 84. Осим као портретиста грађанске класе, истакао се и као фотограф архитектуре и панорама Београда, чак је издао и једну серију разгледница са овим мотивима. Радио је и фотографије за Народно позориште и портрете глумаца, а био је ангажован и као дворски фотограф на двору Карађорђевића у периоду између два светска рата. Његова браћа Светозар и Стево Бенчић такође су се бавили фотографијом и имали су атеље у Београду (Светозар), али и у Хрватској (Хвар (Стево), Приквеница, сезонски у Дубровнику после Другог светског рата). Највероватније је да је и Владо Бенчић током лета радио у атељеима своје браће у Хрватској. (Податке о фотографима Владимиру, Светозару и Стеви Бенчићу, као и Милану Савићу уступио ми је колега Милош Јуришић, у чијем се власништву налази прекуцан текст рукописа аутобиографије Милана Савића, на 186 страница, писане после Другог светског рата, који је добијен на поклон од госпође Мије Рејландер (Mia Reylander), ћерке Милана Савића).

¹ Посебну захвалност дугујем колегиници Вери Здравковић (Историјски музеј Србије, Београд), колеги Милошу Јуришићу (Музеј науке и технике, Београд), др Бојану Димитријевићу (Институт за савремену историју, Београд) и др Бојану Симићу (Институт за новију историју Србије, Београд) на помоћи пруженој у току писања овог рада.



1. Краљевска породица, 1923, Завичајни музеј Јагодина
1. Royal family, 1923, Regional Museum Jagodina

Посебно су од значаја били догађаји у владарској породици везани за рођење, венчање или погреб. Они су омогућавали емоционално поистовећивање поданика са владарем. Крунисања и јубилеји су, са друге стране, били прилика за организовање националних прослава приликом којих се вербално и визуелно могло конкретизовати национално јединство.

Владарским породицама је предложено да „воде свој приватни живот јавно“, односно да се што је више могуће понашају као обични људи, како би се поданици лакше идентификовали са њима (Van Osta 2006: 182). Међутим, како би владарска породица задржала наклоност и подршку поданика, било је нужно да, уз настојање да им се приближи, ипак задржи своје место изнад обичних људи. Указано је да је управо од способности монархија да представе јавности своју слику као спој обичног и узвишеног зависила њихова популарност. Владар би требало да буде „један од нас“, али у исто време и „онај који је изнад нас“ (Van Ginderachter 2006: 232–234).

Развој штампаних и визуелних медија у XIX веку помогао је у успостављању новог положаја који су владар и монархија као институција морали да заузму у животу нације (Plunkett 2003a: 55–79; Тодић 2001). Убрзо након изума фотографије, европске династије прихватају је као идеално средство у функцији владарске пропаганде (Schwarzenbach 2004: 255–280; Hommans 1993; Тодић 1989). Она је довела до својеврсне десакрализације личности владара, омогућивши да широкој јавности буде познат како његов, тако и изглед чланова владарске породице. Уз продукцију репрезентативних владарских портрета, развило се велико тржиште породичних портрета, као и снимака са различитих породичних прослава владарских породица. Приликом израде

оваквих фотографија намењених масовној продукцији, тежило се да се представом чланова владарске породице отелотворе врлине и вредности блиске грађанској класи.

Међу европским монарсима, енглеска краљица Викторија (1837–1901) се сматра првом владарком која је искористила масовне медије као средство у својој владарској пропаганди (Plunkett 2003b). Сваки детаљ њене владавине, али и приватног живота, био је пропраћен у масовним медијима (Homans 1998). Попут британске владарке, и остали владари прихватају посредничку улогу медија, али и потребу за „комерцијализацијом“ монархије (Van Osta 2006: 185–188). Пратећи пример владара са Запада, значај и улогу масовних медија прихватио је и руски цар Николај II (1868–1918), чија је супруга, царица Александра, била унука енглеске краљице Викторије. Народу је представљена исконструисана слика двора, удобно и једноставно уређеног дома у коме у љубави и породичној срећи живи идеална породица налик оној из средњег staleжа (Rowley 2009: 125–152).

Европске монархије прве половине XX века настављају да подржавају продукцију представа владарских породица. Осим што су овакви снимци могли бити објављени у новинама или репродуковани на разгледницама, те на тај начин пласирани у јавност, владарске породице су често директно слале своје фотографије одређеним појединцима. Најчешће је то било као одговор на писма која су добијана поводом националних празника, породичних славља попут рођендана, крштења и венчања или смртних случајева (Schwarzenbach 2004: 256–262; Van Ginderachter 2006: 229, fig. 1).

И у Србији се може пратити активна улога уметности, визуелне културе и писане речи у династичкој пропаганди, презентацији и глорификацији нововеков-



2. Краљица Марија са престолонаследником, 1923, колекција Милоша Јуришића, Београд
2. Queen Marija with the Crown Prince, 1923, Collection of Miloš Jurišić, Belgrade

них владара (Борозан 2014; Пераћ 2009: 271–274; Борозан 2006: 60–106; Тодић 1993: 28–40, 56–60; *idem* 1989: 29, 34, 36). Разлике у начину популарисања династија Обреновића и Карађорђевића уочавају се у домену идеологије и династичке митологије, а средства која су се користила како би се жељена порука визуелизовала и пласирала била суиста.

Српска владарска идеологија нововековних владара почивала је на концепту да је владар глава, а тело нација. Владар је био отац породице, народа и државе. Овакав идеолошки конструкт, успостављен у доба Карађорђе Србије, прихватио је и кнез Милош, а потом и остали владари династије Обреновића. Народ је у монарху видео хероја и националног оца. Владар је био збирни симбол народних тежњи, што је став који је био присутан све до Другог светског рата (Борозан 2013; *idem* 2006: 82–95). Употребу и визуелизацију идеолошког конструкта о заједници династије и народа могуће је пратити у династичкој пропаганди како Обреновића тако и Карађорђевића (Трајков 2010: 44, 49; Павловић 2009: 249–261).

У српском друштву, током XIX века текао је процес конституисања државе и нације. Обреновићи су водили у највећој мери државотворну националну политику, па су радили на јачању династичке и националне свести унутар српског народа. Многонационална држава била је идеал династије Карађорђевића, а њено оснивање успоставило је другачију националну свест. Стварањем Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1918. године, југословенство је реализовано као државна идеја, али је тек предстојао процес његове реализације као националне идеје. Након што је постигнута политичка

интеграција, требало је приступити раду на националној, социјалној и културној интеграцији (Димић 1997, I: 247–395). Такође, јавила се потреба за креирањем националног идентитета нове државе (Игњатовић 2007: 32–103). Значајну улогу у конституисању националног југословенског идентитета имале су уметност и визуелна култура (*idem* 2010; Борић 2008), а у пласирању ових идеја до најширих слојева становништва и масовна култура (Стојановић 2013).

У време конституисања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1918. године, Александар Карађорђевић је био регент. Престо је наследио и постао краљ Срба, Хрвата и Словенаца након смрти краља Петра, августа 1921. године (Глигоријевић 1996). Како је нови краљ већ био у четвртој деценији живота, наметнуло се питање његове женидбе и обезбеђивања наследника престола. Рођење престолонаследника, осим тога што је било од значаја самој владајућој династији, јер јој је осигуравало континуитет, означавало би и потврду стабилности државе. За супругу краља Срба, Хрвата и Словенаца изабрана је румунска принцеза Марија Хоенцолерн-Зигмаринген (Marie Hohenzollern-Sigmaringen), праунука енглеске краљице Викторије и руског цара Александра II (Чоловић и Чоловић 2001). За државу је склапање овог брака имало политички значај, а за саму династију Карађорђевић ово је била велика прилика за потврђивање и стицање угледа који је био пољуљан Мајским превратом (Маринковић 1999). Венчање је обављено јуна 1922. године, а 6. септембра 1923. године рођен је престолонаследник који је на крштењу добио име Петар.

Краљ је поводом рођења престолонаследника издао прокламацију чији је текст објављен и у ондашњој



3. Њено величанство краљица Марија са престолонаследником, 1923, Завичајни музеј Јагодина
3. Her Majesty Queen Marija with the Crown Prince, 1923, Regional Museum Jagodina

штампи, како престоничкој, тако и локалној. Јавност је о овом догађају обавештена и на тај начин што су градске општине штампале краљеву прокламацију у виду плаката.

По објави рођења, званичног пријема у двору није било, већ је омогућено уписивање у краљеву и краљичину књигу посетница. Посебан утисак на народ који се окупио испред двора оставило је сазнање да „свако може да честита краљу сина“ или пошаље дар – повојници (Политика бр. 5521 1923:2).³

Српска национална омладина је поводом рођења престолонаследника организовала збор на тргу пред Народним позориштем. Најпре су одржани говори у којима је истицано да овај догађај представља „почетак срећне будућности уједињеног народа Срба, Хрвата и Словенаца“. Затим је формирана поворка која је кренула ка двору где је већ било окупљено мноштво народа. Како наводи *Политика*, „они су спонтано осетили потребу да виде краља у његовим првим часовима родитељске среће и да му искрено и из свег срца честитају“ (*loc. cit.*) Краљ се са прозора двора обратио окупљеној маси кратким говором који је закључио речима: „Будите уверени да ће мој син, у чијим жилама тече и ваша крв, бити достојан љубави која му се још од сада указује.“ (*ibid.*:3). Свечаност се у Београду завршила бакљадом.

Рођење престолонаследника свечано је обележено и у читавој држави. Постављени су лампиони, декорација у виду тробојки и цвећа, организоване су свечане поворке и бакљаде, одржани говори и вршено је благодарење у црквама. Увече су приређене забаве и играње. Дан је био нерадан, а народно весеље је трајало до

касно у ноћ (Лесковачки гласник бр. 38 1923: 3). Локална штампа је давала извештаје о прославама и објављивала текстове о народној радости поводом рођења престолонаследника (Шабачки гласник бр. 82 1923: 2; бр. 97 1923: 1).⁴ У тексту у *Шабачком гласнику*, у коме се најављује крштење престолонаследника, истакнут је значај тога што је „после 46 година, увеличана отаџбина Србинова, и браће Хрвата и Словенаца, дочекала је да се у Владарској палати роди Престолонаследник од своје крви.“ (Шабачки гласник бр. 97 1923: 1).

У Хрватској је вест примљена различито. Иако је лист *Ријеч* навео како ће рођење престолонаследника „деловати на психологију народних маса свих имена и конфесија необично добро“, за време народне прославе дошло је до неколико инцидената (Политика бр. 5521 1923: 3).

Штампа је такође извештавала јавност о приватним тренуцима из живота краљевске породице у време рођења престолонаследника. Тако су читаоци *Политике*, осим о здравственом стању краљице и новорођеног престолонаследника, обавештени да је она први пут подојила сина, као и да ће на даље наставити да га доји (Политика бр. 5522 1923: 2).

Осим у дневној штампи, рођење престолонаследника овековечено је и издавањем фотографија и разгледница. Одабрана су два мотива која ће бити представљена на снимцима: краљ са сином у наручју који седи крај краљичине постеље и краљица у постељи са новорођеним престолонаследником у наручју. Краљевска породица је фотографисана у двору, где је престолонаследник и рођен.

Порођај краљице није био приватан чин. Још приликом рођења Александра Обреновића 1876. године, састављен је протокол према коме краљичином порођају присуствују митрополит, председник Државног савета, сви министри, председник Касације и дворски протојереј. За очекивано наводно рођење детета краља Александра Обреновића и краљице Драге 1901. године, наређено је да се у дворској архиви пронађе овај документ о церемонијалу из 1876. године (Столић 2006: 342). Првобитна одлука да се краљица Марија Карађорђевић породи на Бледу измењена је у последњем тренутку (Тодоровић 2007: 17. кат. бр. 26), па је први син краља Александра Карађорђевића рођен у двору у Београду у тзв. децјој соби, о чијем изгледу је известила *Политика*.⁵

³ *Политика* преноси анегдоту о Банађанину који је чувши ово, најпре био у неверици, а онда плашљиво прошао кроз капију двора уз веома учтив поздрав гардистима на стражи. „Кад је опет изашао, био је сасвим други човек. Тај ће до смрти причати о дебелим двема књигама где се он потписао, Краљу да честита, између енглеског посланика и једног генерала. Да ништа више не види и не чује, па није узалуд потегао из свог села у Београд“ (Политика бр. 5521 1923:2).

⁴ „Који је год од грађана шабачких у четвртак изјутра излазио из својих кућа, био је предустретан од оних који су раније изашли са: Честитам, Краљица родила сина! Ове речи, изговорено овако простосрдечно одjekнуле су радосно у души поздрављенога, и нема онога, коем суза радосница није тада на очи изашла и са блаженошћу одговорио: Хвала, нека је жив и сретан... И, наста весеље искрено одушевљено, јер није мала добит, краљевина је добила престолонаследника, а са његовим рођењем сјајније је сунце над нашом милом Отаџбином засијало и сијаће дуго и дуго. И колика је радост у народу за рођење Престолонаследника, толика је иста радост и у Двору. И Њег. Вел. Краљ и Њено Вел. Краљица пливају у радости.“ (Шабачки гласник бр. 82 1923: 2).

⁵ „Краљица је легла у тзв. децју собу, удешену по свим прописима модерне хигијене, просто, без многих и сувишних ствари, и онако како се децје собе у Енглеској удешавају.“ (Политика бр. 5521 1923: 1).

Бенчићеве фотографије краљевске породице из 1923. године карактерише неформална визуелна презентација. Распоред намештаја (кревет, ноћни ормарић, столица) и акцесорног декорума (ваза са цвећем) планирани су у односу на кадар. Само на први поглед се чини да је фотограф забележио реалан тренутак у животу на двору, а заправо је представљена режирана слика из живота краљевске породице (Schama 1986: 155–183). Посматрачу је омогућено да буде индиректан саучесник у чину рођења престолонаследника, а краљевској породици да део приватаног живота представи јавности (Homans 1993).

Битни детаљи на снимцима краљевске породице Карађорђевић из 1923. године јесу њихова одећа и краљичина фризура и накит (сл. 1). Краљ носи униформу, како је представљен и на свим осталим портретима, било да је реч о сликарству или фотографији.⁶ Униформа је за владара била симбол и отелотворење његовог ауторитета, али му је омогућавала и успостављање чвршће повезаности са државом (Жирарде 2000: 96–97). Краљ Александар је на снимку из 1923. године приказан у униформи, као владар, али је он у исто време и супруг и отац који свог новорођеног сина представља јавности. Као активан отац, владар, војник у униформи, он гледа директно у посматрача, показујући новорођеног сина који је потврда континуитета владарске породице, али још више саме државе. Наспрам њега је краљица која седи у постељи. Ово је представа породичне идиле блиска идеалима грађанског модела, али у исто време, задржавањем официјелне одеће владара, представа се уздиже на виши ниво. Пред посматрачем је једна породица у тренуцима највеће радости коју им је донело рођење детета, што је догађај и осећање које је свако могао да доживи у свом животу и самим тим се идентификује са овом породицом, осети њену срећу и подели је са њом.⁷ У исто време посматрач је свестан да је пред њим владарска, а не било која грађанска породица, на шта указује званична одећа краља Александра.

Док је краљ у званичној одећи, краљица је неформално одевена, распуштене косе, али око врата има ниску бисера. Накит је детаљ који је био неопходан како би се портрет краљице уздигао изнад представе обичне грађанке-мајке. Ниска бисера је нешто што краљицу одваја и разликује од других жена, по чему се она препознаје.⁸ Накит и драго камење уопште део су њеног

идентитета (Pointon 1997). На Бенчићевим фотографијама краљице Марије са новорођеним престолонаследником присуство бисера би било у функцији истицања њеног статуса. Додавањем накита, мотив мајке са дететом, један од стандардних елемената визуелне културе, добија нову димензију, показујући да је реч о угледној представници друштвене заједнице (Homans 1995). Тиме сама представа поново балансира између обичног и узвишеног приказа краљевских личности.

Ниска бисера се, такође, повезује са распуштеном косом као визуелним знаком женствености (Harvey 2005: 82). Са оваквом косом је и краљица Марија представљена на Бенчићевим фотографијама. Симболика косе, а нарочито женске, може имати различите аспекте и значења (Synnott 1987: 381–390, 394–397, 404–410; Ofek 2009: 1–32). Када је реч о краљицама, упечатљиви примери политичког и симболичног значаја краљичине косе јесу фризури Марије Антоанете и Елизабете Аустријске (Hosford 2004: 183–200; Vogel 2006: 227–231). На Бенчићевим снимцима, распуштена коса краљице Марије одговара мизансцену, будући да се распуштена коса носила искључиво у соби за спавање (Поповић 2000: 35). Како је одлучено да се краљевска породица представи у приватним одајама двора, а краљица у постељи, оваква фризура била би део декорума.

На преосталим Бенчићевим снимцима представљена је краљица Марија са дететом. Основна улога краљице-супруге била је да владару и држави донесе на свет престолонаследника. Истовремено, она би требало да буде оличење женског савршенства. У сентименталном тексту о краљевој веридби, *Политика* пише о недаћама које су краљев двор и сам владар, као и читав народ, претрпели током ратова, а потом се истиче каква је супруга потребна владару: „Шибан бурама које су га, заједно са Србијом, повијале, али никада умориле нити обориле, он је имао, када је стигао да помисли на себе, само једну жељу: да нађе сапутницу у животу, скромну а кротку, која, као и он сам неће марити за сјај, параде и помпе, која ће своју срећу гледати не у краљевској круни, већ у својој породици и која ће као домаћица у свом дому служити за узор целој земљи.“ (Политика бр. 4926 1922: 1). Када је невеста напокон изабрана и објављена веридба, штампа је пренела јавности како је краљева вереница веома лепа, оличење доброте и здравља, и даље: „...принцеза Марија има све оне особине о којима је наш млади владар маштао замишљајући свој дом и своју сапутницу у животу: жену поред које ће се, срећан, одмарати од поднетих напора и подвига и која ће му, у спокојном и срећном дому, давати снаге за нове велике послове који га чекају.“ (loc. cit.)

Ови текстови упућују на то да је у јавности креирана слика краљице Марије као добре супруге, скромне, кротке, здраве и лепе жене, одане супругу, чије је место у кући. Оличење идеала, она је требало да буде узор осталим женама у држави, као прва међу њима. Брак краља и краљице је, исто тако, био метафора идиличне и хармоничне брачне заједнице која је служила за узор поданицима. У прилог овим тврдњама иду записи

⁶ Европски владари су униформу као званичну одећу прихватили у другој половини XVIII века, а до 1814. године оваква одећа је постала општеприхваћена (Mansel 1982: 103–132).

⁷ У листу *Радијал*, у пренагласено емотивном тексту поводом рођења престолонаследника истакнуто је: „Рудник и Перистер, Велебит и Шара, Мајевица и Ловћен, својим горама и дубравама, одјекују неизмерном радошћу и славе Господа, који је, нек му је хвала, својом дубоком промишљу, овом Новом, Светом, Крвном и Живом Залогом спојио срца нашег љубљеног Краља и обожавањем Краљице, да првом, истинском родитељском радошћу и Они доживе потпуно осећање суштине живота.“ (Радијал бр. 125 1923: 1)

⁸ Италијанска краљица Маргарита (1851–1926), којој су вишеструке ниске бисера око врата постале заштитни знак, сматрала је да се, уколико нема другог знака, краљица могла препознати по бисерима (Brice 2006: 207; Gundle 2007: 33–58).

савременика краљевског пара. Владика Николај Велимировић је записао: „У краљици Марији народ је нашао оно за чим је жудео: иделану владарку, добру супругу, пожртвовану мајку, вредну домаћицу, достојанствену краљицу. Српски народ је благодаран Богу што је краљевски дом узор чедности, слоге, верности и љубави. Узор свим поданицима Њиховог величанства.“ (Чоловић и Чоловић 2001: 54). Клод Елан (Claude Eylan) истиче следеће: „Брак југословенског суверена био је добар и могао је да послужи као узор грађанског брака у земљи“ (Елан 1988: 14).

Рођењем мушког детета краљица је испунила улогу коју је држава очекивала од ње, па је на Бенчићевим фотографијама из 1923. године управо представљена са дететом у наручју. Док је она оличење идеалне краљице, жене, супруге и мајке, новорођени престолонаследник симбол је саме новоформиране, младе државе Краљевине СХС. Поводом његовог рођења хрватски лист *Ријеч* навео је следеће:

„Радосни породични догађај у Нашем Краљевском Дому радостан је и за нашу читаву државу. Рођењем престолонаследника решено је важно и тешко питање наследства и нације, а држава добија тиме врло важан и за сваког видан елемент стабилности, чврстоће и сигурности за мирно консолидовање наше државе... Овој срећи клањају се људи. Рођење првог престолонаследника сматраће се као симбол саме земље, као сјајна звезда наше будућности... Наш народ Срба, Хрвата и Словенаца види у својој јуначкој династији инкарнацију свог јунаштва, државне снаге и величине; у њезиној срећи гледа најбољу залог своје боље будућности“ (Политика бр. 5551 1923:3).

Истицање чврстих веза владара и народа и паралеле између одрастања престолонаследника и јачања државе доноси лист *Шабачки гласник*:

„Ретки су народи, над којима влада као Монарх син народа. Наша млада Краљевина има ту част, да над њом влада као Монарх син народа и да оставља своје потомство. Народ може разумети само онај ко је из народа, наш је владар наше чедо, из народа, зато Он нас и разуме и зато наша млада Краљевина тако брзо као бујица реке напредује и светли међу народима као Драги Камен. И кад ојача, и кад Њен данашњи Престолонаследник стигне на снагу, растећи и живећи у своме народу и познавајући жеље свога народа и Милостиви Бог позове Га на Престо и Он и Народ биће у пуној својој снази, његова Отаџбина и Он биће Велики и блистаће у свету као и славна дела наше Отаџбине, њених хероја и Његових предака.“ (Шабачки гласник бр. 36 1923:1).

Начин на који је рођење престолонаследника испраћено у медијима, а пре свега начин на који је овај догађај визуелно презентован, у складу је са праксом европских краљевских породица. Политичке промене кроз које је институција монархије прошла од краја XVIII и у току XIX века, поклопиле су се са развојем нових медија који су своју функцију нашли у оквиру масовних комуникација. Монарси су, зарад учвршћивања својих позиција, морали да постану јавне личности, али изнад свега, да буду омиљени у народу.

Снимци Владимира Бенчића настали поводом рођења Петра II Карађорђевића, пласирани јавности у форми фотографија и разгледница, као и текстови у различитим престоничким и локалним листовима, један су од примера који показују коју су улогу масовни медији, као важно средство креирања јавног мњења, имали у популарисању владара и његове породице и у формирању осећаја блискости и повезаности владарског дома и поданика. Сталним новинским извештајима и пропагандним текстовима распламсавало се интересовање народа и утицало на буђење емоција поданика према краљевској породици. Посредством фотографије, одређене идеје пласиране су најширим слојевима становништва, укључујући и неписмене људе, будући да је слика, као визуелна реч, одувек била моћан преносник различитих порука.

Како је у новинским чланцима истицано, народ је делио срећу са владарском породицом због рођења детета. Инсистирање на заједници владара и народа, омогућавање свим поданицима који то желе да се лично упишу у дворску књигу или пошаљу дар – повојницу и дистрибуирање снимака на којима је краљевска породица у „првим часовима родитељске среће“ било је у функцији успостављања блиског односа народа и династије. Бенчићев снимци, до детаља брижљиво изрежирани, отворили су поданицима Краљевине СХС врата приватних одаја двора, допустивши им да посредно поделе са краљевском породицом прве тренутке среће због рођења сина, односно наследника престола. Његово рођење било је од значаја самој династији, али је још већу важност имало у обезбеђивању стабилне будућности новостворене државе Срба, Хрвата и Словенаца, што се кроз пропагандне текстове непрекидно истицало.

ЛИТЕРАТУРА

- Борозан, И. 2014
Споменик у храму : Меморија краља Милана Обреновића у Турлини, Београд: Филозофски факултет.
- Борозан, И. 2013
Слика моћи : тријумфални улазак краља Петра Карађорђевића и престолонаследника Александра Карађорђевића у Скопље, *Лесковачки зборник* (Лесковац) 53: 219–232.
- Стојановић, Д. 2013
Југославија пре Југославије. Југословенство у свакодневном животу Београђана 1890–1914, *Годишњак за друштвену историју* (Београд) 3: 29–48.
- Тјуроу, Ц. 2012
Медији данас: увод у масовне комуникације, књ. I, Београд: Клио.
- Игњатовић, А. 2010
Између политике и културе : интегрално југословенство и ликовна уметност, *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду* (Београд) 6: 7–20.
- Трајков, Ј. 2010
Улога разгледница са представама јавних свечаности у династичкој пропаганди Петра I Карађорђевића, *Зборник, Музеј примењене уметности* (Београд) н. с. 6: 43–56.
- Ofek, G. 2009
Representation of Hair in Victorian Literature and Culture, London: Ashgate Publishing, Ltd.
- Павловић А. 2009
Употреба кумства на примеру кумовања чланова краљевске породице Карађорђевић, *Баштина* (Приштина–Лепосавић) 26: 243–265.
- Пераћ, Ј. 2009
Разгледнице у Србији 1895–1914, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.
- Rowley, A. 2009
Monarchy and the mundane: picture postcards and images of the Romanovs, 1890–1917, *Revolutionary Russia* (Abingdon) 22, 2: 125–152.
- Борић, Т. 2008
Уметнички опус Ивана Мештровића у дворском комплексу на Дедињу, *Наслеђе* (Београд) 9: 179–192.
- Janičjević, J. 2008
Funkcija i efekti masovnih medija, *Kultura* (Beograd) 120/121: 198–213.
- Тимотијевић, М. 2008
Јубилеј као колективна репрезентација : прослава 50-годишњице Таковског устанка у Топчидеру 1865. године, *Наслеђе* (Београд) 9: 9–47.
- Игњатовић, А. 2007
Југословенство у архитектури 1904–1941, Београд: Грађевинска књига.
- Тодоровић, М. 2007
Александар Први – краљ Југославије 1918–1934, (каталог изложбе), Београд: Архив Србије и Црне Горе; Чачак: Међуопштински историјски архив.
- Борозан И, 2006
Репрезентативна култура и политичка пропаганда : Споменик кнезу Милошу у Неготину, Београд: Филозофски факултет.
- Бригс, А. и Берк, П. 2006
Друштвена историја медија, Београд: Клио.
- Graver, M. 2006
Staging Modern Monarchs. Royalty at the Worlds Exhibitions of 1851. and 1867, in: *Mystifying the Monarch* : Studies on Discourse, Power and History, eds. J. Deploige and G. Denckere, Amsterdam: Amsterdam University Press, 161–180.
- Столић, А. 2006
Приватност у служби репрезентације – двор последњих Обреновића, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд: Клио, 331–353.
- Van Osta, V. 2006
The Emperor's New Clothes. The Reappearance of the Performing Monarchy in Europe, c. 1870–1914, in: *Mystifying the Monarch* : Studies on Discourse, Power and History, eds. J. Deploige and G. Denckere, Amsterdam: Amsterdam University Press, 181–192.
- Van Ginderachter, M. 2006
Public Transcripts of Royalism. Pauper Letters to the Belgian Royal Family (1880–1940), in: *Mystifying the Monarch* : Studies on Discourse, Power and History, eds. J. Deploige and G. Denckere, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, 232–234.
- Vogel, J. 2006
The Double Skin. Imperial Fashion in the Ninetenth Century, in: *The Body of the Queen* : Gender and Rule in Courtly World 1500–2000, ed. R. Schulte, New York – Oxford: Berghahn Books, 216–237.

- Harvey, K. 2005
Sexuality and the body, in: *Women's History : Britain, 1700-1850: an Introduction*, eds. H. Barker and E. Chalus, London – New York: Routledge, 78–99.
- Hosford, D. 2004
The Queen's Hair : Marie-Antoinette, Politics, and DNA, *Eighteenth-Century Studies* (Baltimore) 38, 1: 183–200.
- Schwarzenbach, A. 2004
Royal Photographs : Emotions for the People, *Contemporary European History* (Cambridge) 13, 3: 255–280.
- Plunkett, J. 2003a
Celebrity and Community : The Poetics of the Carte-de-visite, *Journal of Victorian Culture*, (Edinburgh) 8: 55–79.
- Plunkett, J. 2003b
Queen Victoria : first media monarch, Oxford: Oxford University Press.
- Тодић М. 2001
Фотографија и слика, Београд: Цицеро.
- Чоловић, С. и Чоловић, Д. 2001
Марија Карађорђевић.: краљица – мајка, Београд: Архив Србије.
- Жирарде, Р. 2000
Политички митови и митологије, Београд: Плато.
- Поповић, Б. 2000
Мода у Београду 1918–1941, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности
- Маринковић, А. 1999
Женидба краља Александра Карађорђевића, Београд: Зебра.
- Homans, M. 1998
Royal Representations : Queen Victoria and British Culture 1837–1876, Chicago: University of Chicago Press.
- Pointon, M. 1997
Intriguing jewellery : royal bodies and luxurious consumption, *Textual practice* (Abingdon) 11, 3: 493–516.
- Глигоријевић, Б. 1996
Краљ Александар Карађорђевић 1, Београд: БИГЗ.
- Димић Љ. 1996
Културна политика у Краљевини Југославији : 1918–1941. Део 1, Друштво и држава, Београд: Стубови културе
- Homans, M. 1995
Victoria's sovereign obedience. Portraits of the Queen as Wife and Mother, in: *Victorian literature and Victorian visual imagination*, ed. C. J. Christ and J. O. Jordan, Berkley – Los Angeles – London: University of California Press, 169–197.
- Homans M. 1993
“To the Queen's Private Apartments” : Royal Family Portraiture and the Construction of Victoria's Sovereign Obedience, *Victorian Studies* (Bloomington) 37, 1: 1–41.
- Тодић, М. 1993
Историја српске фотографије (1839–1940), Београд: Просвета, Музеј примењене уметности.
- Тодић, М. 1989
Фотографија у Србији у XIX веку, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.
- Елан, К. 1988
Живот и смрт Александра Првог, краља Југославије, Београд: Ново дело.
- Synnott, A. 1987
Shame and Glory: A Sociology of Hair, *The British Journal of Sociology* (London) 38, 3: 381–413.
- Schama, S. 1986
The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500–1800, *Journal of Interdisciplinary History* (Cambridge) 17, 1: 155–183.
- Mansel, P. 1982
Monarchy, Uniform and the Rise of the Frac 1760–1830, *Past and Present* (Oxford) 96: 103–132.
- Новине
- Политика* (Београд) бр. 4926 (1922), бр. 5521 (1923), бр. 5522 (1923)
Шабачки гласник (Шабач) бр. 36 (1923), бр. 82 (1923), бр. 97 (1923)
Лесковачки гласник (Лесковац) бр. 38 (1923)
Радикал (Шабач) бр. 125 (1923)
- СКРАЋЕНИЦЕ
- Краљевина СХС – Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца

Summary

JASMINA TRAJKOV

Regional Museum Jagodina, Serbia

jasmina.grujic@gmail.com

BETWEEN THE ORDINARY AND THE SERENE:

The Birth of Crown Prince Peter II Karađorđević in Visual and Print Media
in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes

The paper presents an analysis of the photographs of the Karađorđević royal family made by the photographer Vladimir Benčić in 1923 at the birth of Crown Prince Peter II, and articles about the event published in daily press.

Attention is first drawn to the role of mass media, as a practical means of disseminating royal ideology in public, while establishing the new position that European monarchs and the monarchy as an institution had to take in the life of a nation during the 19th century. It was believed that the popularity of the ruling dynasties depended on how successfully they managed to represent themselves as a combination of the ordinary and the serene with the aim of establishing a specific communication and emotional ties with their subjects.

The paper further analyzes the coverage of the Crown Prince's birth in print and visual media in the

Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. The photographs of the Karađorđević royal couple with the newborn Crown Prince show an image of the royal family that is close and acceptable to the masses and that enables them to be indirectly involved in the Crown Prince's birth. These photos are infused with functional emotionality and they are marked with an informal visual presentation. The marriage between the King and the Queen is depicted as the epitome of an idyllic and harmonious marriage, a model for their subjects, while the Queen is shown as an ideal woman, wife and mother. The newborn Crown Prince was seen as the symbol of the newly established Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. His birth not only ensured the continuity of the dynasty but it also confirmed the stability of the newly founded state, which was particularly highlighted in newspaper articles.

A DRESS FOR A PRINCESS: Madame Grès's Gown for Princess Barbara de Yugoslavia

Категорија чланка: оригинални научни рад

Abstract: Northwood University, a private business school located in Midland, Michigan, proudly fosters an International Costume Collection, which supports its Fashion Management and Marketing program. The collection features designer attire created mainly between the 1940s and the early 1980s that well represent the industry of that period. Among them, and particularly interesting for Serbian culture, is a magnificent deep purple silk jersey evening gown, worn by Princess Barbara of Liechtenstein (b. in 1942), who in 1973 married HRH Prince Alexander of Yugoslavia (1924–2016), the eldest son of Prince Paul and Princess Olga of Greece and Denmark. The analysis of its construction, workmanship and style of the gown, consisting of a superbly cut fitted dress covered by front and back richly pleated panels, indicates that it was made by the famous Madame Grès, who boasted European royalty and celebrities on both sides of the Atlantic among her clientele. This article also explains the history of Northwood's Costume Collection and how a gown that belonged to a European princess became a part of its inventory.

Key words: *haute couture*, Madame Grès, HRH Princess Barbara de Yugoslavia, Northwood University International Costume Collection

About Northwood University

Northwood University (NU) is a private business school established in 1959 in Alma, mid-Michigan, following a vision of its founders, Arthur Turner and Gary Stauffer, who were concerned that the strong emphasis on sciences and engineering in the higher education at the start of the space exploration era and competition with the Soviet Union, a Cold War adversary, would leave many students without a possibility to pursue their desired careers, as well as many unfulfilled needs in the society. They wanted to develop a college "that would provide a quality education in business and management in an environment promoting both free enterprise and artistic and creative spirit" (Fry 1989: 13). In pursuing their dream, they created what has become "a model in private education" (Fry 1984: 7) in the United States and beyond. More than a place, an institution or program, Northwood is foremost *an idea*: to develop programs based on the actual needs of business; to be adaptable to change, and open to constant innovation; to recruit a portion of faculty from the business world with hands-on experience; to be truly committed to private enterprise securing finances entirely from tuition and philanthropy of private donors; to establish



1. Madame Grès: Purple silk jersey evening gown designed for HRH Princess Barbara of Liechtenstein and Yugoslavia in 1977, front view.

1. Мадам Гре: љубичаста вечерња хаљина од свиленог жерсеја креирана за Њено височанство кнегињу Барбару од Лихтенштајна и Југославије 1977. године, поглед спреда.

2. Madam Grès: Purple silk jersey evening gown (1977), side view.

2. Мадам Гре: љубичаста вечерња хаљина од свиленог жерсеја (1977), поглед са стране.

support groups of business people and of women volunteers¹ all over the country to organize social and cultural programs connected with fund raising; to expand internationally, believing that the accelerated connectedness of the world would bring about the unprecedented interdependence of global free-enterprise.

As NU outgrew the Alma facility, in 1962 the school moved to nearby Midland. The empty wooded land was

¹ In the 1950s, the American society was still deeply entrenched in the public-private gender dichotomy: men went to work in the outside world, and women assumed their traditional roles as wives, mothers, homemakers and volunteers in churches and other charitable organizations. The Turners realized that a new educational institution, lacking endowments and alumni, could hugely benefit from the women's engagement, important from the start and leading to the establishment of the National Women's Board with over 4,000 members in the mid-1970s. In the 1990s, however, the organization started to include men as well (now called Friends of NU), reflecting the changed reality in which women were increasingly becoming a part of the workforce (Richards 2009: 45–47).

quickly transformed by Alden B. Dow, the world renowned mid-century modern architect, and a Midland native (Prošić-Dvornić 2012), into a beautifully designed campus. Shaping the physical identity of Northwood, expressive of its values and principles, was just one of Dow's many lasting legacies, including *the idea*, which has become one of the school's fundamental principles, that *the arts* and creativity in general, *make good business partners*. The meaning of this powerful slogan is best exemplified by the words of Dr. David, Fry, a NU President (1982–2006): "We believe that a person who graduates with 'just skills' enters the community incomplete and unable to either appreciate or participate in the important cultural affairs of that community. We resolve to integrate the arts and business in a way so that every graduate could appreciate, understand and participate in the artistic and creative life of our society" (Fry 1984: 14). This explains why a private business school was so interested in fostering an Alden B. Dow Creativity Center, rich humanities curriculum, a lively campus art scene and even a fine art gallery. These assets were not only used as educational tools, but also as highly effective tools for fundraising, and networking (Richards: 29–38).

About the International Costume Collection

All these great ideas and carefully built organizational structures came together whenever new projects were conceived and executed. This is certainly true with the International Costume Collection, founded in 1985, once again a project of the National Women's Board. The driving force behind the Costume Collection was the chair of the Houston chapter, Viscountess Harriet de Rosière (née Moeller, of Columbus Ohio, 1929–2013), married to Viscount Paul de Rosière (1908–1995), a French businessman and an executive of the Cartier and Harry Winston jewelry companies. The couple lived in Paris, London and New York before moving to Houston, Texas, in 1979 (New York Times 1995). Through her husband's connections but also in her own right, Harriet, a very talented woman with wide interests and a fashion leader, named one of the best dressed women by *W* in the 1970s, who was also a cover model for *Town and Country* and the magazine's contributing editor, participated in numerous jet set society events and personally knew a lot of people from those international circles. There could not have been a better suited person to initiate the realization of this important project and it was through her friends on both sides of the Atlantic "who [were] as well known for their accomplishments as they are for their style and taste in fashion" (Moore 1988: 2) that the Collection, housed in Houston under museum-quality conditions, soon numbered 350 pieces of apparel, chronicling fashion history from the 1910s until the late 1990s. "It is [particularly] strongly representative of the work produced between the late 1940s and the late 1970s, by Adolfo, C. Balenciaga, P. Balmain, Bill Blass, Coco Chanel, A. Courrèges, Jean Dessès, C. Dior, J. Galanos, H. de Givenchy, Madame Grès, Jeanne Lanvin, Mainbocher, Norman Norell, Nina Ricci, Elsa Schiaparelli, Yves Saint Laurent and Pauline Trigère. The acquisitional focus for the Collection's future is on apparel designed between late 1920s and the mid-1950s" (*loc. cit.*). The list of donors was as impressive, registering 88 names of well-known, highly accomplished individuals of



3. Madame Grès: Purple silk jersey evening gown (1977), pleated overlay part of the dress stretched out.
3. Мадам Гре: љубичаста вечерња хаљина од свиленог жерсеја (1977), раширени плисирани горњи слој хаљине.

impeccable taste and reputation of influential trendsetters, such as designers, socialites, artists, business people and European royalty, including HRH Princess Barbara of Liechtenstein, a cousin of Prince Hans Adam II, the present ruling monarch of Liechtenstein, and the first cousin of his wife, Princess Marie, who in 1973 also became the Princess of Yugoslavia when she married HRH Prince Alexander (1924–2016), the son of Prince Pavle Karađorđević, the Regent of Yugoslavia, and Princess Olga of Greece and Denmark.

Beth Sanders Moore, the first Director of the Collection in Houston (1983–1993), remembers that it all started with the Viscountess writing many letters to her friends asking them to "go through their closets" and consider donating their best couture to Northwood. The response was overwhelming, and Moore recalls large boxes containing the most beautiful clothes arriving at the Northwood External Affairs Office in Houston, each apparel often with its own personal story.² One of the first items to arrive was Princess

² Communication with Beth Moore, April 2016. There are indications that Viscountess Harriet also may have enabled the acquisition of some pieces of apparel through her connections at the Costume Institute of the Metropolitan Museum of Art in New York. When in receipt of excess apparel in certain categories, the Costume Institute occasionally and generously made some still extraordinary pieces available to other recognized collections (from a communication with Nancy Barker, former NU Vice-President for University Relations). These gifts were greatly appreciated considering their quality, who had made and who had worn them ("some have been worn to the White House, treasured by stage stars and notable civic leaders").



4. A fluting technique, which involves sewing along the entire edge of the pleat, was used by Madam Grès to create the yoke on Princess Barbara's gown.
4. Мадам Гре је на раменици хаљине кнегиње Барбаре користила технику плисирања која подразумева прошивање дуж читавог руба плисираног блока

Barbara's maternity gown. The time had come "to recognize women not only in business, but also for their taste and style".³ The door to this kind of recognition was opened by Jacqueline Kennedy, an admired fashion trend-setter, during her sadly short-lived role as the First Lady of the USA (1961–1963), who had made a decisively strong and lasting impact on revitalizing the arts and appreciating style in everyday life.

The original gifts acquired through Viscountess Harriet's efforts and diligence were hugely increased with the generous donations by another notable American philanthropist, socialite and *Harper's Bazaar* and *Vogue* fashion model during the late 1930s and 1940s, Wendy Russell Reves (1916–2007). Born in the small town of Marshall, Texas, she moved to New York and later, after World War II, to Paris as an American cotton industry representative to entice Parisian designers to reintroduce (American-made) cotton fabrics into their work. Later, she and her husband, a noted writer and publisher Emery Reves, lived on the French Riviera, in a villa originally built for Coco Chanel, filled with rare furniture and magnificent art. In 1985, in memory of her husband, Wendy Reves had a wing, a replica of a part of their famous villa, added to the Dallas Museum of Art, to showcase their art collection donated to the Museum (Times Wire Services, 2007). Mrs. Moore, also born in Marshall, asked the philanthropist if she would donate some of her *haute couture* pieces to the NU Costume Collection. Wendy Reves agreed and B. Moore went to France for a month to help catalogue the wardrobe which was then presented to NU in 1990 (*ibid.*). This greatly contributed to the collection, which at one time numbered over two thousand pieces (Richards 2009: 52).⁴

Two years later she endowed the collection with a \$200,000, and another \$25,000 in late 1990s for traveling expenses.

The Costume Collection, carefully curated first by Beth Moore and later by Leslie Devillier, was a great and much needed teaching tool for the experiential learning in the Fashion Marketing and Merchandising program. It provided students with the opportunity to learn the style and techniques of the famous designers, gain experience in researching, cataloguing and storing the valuable items, each one demanding a special treatment, and learn about the importance of climate and light control.⁵ Soon the collection proved its additional value as an effective outreach and fundraising tool of universal appeal. Each article of apparel, both vintage and contemporary, reflecting social, cultural, design and merchandising norms of its era, never ceased to attract interest and attention. The Collection has often been displayed outside of Northwood, in the Dallas and Houston Museums of Art, National Corvette Museum in Kentucky, in the Midland Center for the Arts and in many other places. Some of its pieces have been taken on loan and featured in such special events as the Norman Norell retrospective exhibition staged by the Dallas Historical Society, Texas Fashion Collection of the University of North Texas, and a Givenchy show in California (Richards, *loc. cit.*; Moore, *loc. cit.*).

The collection boasts as many as eight pieces of apparel by Madame Grès. They were all acquired through the Northwood External Affairs Office in Houston between 1986 and 1989. They were owned, worn and donated by: Georgiana, the second Mrs. Jean-Claude Abreu (a two-piece day, luncheon suit made of silk jersey and an orange silk evening attire consisting of a "sleeveless dress with wrap over pants", added in 1987 and 1989 respectively); Salome, married to Albin Chalandon, a French politician and minister (a "green evening dress with attached floral capelet", 1986); Count Hubert and Countess Isabella d'Ornano, cosmetic industry magnates (a peach silk jersey mini dress with a matching coat, 1987); Mrs. Angier (Robin) Biddle Duke, the fourth wife of this prominent American ambassador, chief of protocol for two presidents and a Democratic Party activist (draped white silk jersey evening gown with one bare shoulder, 1986); Mrs. Christian (Magda) Hansez (white silk organdy ball gown with green embroidered leaves, 1987); Mrs. Louis Leeds (cranberry silk jersey evening dress, 1987) and finally, Barbara de Yugoslavia ("plum *crêpe de soie* maternity gown", 1987).

Although this dress is missing Madam Grès's label (at that time it would read: "Gres, 1 Rue de la Paix, Paris"), both curators, Mrs. Beth Moore and Mrs. Leslie Devillier, distinctly remember that Princess Barbara did indeed donate a Madame Grès's maternity gown. This is supported by the

⁴ After the External Affairs Office closed in Houston in the mid-1990s, the collection was moved to Midland, Michigan, where it is still housed today. Regrettably, in the last ten-year period, due to storage shortages, there had been several purges.

⁵ A gift made by a Haggar Foundation of Dallas, a climate and light-controlled showcase was constructed on the Texas campus for safe and proper displaying of valuable items (Moore, *loc. cit.*). The costume collection did not enjoy the same conditions once it was moved to the Midland campus at the turn of the centuries.

³ Communication with Beth Moore, April 2016.

information on the Donor's sheet,⁶ and Moore's conversations with Harriet de Rosière, a personal friend of the Princess. Since Princess Barbara had only one child, HRH Prince Dušan Paul/Pavle (Karadorđević) who was born on September 29, 1977 (Kalićanin, 2007), it is easy to date when the maternity gown was made. The gown bears the particular variations in *métier* and style that Madame Grès was applying at that time. It also bears all her recognizable and unique elements and principles of design, especially her treatment of fabric constructed through masterful draping and fluting. There is no doubt whatsoever who the couture genius behind this amazing creation was. Patricia Mears, curator and the deputy director of the Fashion Institute of Technology in New York, indisputably the biggest authority on Madame Grès's work, stated, after reading a brief description and seeing the two photos of the dress I had sent her, that she would "feel comfortable attributing the garment to her".⁷

About Madame Grès

Madame Alix Grès (née Germaine Émilie Krebs, 1903–1993) had an impressive, nearly six decades long career, from the early 1930s to the late 1980s. She received a good education and training in dance, music and the fine arts, but her family did not allow her to pursue a professional career either as a dancer or as a sculptor, as it was considered improper for a respectable young woman of the time (Mears 2007: 9). Therefore, she decided to direct all her creativity and talents to creating clothes, which she turned into objects of art. Her aesthetic vocabulary was inspired by different art movements and styles and she was able to distill and abstract the rich historic repertoire (Greek antiquity, late Middle Ages, Renaissance, French Classicism) into contemporary sensibility, which she then executed with innovative construction techniques.⁸

⁶ Donation sheets containing personal stories and other notations have been misplaced and not found yet. In the original ledger, it was designated as "lot #458c, in box 133, item EG (evening gown), designer Grès, Madame, donor Princess Barbara de Yugoslavia, Fair Market Value: \$70, and retail value \$675". Some other inventories, created later, have some mistakes in descriptions and designations, for example: the dress is made out of nylon fabric; pleated yoke is called "braided round neck"; the dress is dated in the 1990s, which is obviously not true, as Madame Grès closed and sold her business in 1988. Some of the mistakes were corrected in the Inventory by Donor created during the last appraisal of the collection in 2005, but the discrepancies made this research very difficult and tedious because every detail had to be checked and cross referenced multiple times. In a way, the dress started off in an enigmatic way, matching Madame Grès's (nicknamed the Sphinx of Fashion) own life that she kept very private, and never sharing it with the public. She thought that all the public needed to know was her work, less her *métier* secrets, and she maintained a deliberate aura of mystique around her. Facts about her life were revealed only after her death thanks to painstaking efforts by some journalists (Mears, 2007: 4–5, 9).

⁷ E-mail communication with Ms. Mears (Monday, March 24, 2016, 10:19 a.m.). I am very grateful for her time and expertise. I also offer my profound thanks to the other three experts who were involved with the Northwood Costume Collection: Beth Moore, Leslie Devillier, and Nancy Barker, for their willingness to answer my many questions. I also thank Nancy Barker for her editorial suggestions and solutions and for rechecking some of the data. Without their help I would not have been able to resolve all issues.

⁸ Her major inspiration came from antique sculptures (her famous "Grecian" pleated and fluted gown), classicist revival forms and from ethnic costumes. After her visit to India in 1959, she started using construction techniques typical of Eastern cultures, known for their aversion to cutting fabrics (Mears 2005).



5. Madam Grès: Purple silk jersey evening gown (1977), yoke detail.

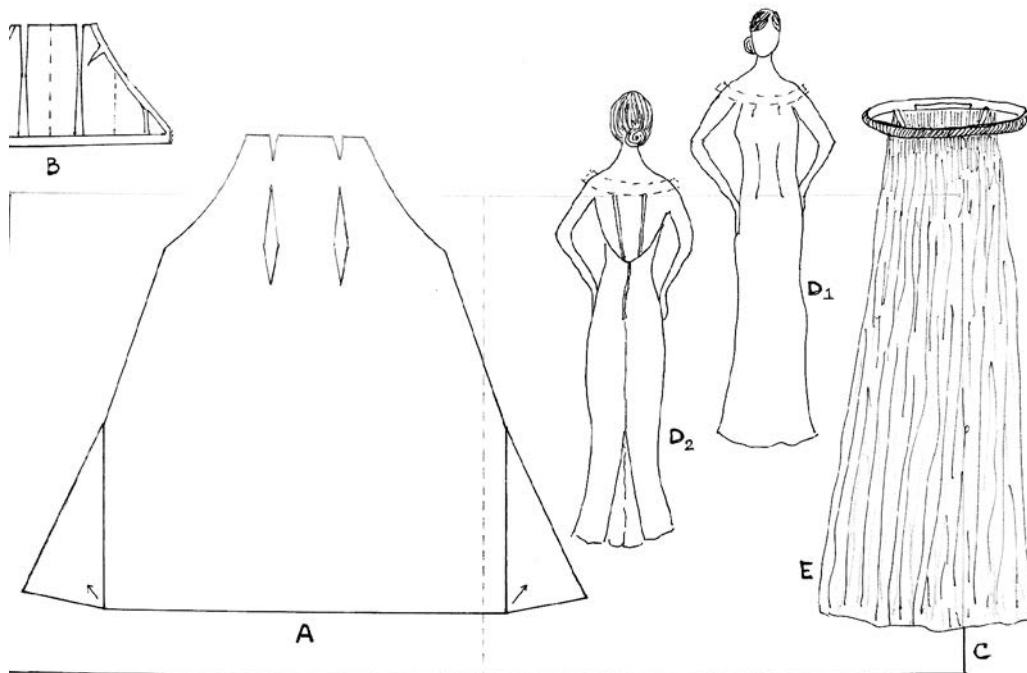
5. Мадам Гре: љубичаста вечерња хаљина од свиленог жерсеја (1977), детаљ раменице.

After a brief apprenticeship with Premet's house of couture, where she learned the basics of dressmaking, she started working with Juliet Barton in the early 1930s. She met with immediate success,⁹ and very soon became one of the leading women designers, along with Schiaparelli, Chanel, Vionnet, and Lanvin, who dominated the *haute couture* scene in the pre-World War II era. Madame Grès maintained her prominence in the post-war topsy-turvy men-dominated world of fashion, respected equally by her clients, colleagues and the industry on the whole.¹⁰ Although her style in general (and particularly her most famous, "Grecian" evening gown) was mostly described as "classical" and "timeless",¹¹ Patricia Mears, thorough analyses of Madame Grès' complete oeuvre, revealed that although she preserved her irreproducible style and stayed true to her *métier*, her creations followed and incorporated the changes in fashion that had taken place from Dior's New Look on. She was not, however, in favor of the growing commercialization of the fashion industry, which steered most designers toward profitable licensing agreements. Although Madame Grès engaged in some fashion accessories and perfume licensing (*Cabochard* was her most

⁹ She changed her given name that she never liked to Alix when she started her couturier career and worked under that label until 1941. When she returned to Paris in 1941 after a short exile to the countryside following the German occupation, she opened her own salon as Alix Grès. She took the name Grès from her husband, a Russian-born painter, Serge Czerefkow who also used the anagram of his first name (minus "e") to sign his work. The marriage lasted only a couple of years, but she kept the name for the rest of her career and life.

¹⁰ She was elected president of the *Chambre Syndicale de la Couture* in 1972 (expelled from it in 1986 for being unable to pay her dues), and won many prestigious awards, including the De d'Or in 1976. Her work was widely published almost throughout her entire career in most reputable fashion magazines of the time.

¹¹ The return of the long evening dress in the 1930s directed several designers of the period, particularly Madeleine Vionnet and Elsa Schiaparelli, who Madame Grès respected and learned from, to seek inspiration for their draped and fluted creations in Greek and Roman sculpture.



6. Madame Grès: Purple silk jersey evening gown (1977) deconstructed. Scale 1:10. A – sheath pattern, two identical layers of the same fabric are cut and layered together; B – acetate lining of the dress top, lavender color, black 3 cm gross grain ribbon on the bottom of the half bodice; C – top pleated layer of the gown made out of two widths of fabric (144 cm × 2); front and back pleated layers are identical; D₁ – sketch of the front view of the sheath; D₂ – sketch of the back view of the sheath dress; E – sketch of the tent-like pleated overlay with pleats expanding into the padded yoke that holds the entire garment together.
6. Мадам Гре: делови љубичасте вечерње хаљине од свиленог жерсеја (1977). Размера 1:10. А – крој доње хаљине, два идентична слоја исте тканине су искројена и постављена један преко другог; В – постава горњег дела хаљине од вештачке свиле боје лаванде; црна трака крупног ткања, широка 3 cm, на дну горњег дела хаљине; С – горњи плисирани слој хаљине састављен од две ширине тканине (144 cm × 2); предњи и задњи плисирани слој су идентични; D₁ – скица предње стране доње хаљине; D₂ – скица задње стране доње хаљине; Е – скица плисираног горњег слоја налик на шатор, са фалтама које се шире у пуњену раменицу која држи читаву хаљину.

successful, trademark scent), she stayed away from the mass production of the *prêt-à-porter* wear and continued to carry out the entire production in her workrooms, boasting the use of high quality fabrics and impeccable craftsmanship. She would be on her knees or standing up by a dress form, or a living model (even her client), draping and shaping the fabric, pinning it, fluting it and arranging it until the item was done. Sometimes as many as 300 hours were needed to make a dress “just right”. “*La perfection est l'un des buts que je recherche*” (Couture 2011). Although *haute couture* was still important in setting trends and creating for the most sophisticated clients who could afford it, the times, especially after the advent of mass culture in the 1960s, have changed in favor of the less expensive yet appealing ready-made clothing, which became the most important driving force behind the fashion industry (Nii 2006: 510). Madame Grès's business without the support of mass production, started to show serious signs of decline in the 1980s. After some poor business decisions and even worse choice of associates, she was forced to close her salon in 1988, financially ruined. A few years later, her only daughter, who even managed to hide her mother's death from the public for a year after her passing in 1993, moved her to the South of

France, to a retirement home (Mears 2007). Her business was purchased by Yagi Tsusho, Ltd., her sketches and patterns were destroyed except for the ones that Yves Saint Laurent and Pierre Bergé bought in order to save them.

Nevertheless, Madame Grès's fame as an extraordinary designer, a “sculptress in fabric” and her lasting contributions to the history of fashion kept gaining in importance. Her work is a part of the most important museum fashion collections in the world and her genius is further asserted at every posthumous exhibitions, for example: a major retrospective exhibition at the Costume Institute of the Metropolitan Museum of Art in 1994 (Martin and Koda 1994); or an outstanding display of her work, organized in 2011 by the Musée de la Mode et du Textile, Palais Galliera, in a borrowed space, in Musée (Antoine) Bourdelle, among his stone sculptures, which, never overshadowing her pieces, emphasized Madame Grès's not only sculptural abilities but also her overall amazing artistry (Fig. 7) (Ross 2011; Menkes 2011; Deeny 2011). Her legacy continues to live in the work of other designers who were influenced by her work, such as Claire McCardell, Norma Kamali, Halston, Ralph Rucci, to Azzedine Alaïa, Yohji Yamamoto and others (Mears 2007: 162, 166).



7. *Madame Grès as a sculptress*, exhibition at the Musée Bourdelle, Paris 2011
7. *Мадам Гре као вајарка*, изложба у Бурделовом музеју у Паризу 2011. године

The list of designers who admired her work is much longer. As Olivier Saillard, the curator of the Paris exhibition and the director of Galliera said: “[her] designs are perfect. They don’t need any changes; they are utterly timeless” (Ross 2011).

Madame Grès's Dress for a Princess

The purple evening maternity gown in the NU Costume Collection is truly an exceptional piece of Madame Grès's couture (Fig. 1). It is made of matte silk jersey in deep indigo (blue purple), the color of the midnight sky. The fabric is one of the elements that testifies to the authenticity of this dress as it was her favorite fabric for draping and pleating (fluting, is the term used for highly concentrated, micro-technique of pleating, or fine crystal pleating – Mears, 2007: 44, 46), while producing a light and flowing effect (Fig. 6, E). The gown combines two basic dressmaker's techniques, beautifully unified. The top layer of the dress, which gives it the appearance of a “tent” dress, is an example of fluting, another element that attribute this gown unequivocally to the work of Madame Grès. It is composed of a front and a back panel, each containing two double widths of fabric joined selvage to selvage in the center (Fig. 6 C, E). The front and back panels are not joined at the sides: there is about 10–12 cm wide gap so that the dress underneath can be seen (Fig. 2). The panels fall freely from the *bateau décolletage*, which is actually a narrow, padded yoke that holds the entire gown together. The yoke reveals the Madame Grès genius in shaping and

sculpting fabric. It is an extension of the same sheets of fabric that the panels are made of, there is no seam between the down-falling panels and pleated yoke, but the yoke pleats are turned diagonally (bias fluting) and arranged around the entire *décolletage* (Fig. 5). Every pleat is hand stitched (Fig. 4). There are 96 pleats in front and back panes respectively, the finished width of which is 36 cm. This means that 290 cm of fabric had been compressed by fluting to 36 cm. Pleats are 2 cm deep, but only 0.5 cm is visible of each. They are stitched at the line separating the panel and yoke and at the other, inside end of the yoke. Pleats, stitched only at the top of the panel, fan out and fall loosely to the floor (Fig. 3 shows how wide the fabric in the panel is). On each side of the *décolletage* there are 50 additional pleats, 21 cm long, free of holding panels or the under dress, which function as shoulder straps. Therefore, there is the total of 290 pleats in the yoke, the circumference of which (including shoulder straps) is 114 cm. Inside, at the bottom edge on the front and back of the yoke, there are two narrow hand stitched straps each 8 cm long, horizontally placed and attached at each end: their purpose is to enable the dress to be placed on a hanger. On the back yoke there is another pair of vertically positioned straps which hook up to the underdress on each side of the eye and hook clasps which hold the back of the sheath, cut almost to the waistline, in place. The hem is finished with tight hand-rolled edge, double stitched.

While the panels are the example of draping technique, the underdress itself is an example of tailoring. Since the fabric is very thin and translucent, the entire sheath is made of two layers of the same material, the indigo matte silk jersey. Although the dress required precise measuring and sewing, it is actually minimally cut (perhaps this is an example of the influence of Asian treatment of material). It is cut out of a single piece of fabric (layers are pieced together in only one place, the center back seam) and the rest of it is shaped only by the use of darts, four in total and all in the front (Fig. 6, A, D₁). The front of the sheath is stitched into the yoke-*décolletage* band and from these end points the fabric is cut circularly along the sides and to the back, gradually descending to the waist-line (Fig. 6, D₂). The left and right edges of the dress meet in the center back and are held together by three eye-and-hook clasps (3 cm) and a 20-centimeter long zipper. At the bottom, starting at 54 centimeters from the floor, there are two godets on each side of the seam, cut on bias, thus creating a train-like draping for style, but also for the ease of walking. The hem is finished the same way as on the panels. The upper part of the dress is lined with lavender-colored silk organza, again cut out of a single piece of fabric and shaped by darts and folds (Fig. 6, B). It is sewn to the dress on all sides, except on the bottom, where it hangs loosely and is edged by a three-centimeter-wide black grosgrain ribbon to give more support to the bodice. In the back, where the straps from the yoke are

hooked to the dress, there is a tiny fabric pocket on each side holding a flexible steel or plastic boning strip for additional support.

The fabric is light, supple, stretchy, and pliable. It was a perfect choice for a maternity dress as it is comfortable and easy to wear while the pleated panels provided additional disguise of Princess Barbara's condition at the time. It is a magnificent dress, minimally yet sculpturally cut, fit for a royalty, functional while ultimately elegant and dynamic, changing its appearance slightly with every wearer's movement, all a testimony of Madame Grès's exceptional talent. Again in the words of Mr. Saillard: "The apparent simplicity of her work, conceals extremely complex skills" (Menkes 2011). How this dress became a part of Northwood's Costume Collection is yet another fascinating story of connectedness of the world willing to reach out and incorporate the achievements of other cultures into its own. Thanks to one notable and entrepreneurial woman in Houston, Harriet de Rosière, and her prominent jet set friends, including HRH Princess Barbara de Yugoslavia, the college became the beneficiary of one superb fashion collection recording the decades of haute couture that has helped it create and maintain its image with a touch of glamor. Finally, it was thanks to Viscountess de Rosière that I was able to find a "national treasure" of my own heritage in the Northwood International Costume Collection.

LITERATURE

Прошић-Дворнић, М. 2012

Однос природе и културе у архитектури Олдена Б. Дауа, *Зборник*, Музеј примењене уметности (Београд)н.с. 8: 87–98.

Anna 2011

Mme. Gres, *Fanny and June Blog*, October 12, <http://annazeitlin.blogspot.com/2011/10/mme-gres.html>, [accessed on May 15, 2016].

Hewins, E. 2011

Madame Gres Exhibition at Bourdelle Museum, *Bonjour Paris* : The Insider's Guide, June 23, <http://bonjourparis.com/archives/madame-gres-exhibition-bourdelle-museum> [accessed on March 16, 2016].

Deeny, G. 2011

Fading from: Madame Gres, *Imagine Fashion* : Shop the World, <http://www.imaginefashion.com/fashion-minds/fading-from-fashion-madame-gres/4/21/2011>. [accessed on March 22, 2016].

Menkes, S. 2011

Madame Grès as Sculptor, an Exhibition at the Musée Bourdelle in Paris, *The New York Times*, April 18, <http://www.nytimes.com/2011/04/19/fashion/19iht-fgres19.html> [accessed November 11, 2015].

RARE vintage, 2011

Paris: A Rare Vintage Travel Diary. Day Three. Madame Gres: Elle Sont la Purite Incarnée, *Rare Vintage Blog* : Fashion News, Fashion History, and our Favorite Vintage Finds, June 27, <http://rarevintage.blogspot.rs/2011/06/paris-rare-vintage-travel-diary-day.html>. [accessed on February 7, 2016].

Ross, C. 2011

Paris Fashion Spring Special Starring Madame Gres, *Girls' Guide to Paris*, <http://girlsguidetoparis.com/paris-fashion-spring-special-starring-madame-gres/2011>. November 24 [accessed on November 11, 2015].

Anonymous 2010

Gres, *Vintage Fashion Guild*, July 15, <http://vintagefashionguild.org/label-resource/gres>. [accessed on March 1, 2016].

Basye, A. 2010

The Strange and Mysterious Death of Madame Grès, On this Day in Fashion, November 24, <http://onthisdayinfashion.com?p=8141> [accessed on March 1, 2016].

Williams, L. 2010

Madame Grès – Draper Extraordinaire : Madam (Alix) Grès (1903–1994), French, Colette, December 15, <https://blog.colettehq.com/inspiration/madame-gres-draper-extraordinaire> [accessed on January 9, 2016].

Richards, D. 2009

One Northwood : The First Fifty Years, Midland: Northwood University Press.

Mears, P. 2007

Madame Grès : The Sphinx of Fashion, New Haven and London: Yale University Press; Fashion Institute of Technology, New York.

Nii, R. 2006

20th Century – Second Half, in: *Fashion* : A History from the 18th to the 20th Century: The Collection of the Kyoto Costume Institute, ed. Fukai, A., China: Barnes and Noble Publishing, Inc. and Taschen GmbH.

Mears, P. 2005

Grés, Mme, in *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, ed. V. Steele, Vol 2, Detroit: Charles Scribner's Sons, 152–153.

Star Group International, Inc. 1999

The Northwood Idea : 40 Years People Helping People, West Palm Beach, FL: Star Group International, Inc.

Martin, R. and Koda, H. 1994

Madame Grès, New York: The Metropolitan Museum of Art, https://books.google.com/books?id=M_6C_2SuWLUC&printsec=frontcover&hl=en#v=onepage&q&f=false [accessed on December 11, 2015].

Fry, D. 1989

Northwood Thirty Years Ago, *Northwood Alumni Network*, 6, 1: 2–13

Moore, B. 1988

Northwood Institute : National Costume Collection, Houston, Texas: Northwood Institute

O'Hara, G. 1986

The Encyclopedia of Fashion from 1840 to the 1080s, London: Thames and Hudson, Ltd.

Fry, D. 1984

Northwood Institute: The first Twenty-Five Years, Address delivered at a “1983 Michigan Meeting” of the Newcomen Society of the United States, honoring Drs. Turner and Stauffer, October 18t, 1983, The Newcomen Society of the US, New York, 7.

Sources:

Weybright, M., 2013

Harriet Moeller de Rosière (1929–2013), Find a Grave Memorial <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=120797868>, November 25 [accessed on March 5, 2016].

Donnelly, Shannon 2013

Harriet de Rosière [http://www.palmbeachdailynews.com/news/local/-obituaries/Harriet de Rosière/nb3S7](http://www.palmbeachdailynews.com/news/local/-obituaries/Harriet%20de%20Rosiere/nb3S7), November 23 [accessed on March 15, 2016].

Wilonsky, R. 2011

Wendy Reves's Sole Heir Files Federal Suit to Retrieve Mother's Art Collection (Left to DMA) and Money (Given to UT Southwestern), <http://www.dallasobserver.com/news/wendy-reves-sole-heir-files-federal-suit..Monday, March 14> [accessed on March 16, 2016].

[Times Wire Services] 2007

Wendy Reves, 90; Gave Collection of French Art to Dallas Museum, <http://articles.latimes.com/2007/mar/19/local/me-passing>, March 19 [accessed on March 16, 2016].

[New York Times] 1995

Paul de Rosière <http://www.nytimes.com/1995/01/30/obituaries/paul-de-rosiere-87-a-cartier-executive.html>, January 30, [accessed on March 5, 2016].

Резиме

МИРЈАНА ПРОШИЋ ДВОРНИЋ
Универзитет Нортвуд, Мидленд, Мичиген, САД
dvornicm@northwood.edu

ХАЉИНА ЗА ПРИНЦЕЗУ:

вечерња креација мадам Гре за принцезу Барабару од Југославије

Универзитет Нортвуд (Northwood University), приватна пословна школа, основана је 1959. године у средњем Мичигену, са циљем да обезбеди прилив стручњака широког образовања у различите сфере пословног света. Један од значајних принципа школе, верне идејама слободног предузетништва, био је искључиво самофинансирање кроз школарине и прилоге заинтересованих компанија и појединаца. У том циљу, слично волонтерским групама у црквама, организује се Женски национални одбор, који су сачињавале угледне, талентоване чланице локалних заједница. Одбор је помагао у прикупљању донација, афирмацији школе и у реализацији бројних културних програма. Једна од чланица Одбора, виконтеса Харијет де Розијер (Harriet de Rosière), дошла је на идеју, средином осме деценије XX века, да замоли своје многобројне пријатеље из светског џет сета, да у својим гардеробама пронађу примерке haute couture које више нису желели да носе и да их проследе на адресу седишта Женског одбора у Хјустону (Нортвуд је 1984. године отворио свој други кампус у близини

Даласа). Колекција служи као средство за очигледну наставу на Одељењу за модни маркетинг и промет, али и као изложбени материјал на разним свечаним скуповима и изложбама високе моде. У том првом прикупљању, у колекцију је стигла и прелепа вечерња хаљина коју је Њено височанство кнегиња Барбара од Лихтенштајна (и Југославије), супруга кнеза Александра (Павла) Карађорђевића, носила 1977. године. Тоалета која је израђена од тамнољубичастог свиленог жерсеја садржи бројне елементе који недвосмислено указују да је ову веома необичну хаљину креирала чувена Мадам Гре (Madame Grès), једна од најталентованих *couturieres* XX века која је и у периоду после Другог светског рата остала верна ручном моделирању и изради сваке тоалете, лишавајући се тако профитабилног лиценцирања своје етикете (масовна производња *prête à porter* одеће). Иако је велики број њених скица уништен приликом затварања париског салона 1988. године, примерци израђене одеће су многобројни и брижно се чувају у највећим светским приватним и музејским збиркама.

Превод Младена Прелић / Translated by Mladena Prelić

КОСТИМ НА ФОТОГРАФИЈАМА КРАЉИЦЕ НАТАЛИЈЕ ОБРЕНОВИЋ У ФУНКЦИЈИ ВИЗУЕЛНЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ КРАЉИЧИНОГ ТЕЛА

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Рад се бави костимом кнегиње, а потом и краљице Наталије Обреновић и истражује начине репрезентовања краљичиног тела у визуелној култури Србије друге половине XIX века. Рад ће се базирати на фотографској грађи. Краљица Наталија била је модна икона свог времена и, попут владарки европских дворова, посвећивала је посебну пажњу костиму којим је представљала своје владарско тело. Мода на двору је у другој половини XIX века била одраз политике, али и личног укуса. Краљица Наталија је увела праву модну револуцију јер је уместо два начина одевања, за приватну и јавну сферу, бирала костим за сваку своју улогу, а играла их је много. Међу фото-документима издвојиће се они примери који указују на креирање ових улога – фаталне жене, супруге, мајке, краљице, модне иконе.

Кроз костим, краљичино тело постаје симбол. Мода је била један од начина којим су владарке доказивале сопствену бесмртност. Одевање је припадало вешто испланираном ритуалу приказивања лепоте, а лепота је означавала здравље, виталност, снагу и на крају, бесмртност, како владарке, тако и династије и државе. Анализом костима краљице Наталије долази се до закључка да је владарка активно учествовала у креирању порука које одевање преноси, као и стварању моћног симбола краљичиног тела.

Кључне речи: краљица Наталија Обреновић, костим, мода, репрезентација, краљичино тело

Улога костима у конструисању слике владарског тела током XIX века

Костим кнегиње, а потом и краљице Наталије Обреновић коришћен је за конструисање слике њеног владарског тела. Фотографијом и сликаним портретима представљаће се у различитим костимима од којих сваки одговара некој њеној улози и идентитету.¹ Анализом костима може се доћи до закључака како је све Наталија Обреновић себе доживљавала и презентовала јавности, које је улоге препознала и прихватила и како је креирала слику свог владарског тела.

Слика владара која се поима као супститут самог владарског тела стари је концепт у визуелној култури и портретској пракси Европе (Kantorowicz 1970: 15–34). Ова пракса долази из потребе људи да и чулно, а не само ментално, доживе лик особе која се налази на челу државе у којој живе. Захваљујући медијима, слика владара се појављивала на местима или у ситуацијама у којима он лично није могао бити присутан, а где се његово присуство очекивало. Слика владара је била легитиман начин да се замени његово присуство и зато је морала бити пажљиво креирана (Борозан 2013: 61).

Са развојем штампе графика ће постати подједнако заступљена као и слика, а током XIX века, фотографија као најпрактичнији медиј за мултиплицирање слике, полако почиње да преовлађује (Тодић 2001: 15–20, Тодић 1993: 46). Фотографија је често била медиј у служби владарске пропаганде – напредак технологије и развој тржишта подстаћи ће продукцију фотографије са владарским ликом, која крајем века достиже свој врхунац (Борозан 2013: 509). Владари на овај начин постају популарне, медијске и славне личности, предмети обожавања обичног народа (*ibid*).

Једно од најважнијих средстава приликом уобличавања слике владара био је костим (Липовецки 1992: 35–44). Током XIX века десило се неколико важних промена у свету визуелне културе и одевања које су утицале и на владарски костим (*ibid*). Укидање закона о рестрикцији у одевању, афирмација грађанског друштва и успон потрошачке културе само су неки од фактора који ће довести до тога да сталешки декорум, поштован у претходним столећима, постепено избледе (*ibid*). Ексклузивност богатог одевања које је раније важило искључиво за дворске кругове временом ће изгубити свој значај (*ibid*).

Деветнаести век је период када жене, поготову оне везане за двор, излазе у јавну сферу и активније и видљивије утичу на политику свуда у Европи (Hyde, Milam 2003: 1). Излазак у јавни простор, постепена еманципација и борба за женска права донеће женама могућност прихватања различитих улога, чији је декорум било неопходно мапирати, најпре костимом. Раслојавање улога које су додељиване имућним женама у другој половини века захтевало је и раслојавање костима.

Честе смене трендова у свету моде нису увек ишле у прилог владајућем слоју јер им је недостајала стабилност традиционалних симбола, попут инсигнија. Слика владара, а поготову владарке, мењала се из године у

¹ У истраживању је коришћена грађа публикована у публикацијама: *Обреновићи у музејским и другим збиркама*, ур. А. Марушић, А. Болић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2013. и Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић*, каталог изложбе, Београд: Историјски музеј Србије, 2009.

годину, понекад чак и из сезоне у сезону, што је у тешким политичким тренуцима било виђено као знак нестабилности власти (Schulte 2006: 219). Модерној хаљини недостајала је снага династичког симбола и зато она није могла означити владаркино тело као костими претходних епоха (*ibid*). Уникатна хаљина рађена по наруџбини могла је убрзо бити ископирана и исти крој, пуштен у масовну производњу, био би доступан свима који су имали довољно новца да га приуште. Мода је постала усиним грађанског слоја а грађанство ју је, захваљујући развоју потрошачке културе, одржавало. Владари XIX века су неретко били принуђени да се прилагоде и поистовете са грађанским слојем зато што су општи културни токови и трендови најчешће долазили од њега.

У ситуацији у којој су се нашле током друге половине XIX века владарке нису могле да утичу на брзе смене модних трендова, али су могле да представе себе као оне које их контролишу. Кроз трку са променљивошћу моде било је од великог значаја приказати се пре других у најновијем кроју хаљине. Са појавом моде, костим ће бити важнији него икада, али његова моћ више неће бити везана искључиво за дворске кругове (Липовецки 1992: 35–44).

Током XIX века развој моде довешће до тога да костим више не буде само одлика сталеза, моћи и богатства, већ и личног укуса (Митровић 2011: 76). Веровало се да је брзина смене модних стилова директно пропорционална степену цивилизованости, а да су прогрес и мода поуздани знаци политичких слобода (*ibid*). Честе промене гардеробе нису биле предмет критике ако су биле промишљене и суздржане (Борозан 2013: 191). Укус се схватао као одлика доброг порекла, образовања и васпитања, али и као механизам унутрашње контроле. Идеал укуса је било просветитељско схватање човека у ком су тело и дух, ум и срце у равнотежи (Митровић 2011: 49). Сматрало се да добар укус проистиче из унутрашњег осећаја лепоте и пријатности, али и да се може стратешки усвојити добрим образовањем. Зато је он виђен као веза са унутрашњим осећајем мере и способношћу препознавања специфичних квалитета, што су биле особине пожељне за сваку владарку.

Приликом саморепрезентације даме су користиле упечатљиве симболе луксуза, попут скупочених материјала, накита и аксесоара. Грађански слој је исказивао свој положај, моћ и богатство женским костимом, док је мушки постајао све једноставнији и схематизованији. Мушкарац је свој стаус показивао, између осталог, и одећом своје жене (Прошић-Дворнић 2006: 300). Због тога је женски костим добијао све сложенију функцију и говорио је у име оне која га носи много више него што је било пристojно исказати речима.

У Србији је, све до половине XIX века, преовлађавала градска ношња, да би тек у другој половини века западни утицај на српску моду постао јачи и видљивији (Прошић-Дворнић 2006: 279). Западна мода ушла је у српски костим најпре кроз аксесоар – накит, рукавице, лепезе, а тек касније је промењен крој и изглед самог костима (Стојановић 1980).



1. Д. Крстовић, Кнегиња Наталија Обреновић, Београд, око 1880, Музеј примењене уметности
1. D. Krstović, Princess Natalija (Natalie) Obrenović, Belgrade, ca. 1880, Museum of Applied Art

Краљица Наталија Обреновић као модна икона Србије

Наталија Обреновић, рођена Кешко, била је супруга краља Милана Обреновића и српска владарка у периоду од 1875. до 1888. године. Титулу кнегиње носила је од 1875. до 1882. године, а краљице од 1882. до 1888. године, када се разводи од краља Милана. Костим кнегиње и краљице Наталије Обреновић важан је део конструисања слике њеног владарског тела, чиме се она приближава својим савременицама на европским дворевима XIX века (Hyde, Milam 2003: 7–8).

На основу списка и писама која је оставила може се видети да се разумела у моду и да је пратила модне трендове, као и да је пажљиво бирала костиме за себе и своје ближње. Читала је женске часописе попут *Домаћице*² и *La jeune fille* (Хаџи-Поповић 1996: 42). Преписка која је за тему имала моду углавном је вођена са

² *Домаћица* је био српски лист који је основало Женско друштво 1875. године у циљу еманципације жена у Србији. Постојали су одељци о кројењу и шивењу, ткању, везу, као и другим ручним радовима. *Домаћица* је пратила модне трендове и девојке које су читале овај часопис могле су да пронађу кројеве за сваки тип женског костима, од народних ношњи до енглеских, француских и бечких хаљина.

наставником Персидом Пинтеровић, која је набављала и достављала материјале и модне додатаке краљици док је боравила у иностранству (*ibid*). Својим пријатељицама и дворским дамама, краљица Наталија слала је одевне комаде из иностранства као и фотографије хаљина које је носила на свечаностима у иностранству, како би биле у току са модним дешавањима великих светских престоница и сличну моду промовисале у Србији (*ibid*).

Портрети владара у медију фотографије кореспондирају са портретима које су радили сликари. Фотографије чланова српске владарске породице, оригинални портрети али и репродукције, били су реклама познатим фотографима тога доба, попут Милана Јовановића, који ће 1893. године постати дворски фотограф Обреновића (Малић 1997: 85). Фотографија је била медиј који је због брзине израде, неограниченог мултиплицирања и велике доступности слике био погоднији да испрати честе промене у свету моде.³ Поменуто раслојавање улога које се запажа у представама краљице Наталије није искључиво везано за фотографију, али, за разлику од сликаних портрета, концепт њених различитих улога више долази до изражаја у овом медију. Репрезентација краљице Наталије као владарке и аристократкиње замењена је приказом ње као жене у различитим ситуацијама, у зависности од намене представе и животног доба, као и политичке ситуације.

★*

Кнегиња Наталија је на фотографији насталој у Београду око 1880. године (сл. 1) отелотворила идеал фаталне жене који је владао тих година визуелном културом и уметношћу Европе. Витком силуетом, позом и раскошном хаљином кнегиња је приказала себе много више као жену, привлачну и еротичну, него као супруга владара. Идеална фигура тих година наглашавала се управо хаљином какву краљица на овој фотографији носи. Гардеробом су се наглашавали делови тела повезивани са еротичношћу – узак струк, подигнуте груди, обли и изражени кукови. Откривање женских облина и истицање фигуре били су основ хаљина које су стваране како би истакле привлачност оне која их носи (Стојановић 1980). У визуелној култури друге половине XIX века један од основних женских идентитета биће управо лепотица која је свесна свог изгледа и моћи коју има над мушкарцем, и која тим изгледом вешто кокетира (Karner, Lindinger 2009: 104).⁴

Мода је пратила овај тренд. Одређени материјали још више су наглашавали природну лепоту женског тела, па су свила и крзно, раније везивани за аристо-



2. А. Гескен (A. Guesquin), Краљица Наталија Обреновић, Бијариц, 1899, Историјски музеј Србије

2. A. Guesquin, Queen Natalija Obrenović, Biarritz, 1899, Historical Museum of Serbia

кратију, сада постали симболи еротизације, пре него сталежа. Текстил је био изузетно важан за приказивање лепоте тела – боја, вез, чипка, лагани прозирни материјали били су симболи женствености за којом се жуди (Митровић 2011: 93). Кнегиња на овој фотографији држи и лепезу од перја, један од основних симбола женске отмености али и предмет коришћен за игру скривања и откривања, мамљење мушкараца и завођење (*ibid*). На фотографији снимљеној 1899. године (сл. 2) краљица Наталија заузима нешто другачију позу, која можда само на први поглед не делује подједнако изазовно као претходна. Чипка од које је урађена ова хаљина била је чест, скоро незаобилазан украс женске свечане тоалете јер је подсећала на деликатност, рафинираност и опши утисак нежности (*ibid*). У веома сличној хаљини од беле чипке, такође снимана од позади, позирала је 1865. године у Бечу аустријска царица Елизабета – Сиси (Lindinger 2009: 46). Поза тела која не открива, већ више наговештава, показује један нови ниво игре завођења. Уместо лепотице која изазива, кнегиња је овде пре у улози оне која наговештава и мами. Међутим, обе фотографије и обе тоалете могу се посматрати као симболи богатства и луксуза који су водили ка социјално легитимној еротичности (Митровић 2011: 102).

³ Фотографија, поготову портретна, неретко је пратила естетске каноне и концепте који су се испрва јављали у сликарству а били су одраз актуелних уметничких стилова друге половине XIX века. Неретко су се и сами фотографи бавили сликарством у одређеној мери (Малић 1997: 145, Тодић 2001: 19). Фотографије су некада биле повод за израду сликаних портрета, а дешавало се и обрнуто – портрет краљице Наталије који је 1890. године насликао Урош Предић фотографисан је и продаван, чиме је добио и функцију портрета у медију фотографије (Миловановић 2013: 317).

⁴ У веома сличној пози и гардероби представљају је и сликари Влахо Буковац и Стеван Тодоровић на сликаним портретима насталим око 1882. године (Макуљевић 2006: 204; Тодић 2011: 20).



3. Аноним, Краљица Наталија Обреновић, Фиренца, 1888, Историјски музеј Србије
3. Anonymous, Queen Natalija Obrenović, Florence, 1888, Historical Museum of Serbia

Представа лепотице која ужива у истицању своје привлачности често је била везивана за доколицу богатих слојева. Символика костима доколице огледа се у раскоши сваког предмета за чију је израду било потребно много декоративног материјала и труда. У питању су углавном биле компликоване тоалете, високе потпетице, корсети и турнири – све оно што је онемогућавало слободно кретање, самим тим и било какав физички рад (Прошић-Дворнић 2006: 319). Жичани кавези у које су даме стављале своја тела били су главна одлика њиховог сталешког преимућства, те се ове фотографије могу посматрати као представе фаталне жене, али поред тога, жене која раскошном тоалетом приказује раскош свог иметка.

Током XIX века питање луксуза добија нову улогу у друштву. Са једне стране луксуз се везивао за похлепу и грех, док је са друге био синоним за софистицираност, општи напредак цивилизације и право појединца у слободном грађанском друштву да сам доноси одлуке (Митровић 2011: 12). Оно што се раније

сматрало луксузом у XIX веку постало је легитимно ако је било у складу са добрим укусом, тј. естетиком реда и равнотеже (*ibid*). Конститутисање укуса било је мешавина личног укуса и савета неког упућеног појединца. Тај упућени појединац је, на нивоу целе државе, представљен ликом владарке и њеног костима. Владаркина тоалета имала је задатак да води женску половину популације, између осталог и модом, ка све већим променама и модернизму читавог света.

★

Унутрашња контрола од које је зависио добар укус појединца била је нужна не само у јавности већ и у приватном простору (*ibid*). Поседовати добар укус била је веома важна особина за владарку, с обзиром на то да је он био гаранција доброг образовања, унутрашње контроле и осећаја за лепо, праведно и добро. Тако је праћење модних трендова и истицање доброг укуса у одевању било неопходно, као визуелни показатељ народу да владарка поседује квалитете потребне за праведну и добру владавину.

На једној од фотографија краљице Наталије (сл. 3) она је приказана у хаљини која није изазовна и не алудира, попут претходних примера, на еротичност. Хаљине закопчане до грла, које не откивају скоро ништа, проистекле су из две потребе женског становништва у другој половини века – једна је била држање мушкараца на одстојању, што се постизало покривањем и закопчавањем, а друга потреба за практичнијом одећом која је омогућавала женама лакше кретање и обављање различитих послова (Прошић-Дворнић 2006: 319). Једноставност и практичност огледала се и у избору материјала: пругасти материјали су углавном били везивани за приватну сферу и хаљине које су се носиле „по кући“ (Karner, Lindinger 2009: 46). Краљица Наталија оваквом представом приказује своју умереност. Не треба занемарити ни чињеницу да је година настанка ове фотографије иста она година када се она разводи од краља Милана. Строгост оваквих хаљина алудирала је и на интелект и самосталност жена које су их носиле, те се костим са тог аспекта може посматрати и као подршка и приклањање идеји женске самосталности.

★

Још један идентитет краљице Наталије била је и њена улога породичне жене, супруге и мајке. Породица је била нуклеус грађанског друштва XIX века, а слика породице, поготову владарске, морала је бити пажљиво конструисана (Борозан 2013: 193). Фотографија настала око 1882–1883. године, снимљена је у атељеу Адел (Adèle) и приказује краља Милана, краљицу Наталију и малог Александра (сл. 4). Многобројне фотографије и разгледнице настаће по узору на ову фотографију, што указује на значај који је слика владарске породице имала у друштву. У периоду када је идеал чврстог породичног језгра и даље био важећи постулат грађанског идентитета, владарска породица била је симбол идеалне породице и узор свим осталим породицама у држави (*ibid*). Њу је требало конструисати тако да алудира на питорескност и чулну нежност по узору на владарске



4. Атеље „Адела“ (Adèle), Краљ Милан и краљица Наталија са сином Александром, Беч, 1882–1883, Историјски музеј Србије
4. Studio Adèle, King Milan and Queen Natalija with their son Alexander, Vienna, 1882–1883, Historical Museum of Serbia

породице осталих европских дворова. Простор породичног дома схватан је као сентиментално место, прожето нежним осећањима и топлином.

Слика породице увек је јасно алудирала на поделу између полова и место сваког њеног члана. Деветнаести век био је и период када су се поделе између полова наглашавале као никада раније због потребе да се сруше стара ограничења наметнута женама. Због наглашене поделе улога жене су, као никада пре, инсистирале на истицању своје улоге мајке и материнства као искључиво женског идентитета (Hyde, Milam 2003: 10). Наталијино место на овој фотографији указује на положај који јој је додељен по рођењу, полом. Приказана је као супруга краља и мајка престолонаследника. Међутим, на фотографији урађеној пар година раније (сл. 5) она је приказана са сином Александром у много приснијој пози, у којој се јасније читавају њена материнска осећања. Мајка са дететом на овој фотографији долази из имућне породице, о чему сведоче костим и ентеријер, али није нужно кнегиња са престолонаследником. За разлику од фотографије из 1882–1883. године, која ће постати најпознатија и најрепродукованија слика владарске



5. Кнегиња Наталија са сином Александром, фотографија с почетка девете деценије XIX века прештампана на разгледници из 1900–1901, Музеј примењене уметности
5. Princess Natalija with her son Alexander, photograph from the early 1880s printed as a picture postcard in 1900–1901, Museum of Applied Art

породице, ова фотографија представља присан и искрен моменат који Наталију приказује пре свега као мајку. Што се костима тиче, у питању је поново бела чипка, коју овога пута на себи има и мали Александар, а чија нежност у овом случају није симбол еротике, већ дечије невиности и искрености (Митровић 2011: 92). Бела чипка се често доводила у везу и за светом деце, а у белим чипканим хаљиницама фотографисана је и кнегиња Наталија када је била девојчица (Обреновић 1999: 6). Нежност, љубав и дечја невиност идеали су којима она представља свој дом и себе у улози мајке.

*

Иако свака слика владара доступна широј публици има функцију јавног представљања, постоје оне које су креиране тако да владара прикажу у приватном простору и интимној ситуацији (Макуљевић, Н. 2006б: 49–53). За разлику од њих, владар или владарка приказани у јавном простору имају улогу мапирања владарског идентитета и моћи (*ibid*). Најприближније исказивању владарског идентитета у случају кнегиње Наталије јесу две фотографије које је приказују обучену у



6. Аноним, Кнегиња Наталија у народној ношњи, Београд, око 1880, Музеј примењене уметности

6. Anonymous, *Princess Natalija wearing a folk costume*, Belgrade, ca. 1880, Museum of Applied Art



7. В. Даниловић, Кнегиња Наталија у народној ношњи, Београд, око 1880, Музеј примењене уметности

7. V. Danilović, *Princess Natalija wearing a folk costume*, Belgrade, ca. 1880, Museum of Applied Art

народну ношњу, снимљене око 1880. године (сл. 6 и 7). Иако се на овим фотографијама не алудира експлицитно на њену улогу владарке, одевање у народну ношњу јесте врста јавне изјаве, прихватања идентитета земље којом њен муж влада (Живанов 2013: 329). Кнегиња Наталија позирала је у народној ношњи и сликару Ђорђу Крстићу 1877. године за цртеж који је данас изгубљен, а Стојан Николић израдио је 1880. године њен портрет у народној ношњи (Макуљевић 2006а: 136). Прихватањем народне ношње кнегиња Наталија се приказује јавности као Српкиња, а у периоду легитимисања власти и трагања за обједињујућим националим идентитетом, то је био веома мудар одабир костима.

Визуелно представљање различитих народних типова почиње средином XIX века када је народ препознат као један од основних елемената Кнежевине, а потом и Краљевине Србије. У периоду владавине краља Милана сликари и интелектуалци слани су по ослобођеним деловима Србије да прикупљају грађу, скицирају и фотографишу не само пејзаже и споменике, већ и народ тамо где је „народно одело понајлепше“, као и да откупљују различите типове костима (Макуљевић

2006а: 125).⁵ Народна ношња, као и српски грађански костим, користили су се у конституисању визуелног лика српских владара током читавог XIX века.⁶ Оба начина одевања користиле се као модел којим се истиче национална припадност појединца.

Српску културу и традицију, као и народну ношњу, Наталија је прихватила као своје, након чега ће се том ношњом представљати и у иностранству. У писму из 1892. године адресираном на Персиду Пинтеровић краљица говори како јој је потребно памучно српско

⁵ Током седме деценије XIX века овај задатак поверен је Стеви Тодоровићу и Милану Милићевићу који су откупили 6 костима, урадили 32 скице и 100 фотографија на путовању Србијом. Краљица Наталија сличан задатак поверује Ђорђу Крстићу који ће у периоду од 1881. до 1883. године путовати по Србији сликајући пределе, објекте и народ за њен албум (Макуљевић 2006а: 125–126). И познати београдски фотографи документовали остатке архитектонских здања, карактеристичних пејзажа и делова града као и људе у националним ношњама (Малић 1997: 162–163).

⁶ Свест о вредностима домаћег културног модела почиње да се развија још у доба владавине Милоша Обреновића и траје током читавог XIX века. Национални идеали промовисани су у најширем спектру форми приватног и јавног живота, чији је неизоставан део и костим (Макуљевић 2006б: 49–53).

платно јер за Божић облачи лутке као српске сељанке и да ове играчке имају велики успех код малих Францускиња (Хаџи-Поповић 1996: 70). То је био симпатичан и вешт начин да се српска народна ношња представи припадницима друге културе и сигуран знак да га је краљица Наталија осећала као један од својих идентитета.

Закључак

Током XIX века буржоазија покреће потрошачку културу и масовну производњу, чиме ће утицати на појаву и све брже и чешће смењивање модних трендова. Правила прикладног одевања више се нису диктирала искључиво са врха, из двора, већ су модне трендове постављале занатлије и трговци. Како би репрезентовале своје владарско тело, владарке почињу да прате модне трендове, због чега постају прве модне иконе свога доба. Са ауторитетом који им је дат, оне су имале моћ да својим примером саветују остале шта је модерно обући, те су, уз појаву масовних медија, постале и прве манекенке света.

Кнегиња и краљица Наталија Обреновић је, попут својих савременица на европским дворovima, имала неколико улога. Краљицу Наталију можемо видети као модну икону Србије, фаталну жену (у складу са новим родним концептима и новим погледима за женску сексуалност током друге половине века), као господарицу дома у приватним просторима, супругу и мајку, Српкињу у народној ношњи. Различитости ових

улога веома вешто су обједињене и приказане краљичним владарским телом које је сада за сваку од улога имало посебан костим.

Као млада жена она кокетира са посматрачем у хаљини кројеној са циљем да нагласи њене женске атрибуте и еротичност, али и као даму која заводи скривањем тела под наборима нежне чипке, која више наговештава него што открива. У приватној сфери приказује се као одмерена жена која облачи једноставну и практичну гардеробу, која притом алудира на женску интелектуалну страну. Улога мајке је још једно важно поље јер је XIX век породицу сматрао нуклеусом, а требало је да краљевска породица буде идеал којем би тежили сви становници државе. На крају, краљицу можемо видети и у народној ношњи којим она истиче своју приврженост држави, њеној историји, традицији и култури.

Портрети настали у медију фотографије кореспондирају са сликаним представама и најчешће произилазе из праксе сликарства или на њу непосредно утичу. Одабране фотографије илустрација су различитих схватања и начина представљања улоге жене током друге половине XIX века и у везу су са општим културним токовима и уметничким концептима, као и родним студијама. Анализа костима помаже нам да сагледамо како је све Наталија Обреновић доживљавала и презентовала себе, које је улоге препознала и прихватила и како је креирала слику свог владарског тела.

ЛИТЕРАТУРА

Борозан, И. 2013

Слика и моћ : представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века, докторска дисертација, Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Живанов, Д. 2013

Оставштина династије Обреновић у манастиру Крушедолу, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама*, ур. А. Марушић, А. Болић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја.

Миловановић, С. 2013

Збирка фотографија чланова династије Обреновић у фонду музеја Војводине, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама*, ур. А. Марушић, А. Болић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја.

Митровић, К. 2011

Представа луксуза у српској визуелној култури средином 19. века, магистарски рад, Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Karner, R. and Lindinger, M. 2009

Grosser Auftritt – Mode der Ringstrassenzeit, Wien: Christian Brandstätter Verlag.

Радмановић, Ш. 2009

Фотографије династије Обреновић, каталог изложбе, Београд: Историјски музеј Србије.

Макуљевић, Н. 2006а

Уметност и национална идеја у 19. веку, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Макуљевић, Н. 2006б

Идеолошка приватност: живот у нацији, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд: Clio.

Prošić-Dvornić, M. 2006

Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka, Beograd: Stubovi kulture.

Schulte, R. 2006

The body of the queen : Gender and Rule in the Courtly World, 1500–2000, New York: Berghahn Books.

- Hyde, M. and Milam J. 2003
Introduction Art, cultural politics and the woman question, у:
Women, art and the politics of identity in eighteenth-century Europe : Women and Gender in the Early Modern World, ed. Hyde, M. and Milam, J, Abingdon: Routledge.
- Casid, Jill H. 2003
Commerce in the Boudoir, у: *Women, art and the politics of identity in eighteenth-century Europe : Women and Gender in the Early Modern World*, ed. Hyde, M. and Milam, J, Abingdon: Routledge.
- Todić, M. 2001
Fotografija i slika, Beograd: Cicero.
- Обреновић, Н. 1999
Моје успомене, Београд: Српска књижевна задруга.
- Малић, Г. 1997
Милан Јовановић фотограф, каталог изложбе, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности.
- Хаџи-Поповић, И. 1996
Писма краљице Наталије Обреновић, Београд: Народно позориште, Земун: Писмо.
- Тодић, М. 1993
Историја српске фотографије, Београд: Просвета, Музеј примењене уметности.
- Липовецки, Ж. 1992
Царство пролазног, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Stojanović, D. 1980
Gradska nošnja u Srbiji tokom XIX i početkom XX veka, каталог изложбе, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.
- Kantorowicz, H. Ernst. 1970
The King's Two Bodies : a Study in Mediaeval Political Theology, Princeton: Princeton University Press

Summary

JOVANA NIKOLIĆ

Independent researcher, Belgrade, Serbia

joanikol@yahoo.co.uk

DRESS IN THE PHOTOS OF QUEEN NATALIJA OBRENOVIĆ IN THE SERVICE OF THE VISUAL REPRESENTATION OF THE QUEEN'S BODY

Queen Natalija (Natalie of Serbia) was a fashion icon of her time and similarly to women rulers at European courts, she paid special attention to the dress that was meant to represent her sovereign body. The fashion at the court in the second half of the 19th century reflected both politics and personal tastes. Through dress, the Queen's body was turned into a symbol.

Queen Natalija expanded the scope of costume's influence: she carried out a genuine fashion revolution by tailoring costume for each of her roles, which she had many, instead of sticking to two dress styles: for private and public spheres. Among photographic documents we can find examples that show her various identities: a femme fatale, a wife, a mother, a Serbian woman, a fashion icon. We can see her as a young woman flirting with the beholder in a dress tailored with the idea of emphasizing her feminine attributes and eroticism, but we can also see her as a lady who seduces by

hiding the body under the folds of lace, which suggest more than they reveal. In the private sphere, the Queen was shown as a modest and balanced woman dressed in simple and practical clothing, alluding to women's intellectual side, in response to the eroticization that occurred in public life. The role of a mother was another important sphere because the family was considered to be a nucleus in the 19th century and the royal family was supposed to be an ideal to be striven for by all citizens. Finally, we can see the Queen in the folk dress, which she used to emphasize her commitment to the country, its history, tradition and culture.

Despite the many identities placed before Queen Natalija, she managed to appear dignified. In the medium of photography, Queen Natalija can be seen as a modern woman who both consumed and dictated the fashion of her time.

МОДА КРИСТИЈАНА ДИОРА КАО ТЕКСТ КУЛТУРЕ: стратегиие присвајања *New Look-a* касних четрдесетих и педесетих година XX века

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: У овом раду се *New Look* Кристијана Диора (Christian Dior) посматра првенствено као текст који се анализира и интерпретира у односу на контекст у ком дело настаје, као и у односу на текстове са којима долази у додир. Одевање се у овом раду посматра као конститутивни део историјско-културног миљеа у ком се одевна пракса одвија, али и као индивидуални одговор на владајући модни дискурс. Самим тим мода Кристијана Диора може да се посматра као *текст културе*. Рад се првенствено ослања на дела Ролана Барта (Roland Barthes), Умберта Ека (Umberto Eco), Јурија М. Лотмана (Ю. М. Лотман) и теоретичара моде Малколма Барнарда (Malcolm Barnard), а користи и увиде из теорија рода и теорије цитатности. На примерима присвајања Диорове моде биће показано да се кодови на основу којих можемо читати исту силуету, исти текст, разликују и зависе од контекста у коме се одевна пракса одвија. Радом су обухваћени карактеристични примери из одевне праксе западноевропских земаља и са тла САД, а посебна пажња је посвећена интерпретацији *New Look-a* на простору ФНРЈ.

Кључне речи: Диор, код, контекст, семиотика, текст културе.

Увод: семиотика – знак и значење

Модни исказ/текст посматран помоћу основних начела семиологије/семиотике и теорије информације (комуникације) представља најчешћи, а по Жарку Паићу¹ и једини могући и једини исправан, приступ у теорији (теоријама) моде данас. Због сложености самог одевног знака унутар променљивог система моде, читање моде захтева и познавање контекста (не само унутрашњег – системског, већ и спољашњег – изванмодног, извантекстовног). По Барту, одевни предмет сам по себи не садржи значење, већ се оно формира у модном дискурсу (Barthes 2002). Како се унутар система језика сваки знак одређује у односу на сваки други (Јанићијевић 2007: 223), под одевним знаком можемо разматрати материјале и текстил, саме одевне предмете или делове одевних предмета, као и одевне комбинације и модне колекције (Barnard 1996). С обзиром на то да је основна функција знака, па и одевног, да саопштава идеје путем порука и да

контекст значајно утиче на поруку, ослонићемо се на теорије Умберта Ека и теоретичара моде Малколма Барнарда.

Малколм Барнард, између осталог, разликује спољашње и унутрашње значење знака, тј. значење које одевни предмет носи (форма, боја, материјал). Значење одевног знака дефинисано споља Малколм Барнард посматра у светлу уписивања поруке од стране аутора, конзумента и ауторитета са стране (законодавац, модни критичар, заједница) (Barnard 1996: 70–77). Слично томе, Еко предлаже да се направи разлика између контекста и околности. Контекст Еко дефинише као „срдину у којој се дати израз појављује заједно са другим изразима који припадају истом систему знакова“ док околност види као „спољашњу ситуацију у којој неки израз, заједно са својим контекстом може да се појави“ (Еко 2001а: 265). Дакле, у другом случају реч је о стварној комуникацији коју неки знак/исказ/текст остварује у културном окружењу, а не само у оквирима свог система. Еко сматра да би културу требало посматрати као процес непрекидног стварања знакова и њихове интерпретације (што подсећа и на Бартово грађење мита). Одевни предмет онда можемо посматрати у оквиру самог система (кода) моде, где се комбинује с другим одевним предметима чинећи модни исказ – у контексту одевне комбинације или колекције – где носи одређени број значења, али када искорачи у шире (културолошко) окружење, тј. када дође до интеракције с другим кодовима, његово значење/читање ће обожити и спољашње околности у којима се појављује (друштвене, политичко-идеолошке, културолошке, итд.).

Комуникацијски потенцијал културних феномена Еко посматра кроз денотативне и конотативне односе. У том смислу, можемо посматрати како одевни предмет, дефинисан изабраном формом, бојом и избором материјала (денотативно значење) и који је комбинован са другим одевним предметима у складу са општим правилима одевања, у склопу одевне комбинације репрезентује одређени животни стил на нивоу конотације. Еко истиче и да су денотативна значења одређена кодом, док су конотативна одређена *поткодovima* или *посебним кодовима*. Поткодovi који су по Еку „заједнички само извесним групама говорних лица“ (Еко 1973: 46) могу се, на пример, применити на објашњење одевања супкултурних група. Тако ће у овом раду у анализи Диоровог *New Look-a* нарочита пажња бити посвећена

¹ Жарко Паић у делу *Vrtoglavica u modi: vizualna semiotika tijela* (2007) методологију проучавања постмодерне моде и савремене моде заснива првенствено на семиотици Умберта Ека.

поткодовима који откривају идеолошке и друге утицаје на основу којих се утврђује конотативно значење посматране моде.

Мода као текст културе

По Јурију М. Лотману текст представља „сваку секвенцу знакова датог система систематизовану према правилима тог система“ (Буржињска и Марковски 2009: 274–275). Када говоримо о тексту културе, у питању су „све врсте знаковних информација које обављају културолошку функцију“ (*ibid.*: 276). Тако, на пример, можемо као текст културе посматрати понашање, моду, рекламу, стил живота и слично.

Лотман тако каже:

„Мода је увек семиотична. Укључивање у моду – јесте непрекидан процес претварања незначејског у значејско. Семиотичност моде огледа се првенствено у томе што она увек подразумева посматрача.² Онај који говори језиком моде – творац је нове информације која је за аудитооријум неочекивана и неразумљива. (...) мода је истовремено и елитна и масовна. Изван шокиране публике мода губи сваки смисао.“ (Лотман 2004: 114)

Ролан Барт текст посматра у складу са теоријом интертекстуалности, као текст који је сачињен од израза, односно текстова на које се позива, што је у вези са неограниченом производњом значења, односно „експлозијом значења“, а моду карактерише непрекидан процес стварања значења. Такође, Барт истиче улогу читаоца кога види као новог аутора, а читање као поновно писање текста (Barthes 1986b). У том смислу, моду ћемо посматрати као систем који признаје „памћење“ и одређује се у односу на претходне моде, ступајући на тај начин у дијалог с прошлосту у покушају да редифинише однос према њој. Кроз анализу одевне праксе биће узет у обзир и конзумент моде, јер онај који моду присваја може ишчитати њену поруку на различите начине.

Педесетих година XX века мода се налазила на прелазу из модерне у постмодерну моду, из система централизоване моде у систем полицентричне моде, на прелазу из високе моде у *prêt-à-porter* моду, из елитне моде у моду за масе, из моде престижа у моду побуне – односно на прекретници која доноси нови однос маргине и центра у модном дискурсу. Сва наведена уламања у систему моде средином XX века могу се препознати и на примеру Диоровог *New Look-a*.

Диоров *New Look* – од ауторовог дела ка тексту културе

Када се Диор одважио да отвори своју модну кућу у Паризу 1946. године, био је решен да врати некадашњи статус и сјај париској моди која је двадесетих година XX века заузимала друго место у спољној трговини Француске.³ Назив *New Look* односи се на модну

колекцију *Corolle* приказану 12. фебруара 1947. године. Костим *Bar*,⁴ уског струка а широке сукње, постаје симбол за Диоров *New Look*, синоним за модну кућу Диор, али и за моду педесетих година XX века. Иконицка представа овог костима постају и цртеж модног илустратора Кристијана Берара (Christian Béard; сл. 1), као и чувена фотографија Вилија Мејволда (Willy Maywald).

Иако је Диор био првенствено окренут ка високој моди, разумео је могућности масовног тржишта и новог времена. Схватио је да се „аура“ са високе моде преноси на модну марку, односно на конфекцијске и друге употребне предмете који носе обележје исте модне куће⁵, па је комерцијални успех очекивао од лиценцирања, производа продаваних под његовим именом (чарапа, кравата, парфема, рукавица, накита, ташни и крзнених модних детаља) (Sinclair 2012: 88).

Када се Диорова колекција појавила само две и по године после окупације Париза, изазвала је бурне реакције. Код Диора се као реакција на ратна разарања појавила носталгија за некадашњим временом и модом.⁶ Међутим, како је Диорова силуета *New Look-a* – широке сукње са подсукњама, дужине до чланака – подразумевала *41 метар свиле* за израду само једне хаљине, поставило се питање да ли је овакво расипништво примерено послератном контексту у времену рестрикција (Mendes and Hays 1999: 128, 130; Sinclair 2012: 28, 38, 44). Како је ова Диорова ревија деловала као шок, о њој се много писало у тадашњој штампи и позитивно, али и негативно.⁷ То је за последицу имало потражњу за моделима из колекције. Међутим, да би Диорова колекција продрла на масовно тржиште, требало је да прође годину дана (Mendes and Hays 1999: 130).

Колекција *New Look* се на денотативном нивоу може ишчитати као силуета која наглашава женске облине и спутава тело корсетом, док се на конотативном нивоу значења, у складу са друштвено-историјским контекстом, могла прочитати као непримерена мода, мода декаденције или мода носталгије за прошлим временима. Контекст усмерава читање поруке (Giro 1975: 32–33): у једном контексту ће једно значење постати доминантно и једино читљиво.

Текст у тексту

У својој основи силуета *New Look-a* заправо уопште није била нова, већ је представљала преузету силуету карактеристичну за средину XIX века комбиновану са балетском хаљином какву можемо видети на пастелима Едгара Дегаа (Edgar Degas). Она се појавила још пред почетак Другог светског рата (Mendes and Hays 1999: 96; Laver 2002: 256), можемо приметити, заједно са појавом неоконзервативизма. Користили су је модни

² Курзив Ј. З.

³ Чак и после економске кризе тридесетих година XX века висока мода чинила је 15% укупног француског извоза. Више о економском систему француске моде у: Липовецки 1992: 68.

⁴ Овај чувени Диоров костим се чува у музеју Метрополитен у Њујорку, а реплика коју је Диор израдио у Музеју Викторије и Алберта у Лондону.

⁵ О аури у моди видети у: Свенсен 2005: 99–100.

⁶ Више у: „Christian Dior: Nostalgia and the Economy of Feminine Beauty“ in: Parkins 2012: 111–146.

⁷ Негативни текстови о Диоровој моди објављени су, на пример, у француском часопису *L'Humanité*. Британски *Vogue* није објавио вест о новој моди. Часопис *Time* је известио о дешавањима у Америци (протест клуба *Little Below the Knee*). Видети у: Sinclair 2012: 38, 44.



1. Костим *Bar*, цртеж Кристијана Берара (Christian Bérard), први пут објављен у часопису *Vogue*, мај–јун 1947, преузето из часописа *Vogue*, децембар 1995 – јануар 1996.

1. Bar costume, drawing by Christian Bérard, originally published in *Vogue*, May–June 1947, reproduced from *Vogue*, December 1995 – January 1996.

креатори Баленсијага (Balenciaga) и Менбоше (Mainbocher), да би је после рата развио Диор (Irvine 2013: 28–29; Vilson 1995: 36). Ова силуета, коју су истакли и костими у филмовима *Прохујало са вихором* (1939) и *Џезабел* (1938), сугерише заокрет после дугог низа година освајања права за жене у патријархалном друштву.

Требало би нагласити да је Диор оживљавањем силуете из прошлости желео да отвори могућност поновног осмишљавања односа према прошлости (Parkins 2012: 122). Кључни елемент који сугерише могућност скривеног текста је управо и сам скривен, носи се испод одеће, а то су Диорови облици корсета којим је сужаван струк и постојање конструкције за наглашавање линије бокова. Висока мода XIX века, мода корсета и турнира, проузроковала је стварање покрета који су се борили за редифинисање женске одеће због штетности овакве моде по здравље жена. Ова мода спутавала је, ограничавала и отежавала свакодневне активности жене. Тоалете које су биле тешке 9–12 kg (Прошић-Дворнић 2006: 286 – напомена 8), постајале су својеврсан излог мужевљевог друштвеног положаја. У западноевропским земљама жена је била, како то Еко каже, „поробљена модом не само зато што је налажући јој да буде привлачна, да задржи један ваздушаст став, грациозан, узбудљив, учинила од ње сексуални објект; она је била

поробљена, одећа коју јој је друштво наменило налагала јој је да живи за спољашњост“ (Еко 2001b: 86–87). Због тога је враћање на овакав тип силуете и било толико контроверзно. Након двадесетих година XX века и моде епохе ар деко (*art deco*), која је симболизовала нову, модерну, ослобођену жену, нико није претпостављао да ће се мода корсета поново вратити на велика врата. Коко Шанел (Coco Chanel), чија је мода постала синоним за дечачку силуету, сведених линија у духу кубизма (погрдно називана „сиротињском модом“) с неверицом је пратила Диоров успон и *New Look*. Све оно за шта се Шанел залагала, одећу ослобођену корсета и слободу покрета, овај нови креатор наизглед је срушио.

Стратегије присвајања Диоровог *New Look*-а

И у западноевропском и у америчком послератном контексту од жена се очекивало да своје освојено право на професионални рад занемаре и своје послове уступе мушкарцима, повратницима из рата. У овом контексту Диорова мода (за коју је због низа дугмића на леђима и великог броја помоћних додатака, као и у XIX веку, била потребна помоћ служавке у облачењу), у којој аутор свакако није видео запослену жену, а ни жену која није из највиших слојева друштва, сугерисала је изостављање жене из традиционално мушке јавне сфере, односно из јавно-пословног и друштвено-политичког окружења. Овоме се може додати и начин на који Диор у аутобиографији *Диор о Диору* (*Dior by Dior*) описује своју музу, даму из привилегованог друштвеног слоја, госпођу Брикар (Mme Bricard), као жену која одаје утисак равнодушности према политици, економији и друштвеним променама, чији је смисао постојања елеганција, што представља основни ефекат који би желео да постигне на свакоме ко његове креације носи.⁸ Дакле, Диорове креације већ избором елемената, као што су свилени материјали, сама форма, детаљи (као што је низ дугмића на леђима), носе поруку која сутерише елеганцију и женственост. Порука гламура париске високе моде није била изгубљена ни у САД,⁹ али је наглашена женственост конотирала и виђење жене као статусног симбола, посебно када је *New Look* доведен у везу са наративом филма *Како се удати за милионера* (1953) у коме Лорен Бекол (Lauren Bacall) носи Диорове modele.

Занимљиво је истраживање Анделе Партингтон (Angela Partington) које показује да је Диоров *New Look* послужио женама из радничке класе да артикулишу и назначе свој класни идентитет једноставно усвајајући понуђену моду на начин који модна индустрија није предвидела (Barnard 1996: 73). Партингтонова зато истиче разлику између пасивног и активног конзумеризма, при чему је активним конзумеризмом у наведеном примеру створено ново значење, оно које није створио модни креатор, а екстравагантна Диорова висока мода намењена посебним, свечаним приликама, присвојена и

⁸ Према цитату у: Parkins 2012: 125.

⁹ У жељи да се прилагоди америчком тржишту, Диор 1948. године оснива *Christian Dior New York* ради продаје колекције конфекције (*ready-to-wear*) креиране специјално за Американке (Sinclair 2012: 88).

прилагођена, постала је део свакодневне одеће жена радничке класе. Тако је екстравагантна силуета *New Look*-а у новим околностима сигнализирала суздржаност и практичност (Berry 2001: 465).

Диорова силуета *New Look*-а пронашла је свој пут до многих, па су широку сукњу наглашеног струка носиле Диорове клијенткиње – припаднице аристократије, као и гламурозне глумице на које су се угледале америчке тинејџерке, које су овакав тип сукње комбиновале са сокнама и носиле уз тада популарну фризуру „коњског репа“ на врх главе (Sinclair 2012: 88). Када је Диор планирао своју прву колекцију, његова намера је била да креира високу моду за одабрану клијентелу, а никако „моду за све“ (*loc. cit.*). Диоров изузетан успех довео је до тога да силуета *New Look*-а постане препознатљива, а да волуминозне хаљине и сукње буду предмет жеље жена широм света крајем четрдесетих и почетком педесетих година XX века.¹⁰ Тако се и у ФНРЈ силуета *New Look*-а појављује на страницама модног часописа *Укус* 1948.¹¹ године, само годину дана после Диорове париске ревије (Велимировић 2007: 344). У складу са тезом Ролана Барта (Bart 2013) да је идеологија увек имплицитно присутна у тексту и на основу, пре свега, визуелног материјала који нуди часопис *Укус*, покушаћемо да идентификујемо конотације које је силуета *New Look*-а носила у ФНРЈ крајем четрдесетих и почетком педесетих година XX века.

Послератни период у новоформираној држави ФНРЈ донео је, између осталог, и нова правила одевања, која су у почетку била формирана под утицајем совјетског модела.¹² Тако је у часопису *Укус* (бр. 6) из 1947. године¹³ објављен приказ под насловом „Совјетска мода“ илустрован фотографијама неженствених костима наглашених рамена, дужих, лежерних блејзера и равних сукања миди дужине. Совјетски модни узори ускоро више неће бити доминантни у формирању модног укуса, а западна мода, која је у послератном периоду проглашена декадентном и непожељном (*Укус*, 1946), поново ће се појавити на страницама овог часописа. После 1948. године, када је дошло до разлаза са Стаљином, Југославија је „све отвореније преносила своје трговинске везе са Истока на Запад“ (Вучетић 2015: 51), а приметан је и утицај америчке масовне културе (амерички филмови, музика и мода). Када је у питању одевање, на страницама модног часописа *Укус* кроз препоручени спој „социјалистичког доброг укуса“ и западне моде можемо ишчитати званични модни дискурс (Велимировић 2008: 41).

¹⁰ Широка сукња (са мање или више волумена) и припијена силуета хаљине која прати линију тела биће заступљене у Диоровим колекцијама све до 1954. године. Видети публикацију Метрополитен музеја која је пратила изложбу о Диору (Martin and Koda 1996).

¹¹ Часопис *Укус*, један од првих женских часописа после Другог светског рата, покренут је 1946. године. Исте године је поново почео да излази и часопис са предратном традицијом *Жена данас*, који је, као и *Укус*, имао васпитно-еманципаторску улогу. Издавао их је Антифашистички фронт жена (Ристић 2015: 10).

¹² „Модни трендови пласирани у централном московском Дому моде били су праћени са великом пажњом и свесрдно препоручивани.“ (Велимировић 2008: 40).

¹³ Захваљујем се Бојани Поповић на уступљеним часописима.



2. Насловна страна часописа *Укус*, бр. 15, Београд, март 1949.

2. Front page of the magazine *Ukus*, no. 15, Belgrade, March 1949.

Након предратних модела женских идентитета, све до почетка педесетих година, „нова жена“ је приказивана као „ударница“, а потом као „радна жена“ и мајка, при чему је женственост била потиснута. Како се у овом периоду немаштина роба набављала на „тачкице“ све до 1951. године (Велимировић 2007: 345–347), не чуди чињеница да су модни часописи и модне рубрике доносили савете за преправку старе одеће и кројеве за самостално шивење женске и дечје одеће. Ипак, чак и у рубрици „Течај кројења и шивења“ можемо видети знаке популарне Диорове силуете која се постепено помаља на страницама часописа *Укус*. Тако је, на пример, у мају 1948. (*Укус*, бр. 10) објављен технички цртеж кроја сукње „пуног круга“ тзв. „сукње у глох“, док је у априлу 1950. године у часопису *Укус* (бр. 20) у истој рубрици објављен крој блејзера са наглашеним струком, каишем и патнама тик испод струка. Међутим, иако је технички цртеж конструкције кроја у пропорцији близак Диоровом женском сакоу чувеног костима *Bar*, фотографија која приказује готов модел више подсећа на комотне и предугачке моделе женских сакоа совјетске моде и силуету актуелну четрдесетих година XX века. Нешто касније се у часопису *Укус* појављује и права

кројна слика, попут оних из модног магазина *Burda*¹⁴, а један од понуђених кројева из 1954. године јесте и хаљина са шал-крагном, сечена у струку са сукњом кројеном из пуног круга. Поред поменутих кројних слика, у овом модном часопису објављиване су и модне илустрације, а почетком педесетих година и фотографије модела које поткрепљују чињеницу да је *New Look* нашао пут и до жена у Југославији, истина у поједностављеној варијанти (сл. 2). О споју практичног и лепог, модерног и умереног, говоре и модне скице објављене у јулу 1951. године у часопису *Укус* (бр. 23) уз наслов „Пет лепих хаљина за рад, канцеларију и школу“. Ови модели намењени радној жени по кроју су веома подсећали на Диорову линију, док је умереност гарантовала сведена палета боја неутралних тонова која је, по мишљењу Д. Велимировић, представљала својеврсни код социјалистичке моде (Велимировић 2014: 35). Још у првом броју часописа *Укус* из 1946. године у тексту „О укусу“ истиче се обавезна практичност модела. Практичност као императив „доброг укуса“ није била доведена у питање ни наредних година, све до почетка педесетих година XX века, када поново оживљава култ лепоте, културе одевања и модне актуелности који наговештава нови стил живота (Гудац-Додић 2007: 201). У том периоду држава покушава да успостављањем одређених установа (обданишта, ђачке мензе и сл.) радној жени пружи помоћ у чувању и васпитавању деце (loc. cit.). Појава слободног времена отвара могућност за друштвени и политички активизам, али и за доколицу (Велимировић 2014). Почев од 1952. године, у часописима се појављује нова слика жене која истиче њену женственост, а поменутих категоријама „социјалистичког доброг укуса“ придодате су и лепота и елеганција (Велимировић 2014).

Све до 1952. године модна штампа се углавном обраћа жени која ради, која је мајка. Од девојака се очекује скромност, чедност, послушност¹⁵, док је женственост потиснута. Међутим, 1952. године на насловној страни часописа *Укус* (бр. 24) објављена је фотографија манекенке у тамној хаљини са белим рукавицама, шеширом и писмо-ташном, док се на унутрашњим странама истог броја предлажу хаљине за позориште и концерте, као и за вечерње забаве. Хаљина са насловне стране сугерисала је силуету „пешчаног сата“, док се за позориште препоручује модел са богато набраном сукњом, који је овога пута израђен од луксузнијег материјала (сл. 3). Иако се раније истицало да луксуз често „није имао ничег заједничког са добрим укусом“ (*Укус*, бр. 1) на страницама часописа *Укус* појављује се луксузно одевена „социјалистичка дама“ (Велимировић 2014) представљена у Диоровој силуети. Овакав модел елегантаног, а ипак прикладног изгледа задржаће се и наредних година.



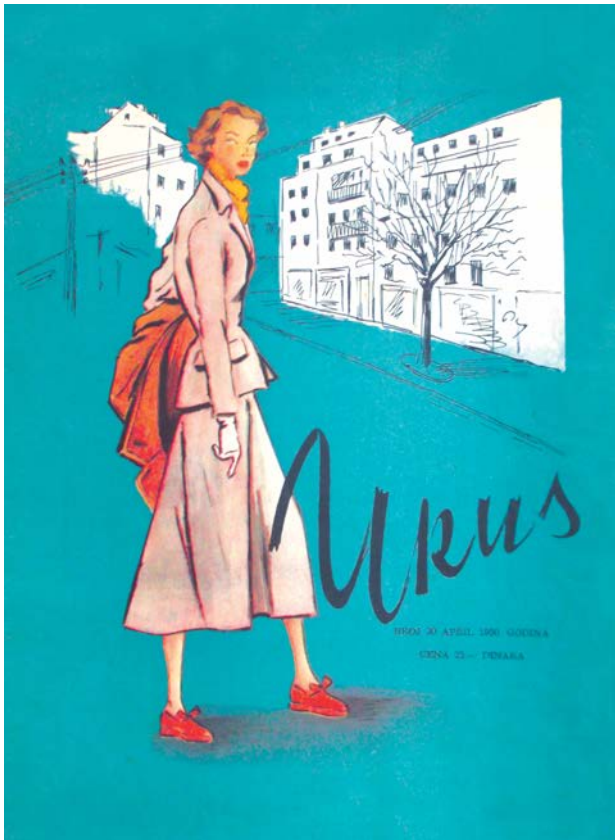
3. Хаљине за поподне, позориште и концерте, *Укус*, бр. 24, Београд, 1952.
3. Afternoon, theatre and concert gowns, *Ukus*, no. 24, Belgrade,

У Београду су у послератном периоду постојале супкултуре – групе девојака и младића који су пратили моду, а потицали су из виших и средњих друштвених слојева. „Фрајери“ и „фрајерке“, „мондени“ и „монденке“, окупљали су се на игранкама и журевима (Лучић-Тодосић 2002: 71). „Мондене“ су још 1945. године критиковали у штампи, између осталог, због неучествовања у рату, повезаности са црном берзом и неподобног изгледа који потенцира еротичност (Лучић-Тодосић 2002: 47).

У ФНРЈ је са формирањем новог социјалистичког система дошло до раскида са предратном модом и њеним кодовима који су владали између два светска рата, док је термин „мода“ замењен термином „укус“ (Велимировић 2008: 16). Мода сугерише слободу избора и истиче индивидуалност, тако да је увек у супротности са тоталитарним режимима, па не чуди увођење стандардизације модних форми и контрола иновација у социјалистичкој моди. Како су Диорове екстравагантне креације биле у супротности са прокламованим особинама доброг укуса, интерпретиране су на нов начин. Слично као у случају Енглескиња из радничке класе, и на цртежима у модном часопису *Укус* поједностављена Диорова силуета приказивана је у комбинацији са равним ципелама (сл. 4). Ципеле које су

¹⁴ Модни магазин *Burda* могао се купити на југословенским киосцима шездесетих година XX века. (Вучетић 2015: 338).

¹⁵ „Девојке су избегавале да изгледају затегнуто и изазовно. Ако би нека девојка била дотерана, па макар и мало нашминкана, дешавало се да их са улице покупе и пошаљу на 'друштвено корисни' рад (на чишћење кромпир, рибање подова, клозета и слично).“ (Лучић-Тодосић 2002: 74–75).



4. Насловна страна часописа *Укус*, бр. 20, Београд, април 1950.
4. Front page of the magazine *Ukus*, no. 20, Belgrade, April 1950.

тада биле доступне на тржишту биле су тешке, гломазне и равне, без потпетица, док ће ципеле са потпетицом остати један од жељно ишчекиваних артикала све док крајем деценије није повећан увоз робе широке потрошње.¹⁶ Контекст је и у овом случају омогућио генерисање новог значења и осигурао преношење модификоване поруке која је одражавала идеолошки систем. Очигледно је да је и у ФНРЈ Диорова силуета успоставила везу са патријархалним погледом на свет и вероватно је зато наишла на одобравање: она није читана као фигура аристократкиње која држи само до своје елеганције и не ради, већ као жене која је задовољна својим положајем и не одступа од традиционалног

схватања улоге жене у друштву. Континуирано је постојао отпор према моди, па је тако Диорова колекција из 1953. године (богато извезених вечерњих хаљина и, за схватања у ФНРЈ, кратких сукања) оцењена као посебно неприкладна, као и Баленсијагина (Balenciaga) џак-хаљина и трапез линија Ива Сен Лорана (Yves Saint Laurent) (Велимировић 2014: 35). Не треба да чуди чињеница да су неприхваћене управо креације изразите индивидуалности, симболи новог, поготову када имамо у виду да је модни дизајнер, као стваралац, протеран из система социјалистичке моде све до краја педесетих и почетка шездесетих година XX века, када је креатор моде враћен у модни систем.

Закључак

Сигурно је да модни стваралац, као и сваки аутор, уписује одређене поруке у своје дело и да на његово стварање, поред ауторове интенције и знања којима располаже, утичу и идеолошка сфера и комуникацијске околности у којима дело настаје. Дело самим тим садржи сопствене кодове које смо у овом раду покушали да анализирамо у процесу „контекстуалне интерпретације“ (Еко 1973: 108). На примеру *New Look*-а смо утврдили да контекст даје значење одевном предмету, јер управо контекст омогућава да се полисемична порука прочита на одређен начин. Пратећи Диоров *New Look* кроз примере у модној и одевној пракси потврдили смо деловање процеса неограниченог генерисања значења. *New Look* је тако постајао симбол модне марке, статусни симбол, симбол за моду декаденције, моду носталгије, елитистичку моду, моду за масе, моду радне жене. У складу са Лотмановим виђењем моде, околности, као и читав свет знања и идеологија који окружују самог конзумента моде, утичу на значење које она поприма. Тако, на пример, присвојена Диорова силуета у ФНРЈ постаје идеолошки обојена мода „доброг укуса“ која кроз стварање нових, посебних кодова потврђује социјалистичку идеологију тога времена. Да би се промена у моди ФНРЈ/СФРЈ десила потребан је био стваралац који би довео у питање код који је успостављен у социјалистичком модном систему. Кршење правила која подразумева утврђени код одевања представља предуслов за стварање модних новина, које су у ФНРЈ процењиване као „модни екстрем“ које би требало избегавати (Велимировић 2014: 35). У ФНРЈ/СФРЈ је такво кршење правила као стратегија мод-ног креатора било неопходно за прелазак од антимодног „социјалистичког доброг укуса“ ка успостављању кодова моде.

¹⁶ Године 1959. отпочео је увоз италијанских ципела. Видети у: Велимировић 2014: 40.

ЛИТЕРАТУРА

- Bart, R. 2015
Ekonomija sistema mode, u: *Elementi semiologije*, Beograd: Biblioteka XX vek, 111–142.
- Vučetić, R. 2015
Koka-kola socijalizam, Beograd: Službeni glasnik.
- Ристић, А. 2015
Модна штампа у Србији у XX веку, *Зборник*, Музеј примењене уметности, (Београд) н.с. 11: 7–17.
- Velimirović, D. 2014
Kad kupovina nije rasonoda. Ženstvenost, moda i potrošnja u FNRJ (1952–1961), u: *Pažnja! Odjeća, umjetnost, identitet*, zbornik radova, ur. Irfan Hošić, Bihać: Tehnički fakultet, 29–41.
- Bart, R. 2013
Mitologije, Loznica: Karpos.
- Irvine, S. 2013
Vogue On : Cristobal Balenciaga, London: Quadrille Publishing.
- Велимировић, Д. 2012
Нов изглед за „нову жену“ : уобличавање „пролетерског укуса“ (1945–1951), *Етноантрополошки проблеми*, н. с. год. 7 св. 4: 935–955.
- Parkins, I., 2012
Poiret, Dior and Schiaparelli : Fashion, Femininity and Modernity, London – New York: Berg.
- Sinclair, C. 2012
Vogue On : Christian Dior, London: Quadrille Publishing.
- Buržinska, A., Markovski, M. P. 2009
Književne teorije XX veka, Beograd: Službeni glasnik.
- Velimirović, D. 2008
Aleksandar Joksimović : moda i identitet, Beograd: Utopija.
- Велимировић, Д. 2007
Мода и идеологија : ка новој политици стила, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Београд: Clio, 342–361.
- Гудац-Додић, В. 2007
Жена у социјализму : сфере приватности, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Београд: Clio, 165–204.
- Janićijević, J. 2007
Komunikacija i kultura : sa uvodom u semiotička istraživanja, drugo izdanje, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Pačić, Ž. 2007
Vrtoglavica u modi : vizualna semiotika tijela, Zagreb: Altagama.
- Prošić-Dvornić, M. 2006
Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka, Beograd: Stubovi kulture.
- Svensen, L. Fr. H. 2005
Filozofija mode, Beograd: Geopoetika.
- Lotman, J. M. 2004
Kultura i eksplozija, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Barthes, R. 2002
Pismovni odjevni predmet, u: Cvitan-Černelić, M., Bartlett, Ѓ., Vlasisavljević, A. T., (eds.) *Moda: povjest, sociologija i teorija mode*, Zagreb: Školska knjiga, 141–162.
- Laver, J. 2002
Costume and Fashion a Concise History, London: Thames and Hudson, fourth edition.
- Лучић-Тодосић, И. 2002
Од трокинга до твиста : игранке у Београду 1945–1963, Београд: Српски генеалошки центар. (Етнолошка библиотека, књига 6)
- Berry, S. 2001
Fashion, u: Toby Miller (ed.), *A Companion to Cultural Studies*, Massachusetts (USA)/Oxford (UK): Blackwell Publishers, 454–466.
- Eko, U. 2001a
Granice tumačenja, Beograd: Paidea.
- Eko, U. 2001b
Svakodnevna semiotika, Beograd: Narodna knjiga; Alfa.
- Поповић, Б. 2000
Мода у Београду 1918–1941, Београд: Музеј примењене уметности у Београду.
- Mendes, V., de la Haye, A. 1999
20th Century Fashion, London: Thames and Hudson.
- Martin, R., Koda, H. 1997
Christian Dior, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Barnard, M. 1996
Fashion as Communication, London and New York: Routledge.
- Vilson, E. 1995
Istorija mode, Beograd: Art Press.

Липовецки, Ж. 1992

Царство пролазног : мода и њена судбина у модерним друштвима, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Barthes, R. 1986a

Od djela do teksta, u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 181–187.

Barthes, R. 1986b

Smrt autora, u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 176–181.

Giro, P. 1975

Semiologija, Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod.

Еко, У. 1973

Kultura, informacija, komunikacija, Beograd: Nolit.

Извори

Часопис Укус, 1946–1954, бр. 1–бр. 33, Београд.

СКРАЋЕНИЦЕ

ФНРЈ – Федеративна Народна Република Југославија

СФРЈ – Социјалистичка Федеративна Република Југославија

САД – Сједињене Америчке Државе

Summary

JELENA ZDRAVKOVIĆ

College for Professional Studies – Belgrade Polytechnics, Belgrade, Serbia
jelena.zdravkovic@sbb.rs

THE FASHION OF CHRISTIAN DIOR AS A CULTURAL TEXT:

The Appropriation Strategies of the New Look in the Late 1940s and the 1950s

In this paper, Christian Dior's New Look is presented primarily as a text to be analyzed and interpreted with regard to the context in which it was created and texts with which it comes into contact. The theoretical framework of the paper relies on the works of Roland Barthes, Umberto Eco, Yuri M. Lotman and the fashion theorist Malcolm Barnard.

In this study, dress is seen as a constituent part of the historical and cultural milieu in which dress practice takes place, as well as an individual response to the prevailing fashion discourse. Creators of fashion, just like any authors, certainly imprint messages on their works, whose creation is influenced not only by authors' intentions and available knowledge but also by the ideological sphere and communication circumstances under which they are created.

The work thus contains codes that we seek to analyze in the process of "contextual interpretation." As far as the New Look is concerned, we have established that the context endows a garment with meaning because it is the context that enables us to read polysemic messages in a certain way. By tracking Dior's New Look through examples in fashion and dress practice, with special emphasis on the adoption of the New Look silhouette in the clothing practice of the Federal People's Republic of Yugoslavia, we have confirmed that it was subject to an unlimited process of generating meanings. The New Look has also become a symbol of the Dior fashion brand, a status symbol, a symbol of decadence in fashion, a symbol of fashion nostalgia, elitist fashion, fashion for the masses, fashion for working women.

ПАРАДИГМЕ ОРНАМЕНТАЛНОГ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Истраживање феномена *орнаменталног*, изван питања *стила* (Riegl, 1893) или *формативне воље* у уметности (Gombrich, 1979), а као филозофске категорије по себи, интензивира се на крају XX века кроз бројне теоријске и уметничке праксе. На део амбиција савремене уметности, као и на оживљавање историјске интерпретације орнаменталног с почетка XX века, из данашње перспективе захвално је подсетити кроз једну од филозофских синтагми о „прерасподели чулног“ и Рансијерово тумачење орнаменталног као свеprisутног а „једновременог начела формалне, као уметничке револуције, и начела политичке организације заједничког живота“ (Rancière, 2006). По схватању неколико еминентних филозофа и теоритичара уметности, управо савремене уметничке праксе теже и да свој дискурс артикулишу и прошире у правцу ове тезе и на један сасвим специфичан начин данас поново покушају да актуализују питање орнамента и орнаменталног.

Уметнички радови Боре Љовског, Слободана Трајковића, Дејана Калуђеровића и Милице Ракић на различите начине експлоатишу ове идејне платформе, а питање орнаменталног дефинишу изван само класичног питања стила или формалне таксономије. Од класичне или дигиталне слике, преко предметне до амбијенталне инсталације, у свакој од ових поетика интегрисано је посебно виђење орнаменталног и стила, као једновременно променљивих, прожимајућих и допуњујућих пластичких, али и идејних категорија које ће тек створити планове за кохабитацију супротстављених визија света. Поред упоредне анализе радова који говоре о променљивом статусу орнаменталног у поезији сваког од ових уметника, кратким освртом ова студија реферише на историјске интерпретације феномена који ће дефинисати и неке кључне естетске и филозофске ставове у уметности XX и XXI века.

Кључне речи: орнамент, стил, филозофска парадигма орнаменталног, постмодернистичка уметност, Жак Рансијер (Jacques Rancière)

Орнамент је цивилизацијска тековина коју везујемо за идеју површинског уписа неког линеарног мотива, времена његове артикулације, ритмованог низања и дефинисане стилизације, где мотив не би имао за циљ наративну или илустративну екстензију. Иако у многим културама испуњава значајну магијску и симболичку функцију, орнамент најчешће везујемо за његову декоративну улогу и појам *украшавања* у ликовним, примењеним уметностима и архитектури. Група

структурално блиских орнаменталних низова и мотива указивала би на орнаментални систем (*орнаменту*), који историјске науке традиционално доводе у везу са одређеним етничким целинама, културним круговима, стилем или временским раздобљем. О пореклу орнамента постоје два супротна стајалишта: „Према техничко-материјалистичком стајалишту, обликовање орнамента је везано уз материју и технику рада. Друго стајалиште је психолошко-биолошко и по њему је орнамент повезан са мишљењем и осећањем оне етничке групе, у чијој је средини настао“ (Trifunović dr, 1964: III, 600).

Истраживање феномена *орнаменталног*, шире од питања Риглове (Alois Riegl) дефиниције *стила* или *формативне воље* у уметности код Гомбриха (Ernst H. Gombrich), а као филозофске категорије по себи, интензивира се на крају XX века кроз бројне теоријске и уметничке праксе. На амбицију уметности, као и на историјске интерпретације орнаменталног с почетка XX века, из данашње перспективе захвално је подсетити кроз Рансијерову филозофску парадигму о орнаменталном као Ригловом или Гомбриховом хипотетички проширеном концепту орнамента. *Виталистички* концепти орнамента и орнаменталног у интерпретацијама претходника, у *прерасподели чулног* Жака Рансијера (Rancière 2006: 21–22) не добијају само димензију „свеprisутног и једновременог начела формалне уметничке револуције“, већ „и начела политичке организације заједничког живота“, које, по схватању бројних аутора, управо савремене уметничке праксе данас поново актуализују, али на један сасвим специфичан начин.¹ Синтагма о „прерасподели чулног“ за студију нашег случаја постаје релеватна онолико колико на примеру сваке појединачне

¹ Када у *Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris: La fabrique éditions, 2006, Жак Рансијер (Jacques Rancière) пише о овом „једновременом начелу формалне, као уметничке револуције, и начелу политичке организације заједничког живота“ у пракси савремених уметника, он овим подсећа на начело дискурзивног и оперативног динамизма и прожимање пракси историјских авангарди, а у првом реду на *руски уметнички експеримент*. Том приликом он говори о „површини осликаних знакова“ (кроз примере тадашње типографске и иконографске културе плаката и филма – прим. аутора), као и о „експерименталном позоришту или ритмовима хора који плеше“ (позивајући се на Платона, Рансијер парафразира тзв. *кореографску* форму заједнице која опевава и плеше своје јединство). Ове праксе рачунају на активно учешће чланова њене заједнице у креативној размени и „преплету“ делатног и сензуалног потенцијала „чинова“ политичке и уметничке (ре)волуције, уметности и живота, али и на антагонизме у *расподели чулног* која кроз ове различите праксе „структурира начин на који се уметности могу посматрати и промишљати као уметности, али и као облици уписивања смисла једне заједнице“.

уметничке праксе или рада она може да демонстрира могућност њиховог једновременог и оригиналног структурирања [уметничких пракси] као онога што поље класичне естетике назива „чистом“, „самодовољном“ или „аутентичном“ уметношћу, са оним што новије теорије визуелног називају облицима уписивања смисла једне заједнице.

Уметнички радови Боре Иљовског, Слободана Трајковића, Дејана Калуђеровића и Милице Ракић на различите начине експлоатишу ове идејне и уметничке платформе, а питање орнаменталног настоје да дефинишу изван питања класичног или питања формалне таксономије. Од класичне или дигиталне слике, преко предметне до амбијенталне инсталације, у свакој од понуђених поетика интегрисано је променљиво виђење орнаменталног и стила, као пре свега еволутивних, прожимајућих и допуњајућих пластичких, али и прогресивно идејних категорија које ће тек створити планове за кохабитацију супротстављених визија света.² Пре него што уђемо у детаљну анализу радова која говори о променљивом статусу орнаменталног у поетици сваког од ових уметника, осврнућемо се на кратак историјат и начине интерпретације овог феномена који су претходили схватањима орнаменталног у савременим визуелним уметничким праксама.

Генеза савремених схватања орнаменталног у визуелним уметностима

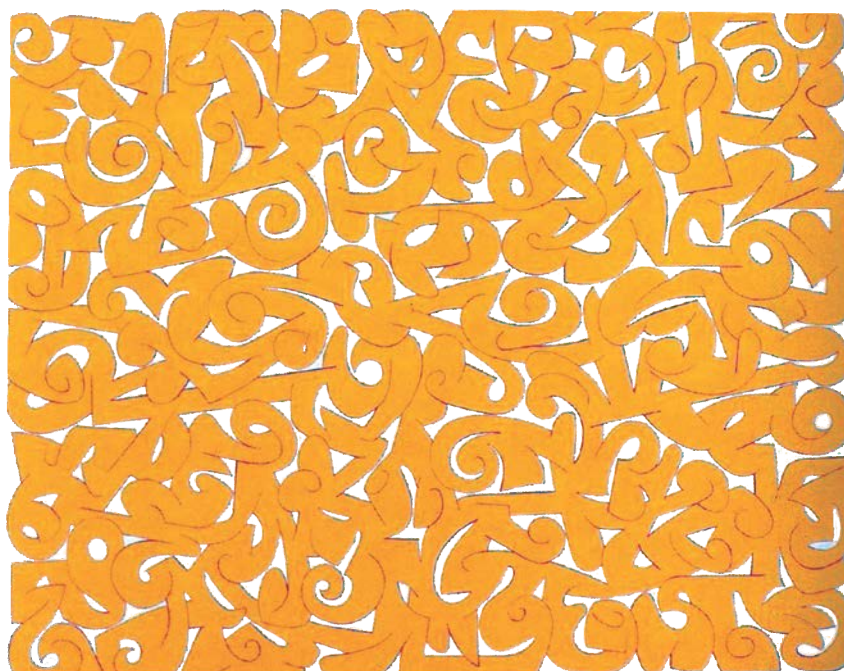
Иако сасвим сигурно представља витални сегмент најразличитијих култура и времена, наглашено интересовање за феномен орнаменталног и његову системску експлоатацију, у европској култури поклапа се са временом индустријске револуције и почецима модерног доба. Најпре спонтано интересовање за орнаменталне мотиве удаљених цивилизацијских контекста, историјска наука објашњава као реакцију на отуђеност савременог човека у односу на оптимални цивилизацијски хабитус, његово бекство у својеврсни егзотизам или, са друге стране, као почетак истинског отварања према култури „другог“ и инспирације за нове

формативне модусе егзистенције. На научном плану системско истраживање историје овог феномена за последицу је имало изокретање традиционалне перспективе орнаmenta као ексклузивно декорума, суплемента или другостепеног пластичког језика уметности. У књизи *Питање стила*, први пут објављеној 1893. године, Ригл ће нам кроз примере малих уметности и уметности површине (са својим декоративним мотивом) приближити једно другачије схватање орнаmenta као самосталног изражајног језика у прилог његовој интерпретацији орнаmenta као чистој „вољи за уметношћу“ (Knežević 1969: 126–131).³ *Kunstwollen* би управо било и оно што ће Ернст Гомбрих касније именовати као *will-to-come*, односно „формативном вољом“ или „вољом за постајањем“ (Gombrich 1994: 182). Ово кључно разумевање орнаmenta као израза формативне воље или воље за уметношћу, по први пут ће за последицу имати деконструкцију западњачке разлике између пластичких и декоративних уметности, уметничких и вануметничких пракси, које ће избрисати традиционалне геополитичке границе уметности у прилог новог заједничког предмета истраживања, а то је – стил или, прецизније, *питање стила*. Као епилог оваквих схватања, у уметности краја XIX и почетка XX века, сусрећемо се са истраживањем кодова просторно и временски најудаљенијих култура пре него што орнамент достигне свој највиши степен пластичке слободе кроз јапанизам, светске изложбе и различите облике европске сецесије. Иако је Риглова невелика студија о орнаменту, паралелно са студијом Ворингера (W. Worringer) о психологији стила, први пут објављена 1908. године значајно допринела даљем развоју модерне уметности, у смислу њене еманципације као самосталне пластичке културе и сензуалне обликовне егзистенције *par excellence*, разумевање орнаmenta ће, током читавог XX века, пратити контроверзна историја његовог статуса.

Доминантна линија филозофске интерпретације орнаmenta од експлицитно секундарног, али неизоставног и драгоценог античког декорума у реализовању идеала „органске лепоте“ целокупне (уметничке) конструкције, преко Кантовог произвођења орнаmenta у суплемент, а потом и његове категоризације на „добар“ и „лош“ додаток у уметностима (Kant 1991), еволуирала је, на самом крају, у разумевање орнаmenta као „чистог вишка“ или непотребног, лошег декорума који кулминацију достиже у квалитативном одређењу орнаmenta као „самог злочина“ од стране минималиста Корбизјеа (Le Corbusier) и Лоца (Adolf Loos 2003: 12). Из данашње перспективе стиче се утисак да су пластичке интерпретације света с почетка XX века, које бисмо, само амблематски могли да означимо као завојите органицистичке модулације форме, у наредним генерацијама уметника, и по претпоставци француске филозофкиње Кристин Буси-Гликсман (Christine Buci-Glucksmann), доживљаване као врста преестетизоване егзистенције, израз неуверљивог ескапизма, или су представљале само ограничење за план или/и монопол неког другачијег стилског *уодношавања* форме и *развијања* визије света (Buci-Glucksmann 2008: 17–21). И

² У прилог овом покушају проширивања класичног појма орнаmenta и орнаментике, као и важности укупног ревидирања парадигме орнаменталног, говори недавно објављена опсежна и мултидисциплинарна студија групе аутора о средњовековном орнаменту под насловом *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Музеј примењене уметности, Београд, 2013, а на иницијативу кустоса истоимене изложбе, Душана Миловановића. Ова вредна студија представља један од оних покушаја да, полазећи од историјски и етнологски лимитираних области истраживања – а то је у овом случају српски и византијски средњовековни орнамент и орнаментика као саставни део декорума средњовековних дела примењене уметности, сваки од писаца понаособ и из угла својих области истраживања – антропологије, историје уметности, примењене математике, савремене визуелне теорије и економије, као и савремене музеолошке теорије – да своја нова и другачија тумачења. Ова тумачења, са своје стране, отварају поље, не само за експлоатацију нових значења, демонстрацију конкретних примена историјског и савременог орнаmenta и преиспитивање феномена орнаmenta и орнаменталног са места критичке окоснице и коректива сваке идејне, друштвене или политичке енергије која је у њих била претходно инвестирана, већ и за неговање методолошки квалитативно другачијег приступа и иновативности у свакој од именованих дисциплина.

³ Синтагма „воља за уметношћу“ код нас је преводљена и као „уметничко хтење“, видети више у Knežević, 1969: 126–131.



1. Бора Иљовски, *Поново и увек*, уље на платну, 1986.
1. Bora Iljovski, *Again and always*, oil on canvas, 1986

сам амбивалентан статус орнамента, којег је Ригл интерпретирао као једновремени израз између самосталне формалне егзистенције, са једне, и декоративне мисли, са друге стране, могао је да унесе забуну и противречи овом захтеву за првостепеном организацијом времена и простора у уметностима, и коначно да буде један од кључних разлога за ову нетрпељивост и осуду орнамента од стране уметника конструктивистичких и минималистичких оријентација.

По схватању филозофа и теоретичара уметности Кристин Буси-Гликсман, након много деценија, за прву афирмацију орнамента, начина мишљења који не стигматизује питање декоративног и, управо супротно, склон је да доведе у питање све оне облике милитантног пуризма који би у уметности ограничили могућност за интердисциплинарно прожимање уметничких и различитих историјских, политичких и културних кодова, заслужна је „ера постмодернизма“ (*ibid.*: 22). Историја орнамента у XX веку само је још једна историја о „опште прихваћеном мишљењу“ – у овом конкретном случају, о орнаменту као „сувишном“ или „нечистом“ декоруму, које је постепено прерасло у уврежено мишљење о пуризму у естетици, али и у генерални став о антиорнаменталном и анти-реторичком модернитету. Жак Рансијер, политички антрополог и филозоф, подсећа нас на то да је, парадоксално, управо та „декоративна плошност осликаних знакова“ на прелазу из XIX у XX век, то несигурно преплитање моћи говора и слика, ликовних и декоративних уметности, стигматизована још од Пла-

тона, план за једну другу, виталнију *прерасподелу чулног* између искуства уметности и политичке организације заједничког живота, симптоматично, неодвојиво везана и за уметности на самом почетку *Модерне* (Rancière 2006: 12–26).

Ова предрасуда, или историјски непомирљив неспоразум, очигледно је за последицу имала, не само одбацивање орнаменталног и његовог потенцијала за артикулацију пластичких слобода, већ и за његово игнорисање као виталне филозофске парадигме која је под проширеним схватањем *стила* подразумевала план на коме се једновременно уодношавају различите визије света. Стил, у овој новој интерпретацији, постаје и синоним за делатно и сензуално време размене искустава, простор између живота и уметности, отворена структура и нови топоним за ову размену креативних чинова и гестова њене заједнице различитог порекла. За нашу даљу интерпретацију одабраних уметничких опуса може бити драгоцена и филозофска интерпретација орнаменталног као варијације стилова у *Једном* [Бићу] – онога што ће Жил Делез (Gilles Deleuze) назвати „потенцијалом за креирање естетских фигура“ (Deleuze и Guattari: 193–196). У овој тези осликава се потенцијал једне *уметности-у-настанку* која структуре било које универзалистичке културе којој уметник припада или коју присваја, деконструише и попут орнамента, антиципира у *другостепену игру означавања*, чији се смисао еманципује у играма разлике и одлагања.



2. Слободан Трајковић, *Зид плача*, метал, гипс, тканина, стакло, 2007.
2. Slobodan Trajković, *Wall of Tears*, metal, plaster, textile, glass, 2007

Четири парадигме орнаменталног у радовима савремених српских уметника, једна могућа интерпретација

1. Орнаментално као план апологетике свакодневног – *Поново и увек* (1986), Бора Иљовски

Сликаство Боре Иљовског ослања се на историјска својства орнаменталног (Merenik 1995: 36–37) као идеју површинског уписа одабраних линеарних мотива чије активно време артикулације и ритмованог низања учествује у овој првостепеној организацији времена и простора у уметностима. Повезивано и најближе дефинисано као облик геометријског конкретизма у уметности, ово сликарство не експлоатише мање специфичан репертоар закривљених орнаменталних форми у времену њихових непрекинутих флукуација, синкопираних ритмова и преклапања са другим плановима орнаменталног.

У различитим преплетима и уодношавањима одабраних прото-орнаменталних мотива на дводимензионалној плохи, заиста је могуће пратити различите степене сензације на урбану природу – метрике савремене архитектуре и дизајна, ритмове цез музике, флукуације маса у електронском и медијатизованом окружењу и слично. Степен експлоатације орнаменталног, ипак, никада не достижу степен дефинисане стилизације или илузију треће димензије. На великим сликарским платнима Боре Иљовског (200 x 300 cm), динамизује се, међутим, непрекинути пулсирајући простор предњег плана и позадине, структурални планови који сугеришу илузију тактилног ширења граница уметничког предмета и снажно мотивисан приказ непоновљивог визуелног искуства и сензације. У том смислу,

пледоаје за опус Боре Иљовског значао би по мишљењу кустоса његове ретроспективне изложбе, Бранислава Димитријевића, пре свега пледоаје за један специфичан облик конкретизма у уметности код нас (Dimitrijević 2006: 10).⁴

Слика *Поново и увек* (сл. 1), настала 1986. године, могла би бити одличан пример за ову тврдњу и представљати оно што је тадашња критика већ означила као кратак проглас једног никада написаног „програма сликарства“ Боре Иљовског – „сликарства које се стално обнавља и као да сваком сликом почиње из почетка... Читав опус Иљовског је од краја седамдесетих једна непрекинута серија, процес који открива 'ритуализацију' која га можда враћа и на почетну 'примитивну анксиозност пред невидљивим', када би парафразирали критичара надреализма Карла Анштајна (наведено као Carl Einstein, *ibid.*: 12)“.

Квалитет артикулације једног од неоконструктивистичких језика уметности последње трећине XX века, у овом случају сликарског језика Боре Иљовског, огледао би се у антагонистичком заснивању изворно модернистичких и филантропских тежњи ка креацији идеалне слике, идеалног бића по себи у окружењу урушеног хуманистичког потенцијала, са једне, и оног који се заснива на заокруженим плановима апологетике у малом, а који бисмо могли да назовемо сликарским

⁴ Ово можда најбоље дефинише мишљење Бранислава Димитријевића, који у тексту *Поново и увек*, поводом ретроспективне изложбе Боре Иљовског у Музеју савремене уметности у Београду, сликарство овог уметника дефинише као „процес у коме неко сећање, појава или импулс готово никада не прелази у стање неке представљачке симболизације и његовог апстраховања већ у директно стање креативне флукуације у коме сећање (или неки други тип сензације) потпуно 'сагорева' у процесу настајања слике.“



3. Слободан Трајковић, Зид плача, детаљ;
метал, гипс, тканина, стакло, 2007.
3. Slobodan Trajković, *Wall of Tears*, detail;
metal, plaster, textile, glass, 2007

исказима о несавршеном и непоновљивом свакодневице, са друге стране. Присуство орнаменталног у сликарству Боре Иљовског, с обзиром на време у коме је настало, говори и о делу које бисмо могли да разумемо и као место изолованих потрага за аутентичним облицима имажинације: као парадигму изворне амбивалентности колико естетске, толико и симптомске природе самог рафинмана, константне жеље индивидуе да усавршава, увек изнова промишља и преиспитује своју креацију, „иницира истинску ерудицију сензибилитета и омогући да се из сваког објекта и сваког појединачног догађаја издвоји имажинативни потенцијал сваке појединачне креације.” (Buci-Glucksmann 2008: 60).

2. Орнаментално као анализа интелигибилног погледа – *Зид плача* (2007), Слободан Трајковић

Уметнички проседе Слободана Трајковића обнавља везу са орнаменталним у контексту ревидирања и хумористичког удвајања онога што је ликовни теоретичар Роберт Морган (Robert Morgan) означио као две супротстављене парадигме модерне уметности – формално-концептуалне и симболичко-експресивне (Morgan, 1996: 3). Настао на искуству два модалитета послератне апстракције у сликарству – линеарне кристалинске апстракције која се развија са „сликарством обојеног поља” и монохромом, са једне, и различитих облика „сликарства акције” означене као поља многоструких завојитих форми органицистичке пулсације, са друге стране, Трајковићев постмодернистички опус доводи у питање смисао ове скопичке подвојености и категоризација које би их сводиле на пуки формални или идеолошки номинализам. Осовину уметничког концепта током последњих петнаест година чине питање како дословно опредметити знаке ове подвојености,

различите погледе на свет који су више доживљени као персонална екстензија једне традиције мишљења још од романтизма, као и екстерно формализован дискурс о модернизму у свим његовим јавно формулисаним дебатама у XX веку (Buci-Glucksmann 2008: 163–167).

Искорак из традиционалног дводимензионалног у план тродимензионалног објекта, омогућило је уметнику да рекреира серију предмета који увек изнова инкарнирају ову пукотину и да хумористички удвоји две парадигме скопичког. Рад који можда најбоље илуструје овај аутентични уметнички став јесте скулптура-објекат *Зид плача* (сл. 2), настао 2007. године као део јединственог циклуса радова на папиру и објеката под називом *Метаморфозе* (Деспотовић, 2007). Иако је замишљен као предмет којим се реферира на монолитно тело оштроивичног геометријског волумена и кристалинску структуру по себи, *Зид плача* (детаљ, сл. 3) је и објекат истовремено ре-креиран као транспарентни резервоар или резонаторска кутија заробљених органицистичких форми са посебним конотацијама. Брижљиво нивелисани гипсани одливци који учествују у укупном градирању структуре новостворене кутије-зида, иако плод самосталне уметничке инвенције, неодољиво подсећају на брижљиво нагомила(ва)не рукописне свитке, одливке анатомских остатака или делове акустичких направа. Кроз непокретни волумен оштроивичног објекта, који је „имплицирао дистанцу”, „чин системског изоловања јединствене ствари из простора” (Buci-Glucksmann 2008: 56), ванвремену обликовну егзистенцију или монолитни мит, на овај начин је оживљена једновремена структура преплета таласастих ритмова, вибрантних вртлога и арабески, изолованих органицистичких орнаменталних бујања, који сви, у својеврсним одлагањима, градирају укупну масу специфичног минималистичког објекта.

Објекат привидне статике и хибернисаног времена хипотетичког културног или политичког пројекта, на коју упућује и сам назив рада – *Зид*, постаје транспарентна структура која се слободно „развија у времену“ историје и времену индивидуалног сећања, у простору између уметности и живота. Његове орнаменталне варијације изван сваке стилске таксонометрије, фаталног скопичког расцепа на церебрално *изопштавање* из или висцерално *уосећавање* са светом, бивања у или изван њега, пледирају једино за метаморфозу интелигибилног погледа као граничног места непомирљивих политичких или уметничких подела.

3. Орнаментално као анамнеза (колективног) сећања – *Гризи шаргарепу, Зеко! – Нема страха од малих животиња* (2005), Дејан Калуђеровић

У циклусу *Будућност припада нама*, коме припада и рад под називом *Гризи шаргарепу, Зеко!...*, Дејан Калуђеровић преузима документе датирани у време седамдесетих година XX века, да би попут уредника замишљеног фељтона са одређеном временском дистанцом реконструисао судбине непознатих протагониста. Фотографисане индивидуе фигурирају у одговарајућој реторици геста и погледа, затечене у типски репрезентативним распоредима. Иако уобичајени за време у ком су настали, овај репертоар гестова и њихов композицијски распоред на фотографијама из данашње перспективе функционишу као својеврсни орнаментални номинализам – имплицитни орнаментални номинализам без онтологије. Када „издваја“ ове слике из времена сопственог детињства (рекламни исечци, дечије сликовнице, породичне фотографије) и у даљем уметничком поступку на посебан начин хибернизује ове узорке из прошлости, Калуђеровић не претендује да то произведе у успомену своје младости и детињства, оживи или критикује још једну носталгију блиске прошлости. Он, заправо, комеморише тренутак који је могао да произведе шок у његовој свести као посматрача и активног ствараоца – новог произвођача слика – и са одређеном временском дистанцом сведочи о енигми новооткривене орнаменталне конфигурације.

Са сликом *Гризи шаргарепу, Зеко! – Нема страха од малих животиња* (сл. 4), сећање аутора се зауставља, или можда тек отпочиње, сликарским поступком и мапирањем представе на начин који подвлачи посебну хијератику става и стање непробојне егзалтације сваког појединачног лика преузетог из „документоване прошлости“. Сликарски поступак конструисан је од првог слоја уједначено нанесеног бојеног намаза акрилика, на који се, затим, аплицира мрежа ликова из цртаног филма или стрипа, попут савремених илустрацијских гротески, до финалног слоја брижљиво руком осликаних, у средиште платна постављених главних актера који попримају ауру свечаних ликова. Овакав след сугерисао је медитативни поступак грађења слике светаца, али и ритуално оживљавање шока, *екранске успомене* која препознатљиве и већ виђене мотиве транспонује у новооткривене и узнемирујуће орнамен-



4. Дејан Калуђеровић, *Гризи шаргарепу, Зеко! – Нема страха од малих животиња*, акрил на платну, 2005.

4. Dejan Kaluderović, *Bite the Carrot, Bunny! – Keine Angst vor kleinen Tieren*, acrylic on canvas, 2005

талне модулације, записе толико рециклиране блиске прошлости у субјекат нових зебњи и осећања оно-страног.⁵ *Будућност припада нама* (сл. 5) је истраживачки циклус који најконсеквентније развија ову идеју екранске успомене – схваћене као премештање непостојећег догађаја или његовог фрагмента у врсту постојане успомене и оптерећујућег сећања. Друштвено невидљиве фигуре младих људи и деце, затечене у најразличитијим иконографским позама, прерастају у амблематске фигуре колективног несвесног и савремене мученике запрете у декоративни образац амнезичке пројекције боље будућности без прошлости.

Ритуално оживљавање шока посматрача, уметника који је и нови „произвођач слика“, одиграва се кроз познате наративе и фактографију. Историјски факти и њихова прегледна иконографија транспоновани су код аутора у ново осећање зебње и оно-страног. Једно место, попут пукотине остаје, међутим, отворено, а то је место индивидуалног сећања, другостепеног говора и својеврс-

⁵ Орнаменталност у опусу Дејана Калуђеровића блиска је експлоатацији орнаменталног у поп-арту. Реч је, иначе, о специфичној стратегији која учествује у процесу индиференцијације и пасивизације екрана, која би по мишљењу италијанског теоретичара Ђермана Челанта (Germano Celant) десакрализовала вредност непосредне истине и отуђивала (кон)фигурације света предметне реалности а њихове призоре „хибернизовала у врсту визуелног бола“ (Celant, G. 1999: уводни део).



5. Дејан Калуђеровић, *Red Devil*, акрилик на платну, 2005.
5. Dejan Kaluderović, *Red Devil*, acrylic on canvas, 2005

ног синонима за деформацију, нелогичност, ишчашење или врхунску фрагилност. Сви они су без разлике или „страха“ и нови топоними противстављени овом истраживачком следу говора аутора о колективним уобразиљама и испразној декламаторској реторици о будућности њене политичке заједнице.

4. Орнаментално као глас неауторизованог говорника – *Зовем се Црвена* (2007), Милица Ракић

Транспоноване постојећих сликовних и текстуалних узорака прошлости, као и специфичном обрадом предмета, елемената преузетих из инвентара свакодневице, Милица Ракић креира амбијенталне инсталације које сугеришу увек другачију синтезу значења засновану на, како и сама уметница наводи у предговору каталога (Ракић, 2007: 14), „интерпретацији прошлости, заслепљености идеологијом или послушности ауторитету“. Уметница у свом раду експлоатише и читав један корпус типографско-иконографских елемената историјских авангарди, у првом реду руског конструктивизма и дадаизма, да би рекреирала својеврсни мизансцен јавних позорница које ће говорити о новим односима политичке моћи и језика у уметности,

раду колективног и индивидуалног волонтизма или о улози полова у 'новим светским револуцијама'.

Зовем се Црвена (сл. 6), фрагмент истоимене амбијенталне инсталације, је видео анимација која се пројектује на зиду галерије. Овај видео рад састављен је од педесет различитих, насумичних и наизглед неповезаних исказа анонимног субјекта који се сукцесивно пројектују на непромењеном преплету црвено-белих тапета, типичном за неки од декорума грађанских ентеријера средње класе. Идентитет женског субјекта, чији глас не чујемо, а који нас уверава да се зове *Црвена*, временом откривамо иза контроверзних порука на орнаменталној позадини означених увек идентичном типографијом својственом за уличне транспаренте који позивају на јавна масовна окупљања. Одговарајућим музичким партитурама које прате ове видео секвенце – од парадних маршева, преко трочетвртинског тактова мањезних игара за двоје, до меланхоличних атоналних композиција, евоцирају се, али и пародирају амбијенти јавних парада, бесциљног кретања индивидуе у потрази за препознавањем гласа *другог*, индивидуе у потрази за временом артикулације сопствене природе, жеља, страхова и наде у турбулентном времену историје. Између уводне „Ипак сам преживела и зато добро вече желим, генерали моји“ и завршне реченице овог видео рада – „Жао ми је, ваше време је истекло“, који се у видео филму циклично понављају израстају, међутим, микро-наративи експерименталног женског говорника, чија је специфична тежина означена само степеном опсесије црвеним:

„...људи ми кличу, а ја кружим, тражим тебе – ја сам путник са лажним пасошем – смејем се, гори ми крв – не знам како се зовем, не вреди што ме тако лепо питаш – чекам победника... ридео си као луде жене и љубио ме као да је празник, изгледало је прилично сабласно – ипак сам преживела – другови и другарице ја сам велика штета за културну историју...“ или „...ти си дошао да ме видиш, да ме гледаш, а можда и да ме заволиш – моје црвене ципеле пропуштају воду – дај ми знак да си жив – скини ту црвену мараму, знамо се – плишана емоција је савршена за брисање ципела...“

Црвена боја, према сугестији саме ауторке, представља иницијалну енергију страсти, смрти и надахнућа. Посебно у овом раду, црвена боја поставља се, међутим, као медијатор између чисте пластичке енергије, жеље за овом првостепеном артикулацијом уметничког простора блиског конструктивистичким поступцима – и означен гласом женског субјекта, и онога што би могао бити производ декоративног номинализма, разрада идеје „декоративно несвесног“, на које подсећају бројне естетике поп-арта – и сугерисан мизансценом јавне говорнице. Другим речима, смисао ове духовито парафразиране представе „историјског црвеног“ и *црвеног* које ће тек исписати своју орнаменталну модулацију (историју), огледао би се у сугерисаној колизији између места колективног несвесног и индивидуалног рада меморије, гласа невидљивог аутократског и неауторизованог



6. Милица Ракић, *Зовем се Црвена*, прикази заустављеног кадра истоимене видео анимације, 2007.
6. Milica Rakić, *My Name is Red*, a still frame from the eponymous video animation, 2007



7. Милица Ракић, *Зовем се Црвена*, прикази заустављеног кадра истоимене видео анимације, 2007.
7. Milica Rakić, *My Name is Red*, a still frame from the eponymous video animation, 2007

индивидуалног говорника, као и природе односа мушког и женског субјекта.

Уместо закључка

Упркос афирмацији орнамента као „самосталне обликовне егзистенције“ која претходи развоју апстрактне уметности, на којој инсистира још Ригл, или његове антиципације као осовине креативног друштвеног мишљења и размене, на којој инсистира савремена уметничка теорија, његову историју је, као што смо видели, пратило низ предрасуда или историјски непомирљивих неспоразума, који су за последицу имали не само одбацавање орнаменталног у његовом потенцијалу артикулације пластичких слобода, већ и његово игнорисање као виталне филозофске парадигме која би под проширеним схватањем *стила* или *формативне воље* подразумевала и план на коме се једновремено уодношавају различите визије света.

У именовању *прерасподеле чулног* у животу уметничке авангарде с почетка XX века, Рансијер препознаје и афирмише нови облик осећајности који би установио начело формалне револуције и политичке организације заједничког живота. И по тврдњи других утицајних теоретичара постмодерне, управо савремене уметничке праксе указују на оживљавање простора прожимајућих поетских и политичких искустава и пледирају на разумевање ове врсте дискурзивног динамизма. И када Рансијер пише о уметности, првенствено реферишући на новију историју драме, позоришта, плеса и тек можда на послетку на новију историју сликарства и дизајна, главни фокус његове критичке интерпретације као филозофа остаје, ипак, појам заједнице и тај делатни и сензуални простор непоновљивог искуства који та заједница препознаје, дели и у наставку комеморише

кроз своје креативне гестове. Његова основна тема, која за нас постаје важна, јесте живот заједнице у којој партиципативна креација и размена „естетских чинова“ – који су пре схваћени као последица конфигурација различитих (животних) искустава – постаје могућа, видљива, дељива и прожимајућа, води у правцу нових модуса осећања који би индуковали и нове форме политичке субјективности и превазилазиле границе традиционалне естетике. (Rancière 2006: 7-12).

Радове наших уметника, од рада Боре Иљовског преко инсталације Слободана Трајковића и слике Дејана Калуђеровића, до видео анимације Милице Ракић *Зовем се Црвена* (сл. 7), могуће је пратити као историјску виталистичку линију орнаменталног у уметности 20. века; како ону формалну, која отпочиње конструктивизмом и захтевом за овим првостепеним обликовањем времена и простора у уметностима, тако и ону која би се једноремено одвијала и контрастно преламала са разумевањем орнаменталног као другостепеног означитеља и друштвеног коректива, виђеног у специфичној детериторијализацији мотива света предметне и медијске реалности, блиским естетици поп-арта и виртуелне уметности.

Равне површине осликаних и слободно пројектованих знакова, слободна игра сенки и разиграних реторичких „фигура“ у хипотетичкој заједници радова на једној изложби, како авангардних, евоцираних с почетка XX века, тако и ових, које припадају иновативним принципима радова са почетка XXI века, отварају нове прагове за тумачење *орнаменталног* изван питања класичног стила, „фантазматске чистоте медија“ блиске естетици *модернизма* или епифанијског геста самоизолације њеног објекта на којој почива класична естетика. Врло различити концепти ових уметника заснивају се на наизглед непремостивим поларизацијама и прожимањима-

ма уметничке креације као филантропског модернистичког пројекта и постмодернистичких разуђених записа о свакодневици (Бора Иљовски); перцепцијама уметничког или политичког пројекта као интелигибилне амбиваленције скопичког и висцералног режима гледања (Слободан Трајковић); изједначавањем индивидуалног са историјским миграцијама сећања у оживљавање екранске успомене, представе непостојећег догађаја у врсту постојане успомене и оптерећујећег сећања (Дејан Калуђеровић); пледоајеом жене-уметнице која реторику о постојећој перасподели друштвених, родних или акустичних ауторитета, оживљава на новом нивоу игре формалних елемената или на квалитативно другачијој размени „прото-политичких“ чинова (Милица Ракић).

Све ове и неке друге виталне праксе подсећају нас на то колико убедљиво управо савремена уметност и преплитање (елоквентних) гестова „њене“ свакодневице са елементима њене традиционалне и еуфемистичке реторике, као и декоративна плошност осликаних знакова, „то несигурно преплитање моћи говора и слика“, ликовних и декоративних уметности, уметности и живота, кроз читав XX и почетак XXI века – чини овај међу-простор игре убедљивим, осетљивим, свепрожимајућим и непоновљивим у креацији нових облика уметничке имажинације.

ЛИТЕРАТУРА

Миловановић, Д; Попадић, М; Булатовић, Д. и др. 2013. *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Београд: Музеј примењене уметности.

Buci-Glucksmann, C. 2008
Philosophie de l'ornement, Paris: Galilée.

Деспотовић, Ј. 2007
Ремикс, Метаморфозе, Београд: Продајна галерија „Београд“.

Ракић, М. 2007
Зовем се Црвена, Београд: Продајна галерија „Београд“.

Rancière, J. 2006
Partage du sensible, esthétique et politique, Paris: La fabrique éditions.

Dimitrijević, B. 2006
Ponovo i uvek, retrospektivna izložba Bore Iljovskog, Београд: Музеј савремене уметности.

Loos, A. 2003
Ornament et crime : et autres textes, Paris: Rivage Poche.

Celant, G. 1999
Andy Warhol: A factory, New York: The Andy Warhol fondation for the Visual Art.

Morgan, C. M. 1996
Painting as an anatomical constellation, Slobodan Trajkovic, Mythical space: Paintings, Objects and Drawings, New York: Stux Gallery.

Worringer, W. 1996
Apstrakcija i uosećavanje. Prilog psihologije stila, Beograd: Bogovađa.

Merenik, L. 1995
Beograd: Osamdesete, nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979–1989. u Srbiji, Novi Sad: Prometej.

Gombrich, E.H. 1994
The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art, Phaidon Press. (The Wrightsman Lectures, V.9)

Riegl, A. 1992
Problems of style: foundations for a history of ornament, Princeton, N.J: Princeton University Press.

Kant, I. 1991
Kritika moći sudjenja, Beograd: BIGZ.

Deleuze, G. / Guattari, F. 1980
Mille Plateaux, Paris: Minuit.

Knežević, S. 1969
Uz prijevod Aloisa Riegla, Alois Riegl – Historijska gramatika likovnih umjetnosti, (Zagreb) *Život umjetnosti*, 10: 126–131.

Trifunović, L. i dr. 1964
Enciklopedija likovnih umjetnosti, Tom III, Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod.

Summary

JELENA KRIVOKAPIĆ

Gallery "Beograd", Belgrade, Serbia

capeline33@yahoo.com

THE PARADIGMS OF THE ORNAMENTAL IN CONTEMPORARY SERBIAN ART

By coining syntagm "the distribution of the sensible", the French philosopher Jacques Rancière refers, from a philosopher's point of view, to the life of the early 20th-century art avant-garde – the distribution of the sensible between politics and art, the omnipresent decorative character of the planarity of depicted signs and its ornamentality, the unstable interweaving of the power of speech and the images, the distribution of the sensible between the fine and decorative arts, etc. However, as a contemporary, he advocates for the recognition of those forms of sensibility in the works of contemporary artists which most convincingly create a redistribution of the sensible as an "equivalent principle of art's 'plastic' revolution and the shared political experience

within the community" – reflecting some of the most convincing positions of the modern world and the most mature solutions in the opuses of contemporary art.

The works of Serbian artists – Bora Iljovski, Slobodan Trajković, Dejan Kaluđerović and Milica Rakić – integrate a specific vision of the ornamental and the style, as simultaneously variable, cross-cutting and complementary plastic and ideological categories, but also something that Rancière would designate as the creation and exchange of new "aesthetic acts". This might be the practices that indicate the revival of the spaces in which poetic and political experiences of (common) life gradually intertwine and the formal boundaries of traditional aesthetics are being shifted.

О ФРАКТАЛНОЈ ГЕОМЕТРИЈИ ИЗ ПРИРОДЕ НА ПРИМЕРУ ПРИМЕНЕ ЕЛЕМЕНАТА СТАКЛЕНОГ КВАЗИБРИКА НА ФАСАДИ ГРАЂЕВИНЕ „ХАРПА“ У РЕЈКЈАВИКУ

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Фасада грађевинског комплекса „Харпа“ (*Harpa*), односно Исландског националног концертног и конференцијског центра у Рејкјавику, који је грађен од 2005. до 2008, а отворен 2011. године, пројектована је у духу иновација карактеристичних за прву деценију XXI века. Њен творац је реномирани данско-исландски уметник Олафур Елијасон (*Olafur Eliasson*), који је, уз сагласност аутора читавог комплекса, архитекте Хенинга Ларсена (*Henning Larsen*), заједно са тимом стручњака у свом берлинском атељеу, осмислио дизајн и архитектонску форму спољних површина. Комплексно замишљен мултидисциплинарни пројекат подразумевао је рад стручњака из области културе, уметности, науке и технике.

Овај рад се, пре свега, бави конструкцијом јужне чеоне фасаде. Посебно се истиче специфичан истраживачки рад на тродимензионалним стакленим квазибрик (*Quazibrick*) елементима, који су резултат петнаестогодишњег испитивања у експерименталној лабораторији Елијасоновог берлинског атељеа. Водећи сарадник у том истраживању био је архитекта Ејнар Торстејн (*Einar Thorsteinn*), који је дефинисао стаклени квазибрик, базирајући га на сопственој формули *I5SSDO*. Својом чистом формом и функционалношћу, квазибрик је резултат ревитализације и обогаћивања новим идејама стаклених геометријских елемената, познатих под именом „кристалине“ (*Kristalline*), примењиваних у архитектури класичне модерне.

Пажљива анализа ове фасаде указује на примену фракталне геометрије из природе, на чије је постојање први указао Беноа Б. Манделбро (*Benoit B. Mandelbrot*) 1975. године. Даљом анализом уочава се да свеобухватне видљиве структуре математички сложених природних елемената на фасади „Харпе“, омогућавају различите визууре у зависности од места са којег се она посматра. У тој визуелној трансформацији налази се и основна хармонија њене естетике, која у себе укључује, између осталог, климу, светлост, природно окружење, предзнање посматрача, димензију колективног памћења итд.

Кључне речи: Олафур Елијасон (*Olafur Eliasson*), фрактална геометрија, концертни и конференцијски центар „Харпа“ (*Harpa*), квазибрик (*quasi-brick*).



1. Фронтална фасада центра „Харпа“ у Рејкјавику, 2011.
1. Front façade of the Harp Centre in Reykjavik, 2011.

Олафур Елијасон – свестраност као неопходна потреба уметничког стваралаштва

Оригинално компонована и комплексно промишљена репрезентативна фронтална фасада концертно-конференцијског комплекса у Рејкјавику (сл. 1) дело је Олафура Елијасона (рођ. 1967), једног од најпознатијих и најпродуктивнијих уметника своје генерације. Дипломирао је 1995. на Краљевској данској академији ликовних уметности у Копенхагену (*Royal Danish Academy of Fine Arts*). Исте године у Берлину оснива Студио „Олафур Елијасон“, у коме данас у реализацији његових пројеката активно учествује деведесет сарадника из области архитектуре, дизајна, сликарства, историје уметности, занатства, технике, комуникације и менаџмента. Од 2009. до 2014. године успешно води Институт за просторне експерименте (*Institut für Raumexperimente*), односно, експерименталну класу студената Универзитета уметности у Берлину (*Universität der Künste Berlin*).¹

Стваралачки опус Олафура Елијасона обухвата различите медије: архитектуру, инсталације, сликарство, фотографију и филм. Чланови његовог тима раде у

¹ Хронолошким редоследом наведени подаци у биографији Олафура Елијасона уступљени су ауторки из архива Студија „Олафур Елијасон“.

специфичној атмосфери синтетизованог архитектонског бироа, који је истовремено и истраживачка лабораторија. Може се рећи да је Елијасон свој Студио у Берлину организовао као „глобални предузимач, са бироом, радионицом и архивом“, и да га веома успешно води (Plodeck 2010: 234). Светска слава и економски успех резултат су реализованих пројеката у отвореним друштвеним просторима, оригиналних инсталација, многих групних и самосталних изложби. Најпознатија уметничка дела Олафура Елијасона јесу *Green River*, пројекат реализован од 1998. до 2001. и представљен у многим светским градовима, и изложба *The Weather Project* из 2003. у галерији „Тејт“ (Tate Gallery) у Лондону, коју је видело око два милиона посетилаца. Исте године представљао је Данску на Педесетом бијеналу у Венецији, приказавши пројекат *The Blind Pavilion*. На позив организације *Public Art Fund* и Блумбергове фондације (Bloomberg), у сарадњи са градом Њујорком 2008. године реализује дело *The New York City Waterfalls*, монументалну инсталацију од четири конструкције водопада који се простиру од Бруклина (Brooklyn) до Менхетна (Manhattan). Следе остварења: *Your Rainbow Panorama*, Орхус (Aarhus), 2011; *Ice Watch* са Миником Рослингом (Minik Rosling) у Копенхагену 2014. и у Паризу 2015. године, као пропатни програм Глобалног самита о клими COP21; *Cirkelbroen* (кружни мост за пешаке и бициклисте) у Копенхагену, 2015. године. Уметнички пројекат *Little Sun*, фасцинира својим дизајном и функцијом (соларна лампа у форми стилизованог сунца), као и идејом уметника да сунчеву енергију учини свима доступном.

За Елијасонова дела су заинтересоване многе реномиране интернационалне институције, фондације и приватни колекционари. Уследила су и значајна признања, међу којима и награда „Фридрих Кислер“ (Friedrich Kiesler-Preis) за архитектуру, награда „Мис-ван-дер-Роје“ (Mies-van-der Rohe) за исту област, награда „Кајзеринг“ коју додељује град Гослар (Goslarer Keiserring) за подстицање развоја савремене уметности за 2013. годину, Кристалну награду (*Crystal Award*) Светског економског форума (World Economic Forum) у Давосу (Davos) 2015. за лидерство у креирању заједница, као и за социјално-уметнички ангажман у глобалном свету.

О Елијасоновом раду је објављен низ текстова у којима се он посматра и анализира из различитих углова.² Невољно се поставља питање да ли је време уметничке критике и контроверзних дискусија заиста далека прошлост (Graw 2011) и да ли су данас довољни само ауторитети из области културе који уметничко дело легити-



2. Изградња јужне фасаде, 2006–2007.

2. The construction of the south façade, 2006–2007.

мишу (Kemp 1990). Одавно живимо у времену када уметничка слобода подразумева укрштање различитих уметничких жанрова, техничких и научних дисциплина. Обједињујући их, човек креира и подстиче нови начин перцепције, отварајући простор за истраживање можда недовољно испитаних природних феномена. Управо Елијасон у свом стваралаштву подвлачи важност синтезе и дијалога између етике и естетике природе – културе, екологије, одговорности према људима и свету, архитектуре и дизајна, и укључује интердисциплинарни значај и сарадњу уметности, науке, технике и политике у културној сфери модерног друштва XXI века (Eliasson 2008). Његова уметност се обраћа посматрачу, а истовремено и широј јавности, и на њих делује као апел (Ursprung 2008). За постизање тог ефекта значајни су и наслови Елијасонових дела, који врло често почињу присвојном заменицом „твој“: *Your Strange Certainty Still Kept* (1996), *Your Windless Arrangement* (1997), *Your Blue/Orange Afterimage Exposed* (2000), *Your Only Real Thing Is Time* (2001) или *Your Spiral View* (2002). Ови наслови сугеришу посматрачу да замисли уметничка дела као своја, (*my spiral view, my inverted veto...* Ursprung 2008: 27), да на њих гледа из индивидуалне перспективе и на тај начин себе приближи стваралачкој идеји уметника форсирајући комплексну перцепцију уметничких дела, која у себи садрже и слободни васпитни потенцијал.

О архитектури и фасади концертно-конференцијског центра „Харпа“

Исландски концертни и конференцијски центар „Харпа“³, као заједнички пројекат Хенинга Ларсена⁴, атељеа „Батерјид архитекте“ (Batterið Arkitektar) из Хафнарфјорда (Hafnarfjörður) и Студија „Олафур Елијасон“, добија 2013. године већ поменути светску награду за архитектуру „Мис-ван-дер-Роје“. Тако је ово

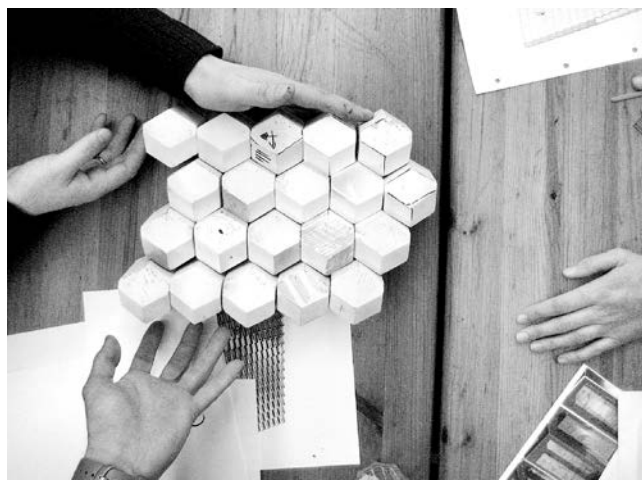
² Ауторитети из различитих научних дисциплина анализирају и коментаришу Елијасонову уметност у својим радовима; види: Вессарија, М. 2013, *Olafur Eliasson*, London: Tate Publishing; Birnbaum, D. 2010, *Außen*, in: *Innen Stadt Außen*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König; Eliasson, O. and Obrist, H. U. 2008, *Olafur Eliasson*, Hans-Ulrich Obrist, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König; Worm, T. 2005, *Mehr als nur Passion der Nase*, in: *Dufttunnel*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; Sloterdijk, P. 2004, *The Absolute Island*, in: *Olafur Eliasson*, Minding the World, Aarhus: Aros Aarhus Kunstmuseum; Latour, B. 2003, *Atmosphere*, *Atmosphere*, Olafur Eliasson, *The Weather Project*, London: Tate Publishing; Grynstein, M. and Birnbaum, D. and Speaks, 2002, *Olafur Eliasson*, New York: Phaidon.

³ Реч *harpa* на исландском значи *харфа*.

⁴ Биро Хенинга Ларсена и његових сарадника налазе се у Копенхагену и Берлину.



3. Кристални стубови из серије *Crystal Stone Wall*, 1998.
3. Crystal pillars from the *Crystal Stone Wall* series, 1998



4. Испитивање могућности надоградње квазибрика, 2005.
4. Quasi-brick upgrade experiments, 2006

престижно признање Европске уније за савремену архитектуру први пут додељено данским архитектама. Представник жирија Вил Аретс (Weil Arets) подвлачи да је ова комплексна грађевина резултат дубоког промишљања. Са много поетике уграђен је у архитектуру „Харпе“ и мит једне земље – Исланда – у време дугогодишње државне политичке и економске кризе⁵ (сл. 2).

Грађевински комплекс „Харпа“ (28.000 квадратних метара) је сегмент великог просторног плана уређења источне луке Рејкјавика. Саграђен је на приобалном простору између мора и неба, окренут према урбаном језгру Рејкјавику, а планиран са основним архитектонским захтевом – по речима архитекте Пера Теглгарда Јепсена (Peer Teglgard Jerpesen) – да се фоаје „Харпе“ повеже са градом како би се остварио визуелни дијалог и омогућила нова перцепција у затвореном – отвореном простору.⁶ Њена форма представља један величанствен талас који прекрива, гута четири сале различитог колорита и величине које подражавају планинске ребрене на граници између земље и мора (Guðmundsson 2006). Као инспирација за архитектуру „Харпе“ Хенингу Ларсену је послужила драматично импресивна природа Исланда, са вулканима, величанственим гејзирима, рекама и водопадима. Аутор пиктурално обрађује и обједињује

природне феномене у грађевинском комплексу, а светло и прозрачност су кључни елементи на којима се базира архитектонска структура (Bundegaard 2013).

Центар „Харпа“ садржи велику концертну салу за 1800 посетилаца и три мање за различите културне манифестације и угоститељске просторе.

Репрезентативна фронтална фасада са нагнутим челиком оивиченим стакленим пољима, постављеним у различитим правцима, изазива амбивалентне утиске. Одређене површине делују непрозирно и статично, док друге својом транспарентношћу спајају спољашњи и унутрашњи простор. Равномерно распоређена кристална структура фасаде имитира пчелиње саће, а појединачна стаклена поља имају одсјај зелене и жуте, или њихових комплементарних боја. Специфичност стакленог поља условљава – зависно од угла, климатских услова, доба дана и годишњег доба – рефлексију и пролаз светлосних зрака одређене дужине. Због рефлексије и непрестаних промена интензитета – нијанси светлости на површинама фасаде, стиче се утисак да архитектура има омотач који се налази у непрекидном процесу настајања и нестајања.

Јужна фасада окренута према центру града издваја се и најбоље репрезентује идеју њеног ствараоца⁷ – тимски рад, комуникацију између природе и „Харпе“, коришћење нове технологије, математички прорачунат колористички потенцијал сусрета природног и вештачког светла на површинама, стварање нових форми (квазибрик) и успостављање новог начина перцепције која подразумева и емоције (Eliasson 2011: 300). Њена посебно моделована конструкција је издигнута и минимално нагнута уназад. Чини је хиљаду стаклених

⁵ Парафразирани цитат Вила Аретса гласи: „Harpa hat den Mythos eines Landes – nämlich Islands – eingefangen, das bewusst daran gearbeitet hat, während der andauernden wirtschaftlichen Krise ein vielseitiges kulturelles Gebäude zu schaffen“ („Харпа“ је уградила и мит једне земље – Исланда – у промишљену изградњу једне културне грађевине резноврсних намена у време дуготрајне економске кризе – *прев. ауторке*) (<http://www.baulinks.de/webplugin/2013/0806.php4>).

⁶ Цитат Пера Теглгарда Јепсена: „Harpa ist nach Reykjavik hin ausgerichtet, und der grundlegende architektonische Anspruch bestand darin, das Foyer mit städtischen Raum zu verbinden, damit sich Stadt und Gebäude gegenseitig bereichern können“ („Харпа“ је окренута према Рејкјавику, а основни архитектонски захтев било је и повезивање фоајеа са градским простором како би се град и грађевина узајамно обогаћивали – *прев. ауторке*) (<http://www.baulinks.de/webplugin/2013/0806.php4>).

⁷ „Die Fassade hat die Ambition, den städtischen Raum stark zu unterstützen“ (Фасада тежи да снажно подржи градски простор – *прев. ауторке*), (Eliasson 2011: 3).

тела неравномерно поређаних једно изнад другог у облику призме. Инспирацију за идеју, обликовање и распоред ових дванаестостраних квазибрика оивичених челичним профилима Елијасон је нашао у фракталној геометрији⁸ стубова базалтне кристалне структуре (сл. 3) који настају ерозијом вулканских стена. Јужни транспарентни „архитектонски плашт“ изгледа крхко и лако, што је основни принцип дизајна стаклених форми квазибрика, од којих је конструисан,⁹ и ствара калеидоскопску рефлексију града и лепог окружења.

Кратка историја настанка квазибрика

За конструкцију фасаде „Харпе“ Елијасон смело и доследно користи могућности науке, технике, уметничког наслеђа, креирајући заједно са сарадницима квазибрик,¹⁰ стаклени модул (сл. 5). Процес настајања квазибрика има дугогодишњу историју испуњену испитивањем и експериментисањем у лабораторији његовог атељеа. Блиски сарадник Елијасона, архитекта Ејнар Торстејн (1942–2015)¹¹, започиње 1973. године истраживања у области математике, са посебним интересовањем за тродимензионалну геометрију, која је основа форме квазибрика. Његов рад је у почетку био под утицајем америчког архитекта, визионара, филозофа и књижевника Ричарда Бакминстера Фулера (Richard Buckminster Fuller). После дугогодишњег експериментисања Торстејн проналази нове значајне информације у научним открићима хемичара Лајнуса Полинга (Linus Pauling)¹², који је истраживао природу хемијских веза и њихов значај за разумевање структуре комплексних супстанци. Ова сазнања Торстејну постају оријентација и инспирација у каснијем истраживачком раду. После петнаест година експериментисања, он успева да дефинише форму I5SSDO као идеалну карикатуру за повезивање простора са петоструком симетријом (*fivefold symmetry*). Проналазак те форме и њен везивни потенцијал, ослањају се на постојеће квазикристале из природе. Детаљан опис ове форме први пут се појавио 1984, а објављен је 2002. године

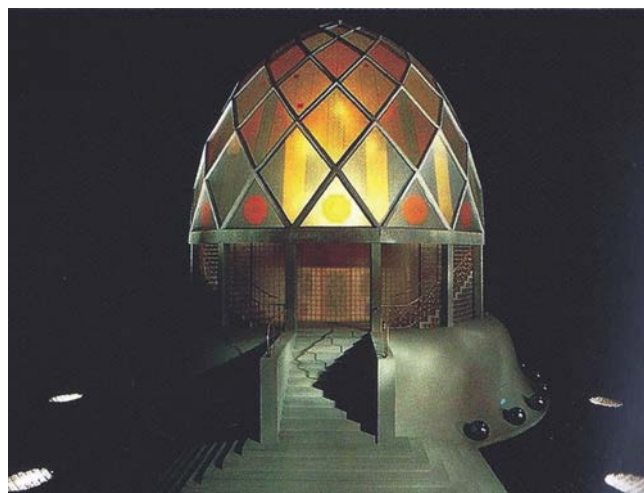
⁸ Детаљна анализа форме квазибрика, појединачно, а и у конструкцији фасаде, указује на линије и облике који се појављују код фракталне геометрије облика из природе.

⁹ „Die Bausteine erscheinen durchlässig und leicht....Das Ergebnis ist eine ebenso lichte wie weitläufige Fassade, die lebhaft mit dem eher monolithischen Inneren von Harpa kontrastiert“ (Блокови изгледају прозирно и лако.... Резултат је једна прозачна, али и пространа фасада, која се живахно супротставља монолитном ентеријеру „Харпе“ – прев. ауторке), (Eliasson 2011:2).

¹⁰ Термин квазибрик (quasi-brick) родио се у дијалогу између Елијасона и творца његове геометријске форме, Торстејна; он потенцира амбивалентност и непредвидивост конструкције овог елемента (Eliasson 2008).

¹¹ Елијасон истиче значај Торстејновог свестраног интересовања за његово уметничко стваралаштво: „The multiple fields in which Einer is, and has been, active have given him a sense of space that, in its various combinations, has proven extremely productive. His field of research and, consequently, some knowledge range from areas of mathematical dimensionality to multi-dimensionality of living beings, from 2D and 3D to crystallography and quasicrystallography... His skills and understanding of my work are and have been extremely important for the creation of large range of ideas“ (Eliasson 2002: 134).

¹² Амерички научник Лајнус Полинг добитник је две Нобелове награде – за хемију 1954. и, као неуморни критичар и противник нуклеарног наоружања, за мир, 1962. године.



6. Бруно Таут, *Стаклена кућа*, 1914.

6. Bruno Taut, *Glass House*, 1914

(Thorsteinn and Eliasson 2002). Кроз даља истраживања концепт форме I5SSDO добија нове димензије. Нео-граничена надградња те форме фасцинира и покреће Елијасона и Торстејна ка новим истраживањима. Они затим експериментишу са једним дванаестостраним телом, у чијој основи лежи ромбоидни тријаконтаедар (Rhomben-Triakontaeder) који се показује као оптимално решење у попуњавању простора (*Raumfüllende Körper* – геометријско тело које испуњава простор), и врло брзо га интегришу у уметничка дела којима доминирају архитектонски елементи. Своје прво дело од квазибрика Елијасон реализује 2002. године, *Quazi Brick Wall* на парцели Фондације NMAC (NMAC Fodacion Cadiz) у Кадизу (Шпанија). За ту сврху форма квазибрика је трансформирана – он је издужен. Временом настају различите варијанте квазибрик форме. Реализована су и дела са искривљеним, изобличеним формама квазибрика. У даљем експериментисању стиже се до необичне комбинације квазибрика и тзв. Аманове линије (Ammann-Linien). Све то није било довољно за фасаду центра „Харпа“, те се квазибрик форма даље мења и издужује. Модуларни потенцијал надградње врло је значајан за површину фасаде, као и за кровну конструкцију грађевине (сл. 4). Резултат нових решења је показао да је форма квазибрика повезана са много сличних облика. Та повезаност са другим формама отвара нове перспективе његовог развоја и усавршавања.

Фрактална геометрија

Стварајући квазибрик, Елијасон је имао у виду и ефекат случајности (*Der Zufall*), који је значајан за трансформацију математичке структуре у визуелној перцепцији квазибрик форме, а налази се, између осталог, и као један од елемената фракталне геометрије.

Термин фрактал први је увео Беноа Манделбро 1975. године како би именовао једну нову грану геометрије – фракталну геометрију природе – која садржи и непредвидљивост у многим нерегуларним и фрагмен-



5. Прототип квазибрика, 2006.
5. Quasi-brick prototype, 2006

тираним формама (Mandelbrot 1987: 336). Термин је настао тако што је Манделбро од латинског придева *fractus* (изломљен у делове, нерегуларан), укључујући и латински глагол *frangere* (изломити, стварати нерегуларне фрагменте) конструисао реч фрактал (Mandelbrot 1987: 27). Да би се описале многобројне нијансе термина, врло је значајна дистинкција између његове функције и форме која нам се презентује. Зато Манделбро подвлачи да је неопходно разликовати стриктну дефиницију термина фракталне масе – волумена, од фрактала, који одређује (означава) једну природну мустру (Mandelbrot 1987: 14).

Поставља се питање да ли интерпретације, односно анализе уметничког дела чија се метода ослања и на фракталну геометрију, могу на тај начин да истакну специфичну природну виталност и лепоту уметничког дела (Mandelbrot 1987:16). Модел фракталне геометрије може да промени досадашњу анализу форме у историји уметности, али и у природним наукама. Форме које су се класификоване као искључиво геометријске, убудуће ће се подвргавати строгој квалитативној анализи (Mandelbrot 1987). Фундаментални закони природе који индиректно владају светом (Mandelbrot 1987: 33), појављују се у облику супстрата, а њихову илустрацију можемо сликовито да представимо као њену трансформацију у перспективи и фракталној геометрији (Mandelbrot 1987). Занимљива је и димензија фрактала, која је различита од нама познате Еуклидове, а која се илустративно појављује као визуелни естетски доживљај приликом посматрања фасаде центра „Харпа“. Тако Елијасоново дело показује

једну несвакидашњу геометријску форму „архитектонског плашта“ која обухвата, у својој структури, и фрактале. Визуелне слике настале конструкцијом фасаде и њених геометријских форми такође указују на фракталну геометрију. Идеју о фракталој геометрији свакако поспешује и немогућност традиционалне Еуклидове геометрије¹³ да опише и разјасни концепт комплексне геометријске форме квазибрика, коју чине његови нерегуларни (на крајевима), и регуларни (у шестоугаоном пресеку) облици, са особиним хаотичне презентације. Нерегуларни образац фракталне геометрије се понавља – дељив је и свака његова умањена форма представља копију оригинала, а у обрнутом процесу, маса фрактала има изглед појединачног (Mandelbrot 1987). План за пројекат западне, северне и источне фасаде „Харпе“, представља геометријски пресек квазибрика са три димензије и адекватно скицира нерегуларан образац фракталне геометрије.

Стаклена архитектура

Полихромија коју производи природа рефлектује се на први поглед на монохромној фасади грађевинског комплекса и ствара илузију узвишености монументалног, савршено шлифованог кристала чији је геометријски принцип развијен из принципа базалтне

¹³ Концепт геометрије квазибрика садржи, поред осталих елемената, и његову перцепцију, тако да није могуће објаснити га Еуклидовом геометријом. Детаљније о структури и својствима квазибрика: Thorsteinn and Eliasson 2002.



7. Ентеријер центра „Харпа“, 2011.
7. Interior of the Harp Centre, 2011

кристализације. Тај дуготрајан пут од идеје до реализације антиципира и сва ранија архитектонска достигнућа, тако да „Харпу“ можемо сагледати као део ланца у процесу развоја стаклене архитектуре, пре свега оне започете формирањем групе „Штурм“ (Sturm) и прикључивањем архитеката из групе „Ценеринг“ (Zehnerring). Још пре њих, 1890. године, Паул Шербарт (Paul Scheerbart) пише романе о стакленим грађевинама. Велики значај у том континуитету има и Бруно Таут (Bruno Taut). Инспирисан Шербартовом прозом о стакленој архитектури, изградио је *Стаклену кућу* (Glashaus) (сл. 6) за изложбу Веркбунда (Werkbund) у Келну 1914. године (Spiedel 1995). Грађена је као павиљон стакларске индустрије са идејом да својим квалитативним и естетским потенцијалом, а посебно архитектонским и декоративним особостима, достојно представи њене производе (Spiedel 1995). Ово остварење сада има своје место у историји модерне архитектуре (Schmidt-Thomsen 2005).

Исте 1914. године настао је и Шербартов роман о стакленој архитектури, *Сиво платно и десет посто беле* (*Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß*). Врло значајно поглавље текста представља детаљан опис музеја орнамента и динамике симболике бројева. Бруно Таут их је реализовао у унутрашњем простору *Стаклене куће*.

Закључак

У сликовитом природном окружењу, између мора и неба, окренут према урбаном Рејкјавику, уздиже се концертни и конференцијски центар „Харпа“ као

монументални кристал или као нека његова друга природа коју су створиле људске руке. У процесу остварења овог пројекта, многе радне фазе базирале су се на концепту „дијалога“ између ствараоца и његових сарадника, при-роде, климе, годишњих доба, уметничког наслеђа, науке и технике, а тај дијалог се наставља и у процесу перцепције.

Прозрачни омотач „Харпе“ наглашава трансфер између архитектуре и природе. Слобода субјективног визуелног приступа посматрача највише се уочава у идеји да не постоји јасно раздвајање унутрашњег и спољашњег простора. „Харпа“ обједињује утврђена начела рационалне архитектуре класичне авангарде с почетка прошлог века са идејом кристализације и формама са фракталном геометријом из природе. То је потпомогнуто савременим стилским слободама, начином размишљања аутора и новим технологијама. Изузетан колорит (јарко црвена, плава, сива боја) унутрашњих површина и систем акустичног тела који импресионира својим тонским простором, јер може да се прилагоди без квалитативних дефицита при мењању димензија простора, чине ентеријер „Харпе“ (сл. 7)¹⁴, који нам непрестано визуелно указује и на поетику драматичне природе Исланда. Посматрачу који се огледа у рефлектованој слици природног окружења на фасади спајајући се са њом

¹⁴ Научној сарадници Биљани Јоксимовић Гросе (Große) срдечно се захваљујем што ми је на располагање ставила фотографије из архива Студија „Олафур Елијасон“.

сугерише се, између осталог, и неопходност промишљеног коришћења природног богатства наше планете, времена и нове технологије.

Комплексност конструкције фронталне фасаде „Харпе“ допушта и другачије анализе од оних које садржи овај текст. Оне би можда довеле до нових сазнања и отвориле конструктивну дискусију.

ЛИТЕРАТУРА

Eliasson, O. 2014

Eine Feier, elf Räume und ein gelber Korridor, Berlin: Studio Olafur Eliasson.

Eliasson, O. 2013

Die Hegenomie der Quantifizierbarkeit ist eine Tatsache, in: *Ökonomie der Aufmerksamkeit, Jahresring 60* : Jahrbuch für moderne Kunst, Berlin: Oetker, Brigitte/ Schaffhausen, Nicolaus.

Eliasson, O. 2013

Take Your Time, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther Köning.

Teglgaard, J. Becker, L. 2013

Harpa and Other Music Venues by Henning Larsen Architects, Ostfildern: Hatje Cantz.

Flach, S. 2013

Und so ist der moderne Künstler ein Wissenschaftler. Das künstlerische Wissen um die Abstraktion als Epoche zur Erkundung der Sinnesvermögen, in: *Jenseits der Repräsentation* : Körperlichkeiten der Abstraktion in Moderne Zeitgenössischer Kunst, München: Moskatowa, Olga/Reimann, Sandra-Beate Schöning, Kathrin.

Bürger, P. 2013

Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Mein: Schurkamp Verlag.

Kraus, R. 2011

Das optische Unbewusste, Hamburg: Philo Fine Arts.

Eliasson, O. 2010

Innen Stadt Außen, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther Köning.

Plodeck, J. 2010

Bruce Nauman und Olafur Eliasson. Strategien performativer Installationen, Potsdam: Universität Verlag.

Eliasson, O. 2008

Lichtverhältnisse. In: *Life in Space*, Berlin: Studio „Olafur Eliasson“.

Ursprung, Ph. 2008

Vom Beobachter zum Teilnehmer. In: Studio Olafur Eliasson. *An Encyclopedia*, Hong Kong/Los Angeles/Madrid/Paris/Tokio: Taschen.

Guömundsson, M. E. 2006

The Icelandic National Concert and Conference Centre Reykjavik, Berlin: Das Druckteam.

Schmidt-Thomsen, H. 2005

Light and Colour in the Work of Bruno Taut, in: Bruno Taut. *Meister des farbigen Bauens in Berlin*, Berlin: Verlagshaus Braun.

Brenne, W. 2005

Bruno Taut. Meister des farbigen Bauens in Berlin, Berlin: Verlagshaus Braun.

Kamp, M. 2003

Geschichte der Kunst, Köln: Dumont.

Thorsteinn, E. and Eliasson, O. 2002

To the Habitants of space in General and the Spatial Inhabitants in Particular, Vienna: BAWAG Foundation Edition.

Stuart, J. 2001

The gray cloth. Paul Scheebart's novel on glass architecture, Massachusetts: MIT. Cembridge.

Spiedel, M. 1994

Bruno Taut. Natur und Fantasie 1880–1938, Tokyo: Ernst.

Thiekötter, A. 1993

Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus, Basel/Bristol/Boston/Berlin: Birkhäuser.

Prange, R. 1991

Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Apstrkten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Hildesheim / Zürich / New York: Olms.

Mandelbrot, B. B. 1987

Die fraktale Geometrie der Natur, Basel / Boston: Birkhäuser.

Junghanns, K. 1983

Bruno Taut 1880–1938, Berlin: Henschelverlag. Kunst und Gesellschaft.

Whyte, I. B. 1980

Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus 1914–1920, Stuttgart: Hatje.

Summary

SLOVENA MITROVSKI

Independent researcher, Berlin, Germany
slovenamitrovski@aol.com

THE FRACTAL GEOMETRY OF NATURE:

The Application of Glass Quasi-Bricks in the Façade of the Harp Centre in Reykjavik

The paper seeks to present the complexity of the structure and the specific perception of the south façade of the Harp concert and conference Centre in Reykjavik, while highlighting the use of the fractal geometry of nature. The Harp architectural complex, designed by the architect Henning Larsen, is a segment of the extensive spatial plan for the eastern port of Reykjavik. The remarkable façade of this building is a work of the renowned Danish and Icelandic artist Olafur Eliasson. It was designed in 2011 in a multidisciplinary project that involved collaborators from various areas.

In the construction of the south façade, glass quasi-brick modules were used; they were created in the experimental laboratory of the Studio Olafur Eliasson as a result of the long-term exploration of geometric shapes. The leading contributor in this study was the architect Einar Thorsteinn, who defined the quasi-brick based on his ISSDO

formula. The invention of the quasi-brick form and its binding potential rely on natural quasi-crystals. The regularly irregular shapes of the quasi-brick correspond to the forms of the fractal geometry of nature and their innovative genesis is an enrichment to "crystalline" glass elements that are already known in art history and architecture.

In his work, Eliasson highlights the importance of the synthesis and dialogue between the ethics and aesthetics of nature – culture, ecology and responsibility to people in a global world. His art addresses both individual beholders and the general public, acting as a supplication. Among other things, it suggests to beholders, who are reflected in and united with the image of the natural environment reflected in the south façade of the Harp, that it is necessary to use natural resources of our planet, time and new technologies in a rational manner.

TRANSFER ZNANJA U RADIONICAMA PRIMIJENJENE KOSTIMOGRFIJE NA VELIKIM OPERNIM PROJEKTIMA ZAGREBAČKOG SVEUČILIŠTA: kazališni projekt *Orfej i Euridika* (Zagreb)

Категорија чланка: прегледни рад

Apstrakt: U radu se kontekstualiziraju povijest, afirmacija i profesionalizacija kostimografske struke gledano kroz prizmu praktičnog rada studenata i transfera znanja između mentora i studenta i obrnuto na velikom kazališnom projektu *Orfej i Euridika*. Projekat je rezultat suradnje fakulteta u sklopu Sveučilišta u Zagrebu (Muzičke akademije, Akademije dramske umjetnosti, Akademije likovnih umjetnosti i Tekstilno-tehnološkog fakulteta). U sklopu projekta studenti kostimografije Tekstilno-tehnološkog fakulteta stekli su praktično iskustvo neophodno za rad u profesionalnom kazalištu. Slobodnim mentorskim pristupom u vidu *obostranog transfera znanja* – mentora koji studentima prenosi svoje znanje stečeno u obrazovnom sustavu i kroz cjeloživotni praktičan rad, i studenata koji svojom svježinom i mladenačkom inovativnošću prenose svoj entuzijazam na mentora – stvorena je kostimografija jedinstvenog rukopisa čiji su autori studenti. Diplomski studij kostimografije na Tekstilno-tehnološkom fakultetu time je opravdao svoje postojanje upravo u sklopu navedene matične institucije, na kojoj je studentima omogućeno teorijsko i praktično obrazovanje u sklopu likovno-teksilno-tehnoloških radionica izrade kostima na fakultetu i u sklopu međufakultetske suradnje na realizaciji predstave. Uspješnost ovakvog tipa rada ogleda se i u činjenici da je projekt dobio dvije Rektorove nagrade¹ i da je uvršten na Praški kvadrilenale (PQ 2015), u sklopu studentske nacionalne sekcije Hrvatske. Autorica teksta je u projektu sudjelovala kao mentor studenata kostimografije. Ovaj rad posvećen je istraživanju obrazovnog sustava kostimografije na hrvatskim visokoobrazovnim umjetničkim institucijama kroz povijest, te rezultatima praktičnog rada na studentskim projektima danas.

Ključne riječi: kazališni projekt, kostimografija, mentorski pristup, praktični rad na predstavi, transfer znanja.

Proslov

U prvoj polovini XX stoljeća, struke scenograf i kostimograf nisu se odvajale, a autori scenografija i kostimografija bili su eminentni slikari. Scenografi i kostimografi dio su autorskog tima, oblikovatelji vizualnog identiteta predstave, a i neizostavni su stvaraoci u povijesti hrvatskog kazališta. Unatoč tomu, povijest hrvatske scenografije i kostimografije nedovoljno je i nesustavno istražena (Bakal 2011).

Zapošljavanje slikara Branimira Šenoe dekretom od 30. kolovoza 1909. kao scenografa (i kostimografa) u Hrvatskom narodnom kazalištu drži se datumom službenog nastanka struke scenograf (i kostimograf) u Hrvatskoj. Velikim projektom u pet izložbenih cjelina, naslova *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909–2009*,² obilježena je obljetnica tih struka u Hrvatskoj. Kuriozitet je da se kostimografi sustavno potpisuju na plakatima i programskim knjižicama kao autori tek od pedesetih godina prošlog stoljeća. Stoga ne čudi da su i u programskoj knjižici projekta *Orfej i Euridika* studenti/kostimografi na najvećoj fotografiji predstavljeni kao realizatori – za šivaćim strojem.

Uvod u obrazovni sustav kostimografske struke

Martina Petranović (2015) u poglavlju „Diplomirani kostimograf – od utopije do stvarnosti“ monografije *Od kostima do kostimografije. Hrvatska kazališna kostimografija* ističe kako je tijekom povijesti hrvatskoga kazališta uvijek postojala intencija o potrebi uvođenja obrazovanja o kazališnome kostimu za glumca i redatelja, a potom i za kostimografa. Tako su prva predavanja o kostimu bila namijenjena glumcima, a provodila su se u sklopu Miletićeve *Hrvatske dramske škole* krajem XIX stoljeća. Teorijski dio predavao je garderobijer Adolf Rösch (Adolf Roš), a praktične elemente o kostimu, šminki i maski glumac Mišo Dimitrijević. Dvadesetih godina prošloga stoljeća kao obavezni je kolegij u sklopu Državne glumačke škole bio uvršten predmet *Nauka o kostimu*, a držao ga je Artur Schneider (Artur Šnajder), autor prve hrvatske knjige o scenografiji (i dijelom kostimografiji) pod nazivom *Oprema opere* (1916). Pedesetih godina prošlog stoljeća stasala je jed(i)na generacija formalno obrazovanih scenografa/kostimografa u Hrvatskoj. Naime, u visokoškolskom obrazovnom sustavu pedesetih godina prošloga stoljeća postojala su dva kratkotrajna studija koja su profilirala i profesionalizirala kostimografsku struku: Odsjek za scenografiju na Akademiji dramskih umjetnosti i Akademija primijenjenih umjetnosti koja je postojala u Zagrebu pri Akademiji likovnih umjetnosti. Odsjek za scenografiju na Akademiji dramskih umjetnosti (zbog nepostojanja akademskog obrazovanja za kostimografe) završile su kostimografkinje koje su obilježile kazališnu likovnost druge polovice dvadesetog stoljeća Ika Škomrlj, Diana Kosec-Bourek i Ljubica Wagner (Vagner), a Akademiju primije-

¹ Za projekt u cjelini i za kostimografiju.

² Projekt obilježavanja stogodišnjice ovih struka u Hrvatskoj popraćen je monografijom Lederer, A. i dr. 2011, ULUPUH-a iz Zagreba.

njenih umjetnosti (pri kojoj je postojao Odsjek za kazališni kostim) završili su Zlatko Bourek, Jagoda Buić i Jasna Novak. Na oba studija predavali su istaknuti kazališni *likovnjaci* Inga Kostinčer, Vanda Pavelić Weinert (Vajnert) i Kamilo Tompa. Ni danas nisu posve jasni razlozi *ukidanja* Akademije primijenjene umjetnosti, no čini se da je dio razloga za ukidanje Odsjeka scenografije na Akademiji dramskih umjetnosti ležao u manjkavosti prostora za likovni i radionički segment, odnosno radionica scenografije, krojačkih radionica i slično, kao i prvenstveno dramski pristup likovnom oblikovanju bez previše praktičnog rada u polju likovnosti. Također je danas vidljiv i nedostatak postojanja kolegija na Akademiji dramskih umjetnosti kojima se budući glumci pripremaju za kostim i kojima se oblikuje njegov odnos prema kostimu i odgovornost pri nošenju kostima.

U razdoblju do osnivanja Diplomskog studija na Tekstilno-tehnološkom fakultetu kostimografiji su se profilirali sa Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Akademije primijenjene umjetnosti u Beogradu ili sa Više tekstilne škole, Zavoda za dizajn tekstila i odjeće, današnjeg Tekstilno-tehnološkog fakulteta u Zagrebu, a dio kostimografa educirao se u inozemstvu.

Otvaranjem Diplomskog studija kostimografije 2008/2009. na Zavodu za dizajn tekstila i odjeće Tekstilno-tehnološkog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu pokrenut je prvi visokoškolski obrazovni sustav formalnog obrazovanja za kazališne i filmske kostimografe. Na studij kostimografije mogu se upisati studenti s prethodno završenim preddiplomskim studijem umjetničkog usmjerenja ili s diplomom preddiplomskog studija Dizajna tekstila i odjeće na Tekstilno-tehnološkom fakultetu, uz polaganje prijemnog ispita, po uzoru na srodne obrazovne institucije.

S obzirom na to da se radi o studiju s polja dizajna tekstila, umjetničkog usmjerenja, prirodno je da se nalazi na obrazovnoj instituciji na kojoj se mogu naučiti i realizacija radova kroz sustav radionica kolegija poput konstrukcije odjeće, izrade kostima ili scenskog modeliranja, bojadisanja tekstila i tekstilnih materijala, (naravno) uz osnovni kolegij Primijenjena kostimografija.

Kolegij Primijenjena kostimografija (0-III) na Tekstilno-tehnološkom fakultetu zamišljen je kao sinteza predavanja i prakse po uzoru na Bauhaus. Bauhausova škola najcjenjenija je obrazovna institucija u povijesti s polja arhitekture, primijenjenih umjetnosti i dizajna (Njemačka, Weimar/Dessau (Vajmar/Deasau) 1919–1933), a za svoju je osnovnu postavku imala sintezu oblikovanja i majstorstva potrebnog za realizaciju zamišljenih radova. Osnivač škole Walter Gropius (Valter Gropijus) kao najveću i presudnu vrijednost učenja istaknuo je kvalitete nastavnika, pri čemu je njihov karakter i želja za transferom znanja važnija od njihova umjetničkog ili tehničkog talenta. Stoga je mentorstvo u radionicama razdijelio na umjetničke mentore i majstorske mentore, a učenici Bauhausove škole najviše su cijenili inventivnost novih estetskih koncepcija na koje su ih mentori usmjeravali uz slobodu samostalne kreacije i vlastitog rada (Gropius 1974).

Bauhausove *scenske radionice* vodio je Oskar Schlemmer (Oskar Šlemer) od 1923. do 1929. Schlemmerova se „oživljavanja“ figura/kostima smatraju prvim radionicama performansa, a u svojim je zapisima pisao o komplementarnosti

slikarstva (kao teorije) i kazališta (kao prakse). Polazio je iz slikarsko-kiparskog okvira, transformirao se u redatelja/koreografa, a u konačnici i u izvođača/plesača. Poznavanje *Trijadičkog baleta* (scenskog uprizorenja figura/kostima) neophodno je za obrazovanje kostimografa kako bi se upoznali s drugačijim pristupom kazališnom kostimu u kojemu je kostim ponekad *primaran* i pokretač je scenskog uprizorenja.

Kolegij Primijenjena kostimografija glavni je kolegij na Diplomskom studiju kostimografije i nosi osam ECTS (European Credit Transfer and Accumulation System) bodova. Na njemu studenti uče cijeli proces rada na kostimografiji od razrade teksta i istraživanja povijesnog i likovnog segmenta bitnog za kostim i dramaturgiju kostima, preko pripreme skica, do konačne realizacije kostima. Osim suradnje na velikim projektima, rade se i posebne tematske radionice s izložbama radova, kao i manje kostimografije za profesionalne projekte, ili se surađuje na ispitnim produkcijama odsjeka glume i režije na Akademiji dramskih umjetnosti, gdje studenti podijeljeni u parove dizajniraju kostime pod mentorstvom nastavnika s Tekstilno-tehnološkog fakulteta.

Smatra se da je praktičan rad unutar obrazovnog procesa neophodan za formiranje vrsnog kostimografa, a za vrednovanje kvalitete kostimografije važniji je realiziran kostim na sceni nego polazna skica.

Tako je i projekt *Orfej i Euridika*, ostvaren u ožujku 2014, međufakultetska suradnja sastavnica Sveučilišta u Zagrebu: Muzičke akademije, Akademije dramskih umjetnosti, Akademije likovnih umjetnosti i Tekstilno-tehnološkog fakulteta (Zavoda za dizajn tekstila i odjeće), koja se tada odvijala već četvrtu godinu zaredom. Rad na pripremama započeo je nakon izbora opere (u izboru Muzičke akademije kao godišnjeg nositelja projekta) Christopha Willibalda Glucka (Kristof Vilibald Gluk) *Orfej i Euridike*, praizvedene 1762. godine. Gluck je napisao dva svršetka, a za našu produkciju je odabrana verzija sa sretnim svršetkom (sl. 1).

Osnovni ciljevi projekta *Orfej i Euridika*

Cilj je projekta povezivanje visokoškolskih obrazovnih sastavnica zagrebačkog Sveučilišta u kreaciji visokokvalitetne operne produkcije. Tim nastavnika i asistenata tijekom višemjesečnih priprema zajedno sa studentima realizirao je kazališnu produkciju u kojoj je dvjestotinjak studenata potpisalo svoje (nerijetko prve) autorsko-umjetničke doprinose. Vjerujem da je najveća vrijednost projekta upravo primarna kreativnost i inventivnost studentskih autorskih timova potpomognuta mentorskim koordinacijama i usmjerjenjima. Studenti/autori likovnog segmenta predstave morali su se uklopiti u sve zamisli redateljskih, produkcijskih i izvedbenih segmenta predstave. Mnogim studentima (pjevanja, kostimografije, scenografije...) projekt je bio prvi susret s izvedbenom produkcijom uopće, ili s produkcijom opere, te prvi susret s kolektivnim stvaranjem izvedbene umjetnosti.

Osnovne smjernice kostimografskog udjela u projektu

Glavne ideje o postavkama kazališnog djela dolaze od redateljskog tima, a u ovom slučaju došle su od studentice osnovnih akademskih studija kazališne režije i radiofonije, Marine Pejnović i njenog mentora, prof. art. Ozrena Prohića.



1. Naslovnica programske knjižice i autorski tim kostimografije projekta
1. Front page of the programme and the team of authors who created the costumes for the project

2. Skice kostima za operu *Orfej i Euridika*, radovi studenata Diplomskog studija kostimografije Tekstilno-tehnološkog fakulteta
2. The sketches of costumes for the opera *Orpheus and Eurydice*, works by the students of the Graduate Programme in Costume Design at the Faculty of Textile Technology

Na tri sastanka u velikoj predavaonici Tekstilno-tehnološkog fakulteta, sa studentima kostimografije³ (i mentorima) započelo je stvaranje likovnog segmenta opere. Sastancima je prisustvovao i student produkcije kojemu je ovaj projekt također bio prvi susret sa zahtjevnom kazališnom produkcijom. Limitirana financijska sredstva uz limitirane mogućnosti realizacije tako velikog broja kostima⁴ u studentskim radionicama diplomskog studija kostimografije, dodatno su usmjerila pripremu skica u likovno prepoznatljive, ali u realizacijski vrlo ujednačene i jednostavne kostime (sl. 2).

Kvalitetna i funkcionalna komunikacija između svih sudionika osnovno je oruđe u transferu znanja u svim etapama nastanka predstave, i glavni je razlog uspjeha ovoga projekta.

Prva mentorska smjernica u ovakvim je projektima *ustrajnost u grupnom radu*. Pojedinaac/student ponekad odstupa od svog osobnog, a sve radi nastanka kolektivnog djela. Dakle, riječ je o učenju o umjetničkoj ustrajnosti u procesu stvaranja, iako su često uvjeti kreacije i realizacije vrlo naporni i ograničeni.

Druga je mentorska smjernica *prilagodba kreacija kostima* (skica i izvedenih kostima) tjelesnim i izvedbenim zahtjevima kazališne produkcije. Time su se koristile osnovne postavke Ronalda Barthesa (Ronalda Barta) u kreiranju kostima – *svrhovitost kostima* u kreiranju cjelovitog

umjetničkog djela, dakle kostima koji nije sam sebi *svrha*, već je podređen cilju *izvedbe* (Barthes 2011).

Treća mentorska smjernica je *usuglašavanje svih likovnih segmenata predstave* – u ovom slučaju dominantne kostimografije predstave (posebice s obzirom na brojnost kostima) sa scenografijom predstave uklopljenom u prepoznatljivu drvenu pozornicu i drvenu pozadinu Koncertne dvorane „Vatroslav Lisinski“ u Zagrebu. Scenografija je autorsko djelo studenata kolegija Scenografija na Akademiji likovnih umjetnosti, pod mentorstvom mentora prof. art. Zlatka Kauzlarića Atača (Akademija likovnih umjetnosti) i doc. art. Tanje Lacko (Akademija dramskih umjetnosti). Zajedno sa studentima Akademije likovnih umjetnosti, kolegij pohađaju i studenti Arhitektonskog fakulteta i Studija za dizajn.

Četvrta mentorska smjernica je *kvaliteta produkcije* diktirana samim činom javne i premijerne izvedbe u direktnom prijenosu na nacionalnoj televiziji – činom koji je moguće studentske standarde izvedbe *Orfeja i Euridike* podigao na profesionalnu razinu. Velik broj gledatelja i budne oči profesionalne kazališno-kritičke struke uvjetovali su maksimalnu moguću kvalitetu produkcije opere prilagođene javnoj prezentaciji dostupnoj svim televizijskim gledateljima u Hrvatskoj i šire (sl. 3 i 4).

Metodologija kostimografskog rada

Prva etapa rada se sastojala od istraživanja (mitologije, povijesti odjeće, glazbe Gluckove opere) i razrade kostimografije (po scenama i dramaturški po likovima). Paralelno uz sastanke sa redateljicom i njenim mentorom, te upoznavanja studenata kostimografije s zakonitostima rada na operi, radile su se suvremene/bezvremenske skice metodom *brainstorminga*. Riječ je o metodi nesvjесnog i nekontroliranog stvaranja po kojoj umjetnik bez mnogo razmišljanja razvija neograničenu maštu. Nakon kratkih opisa radnje i opisa likova studenti pišu opise kostima za svaki lik ili rade

³ To su bili studenti diplomskog studija kostimografije – prve i druge godine, nekolicina apsolviranih studija kostimografije, kao i o nekolicina apsolviranih preddiplomskog studija Modnog dizajna. Studentima se pridružila i nekolicina studenata koji su kolegij Primijenjena kostimografija (0-III) slušali kao izborni predmet. U konačnici se okupilo trideset i šestoro studenata, autora kostima.

⁴ Radi se o najvećem broju realiziranih kostima u studentskoj produkciji.



3. Fotografija sa izvedbe opere *Orfej i Euridika*, Koncertna dvorana „Vatroslav Lisinski“, 2014.
 3. The performance of the opera *Orpheus and Eurydice*, Vatroslav Lisinski Concert Hall, 2014

brze skice. Metoda je vrlo kreativna jer u svojim postavkama nosi ideju kako nijedan prijedlog ili asocijacija nisu pogrešni i tako nastaju osnovne likovne smjernice. Na kraju se napravio izbor preliminaranih skica te se ujednačio *rukopis* kostimografije. Zadatak je bio *pomiriti* različite rukopise i stvoriti likovno *čistu* i ujednačenu kostimografiju, te omogućiti studentima realizaciju svojih kreacija kroz *kolektivno*. Nakon prvotno prezentiranih skica na sastanku (siječanj 2014, Akademija dramskih umjetnosti) svih sudionika u projektu, kad su predstavljene skice u boji, po posebnoj uputi redateljice/studentice Marine Pejnović, započelo je pripremanje kostimografije isključivo u akromatskim bojama. Pripremom *prototipa* za osamdeset kostima muško-ženskog zbora u drugom činu – dugih haljina „A“ kroja od djelomice bojane žutice u crno te pripadajućih maski/oglavlja, jedna studentica je zabunom obojila masku u crveno. Ta *pogreška* usmjerila nas je prema mogućnosti realizacije izražajnijih kostima s crvenim detaljima. Nakon probe predstave u dvorani Studentskog centra, obukli smo nekoliko studenata kostimografije u crno-bijele kostime i maske pa ih pokazali redateljici i njezinom mentoru. Po odobrenim prototipima kostima prezentirali smo i *pogrešno* obojenu crvenu masku uz crveno obojenu žuticu i upitali smo za moguće dodavanje i crvene boje, što je prihvaćeno.

Druga se etapa rada sastojala od podjele kostimografa u radne grupe za izradu kostima: podjela studenata u pet autorskih skupina za kostime solista, zbora, plesačica, za ogjavlja/maske i spirale/kipove; formiranja dviju radionica unutar fakulteta za realizaciju kostimografije uz postojeću šivaonicu, te formiranja prostora za probu kostima. Rad se u

trećoj etapi sastojao od: formiranja prostora za garderobu i šminku u Koncertne dvorane „Lisinski“, pakiranja i dopreme kostima i šminke; vođenja garderoba i održavanja kostima; šminke za tri generalne probe, premijernu i dvije reprizne izvedbe; pakiranja i odvoza kostima; vraćanja (malobrojnih) kostima posuđenih iz fundusa Hrvatsko narodnog kazališta.

Dodatna motivacija

Razlika u opsegu posla i slobodi umjetničkog rukopisa u projektu prevagnula je u segmentu kostimografije jer je kolegij Scenografija *izborni* kolegij dviju suradničkih obrazovnih institucija (Akademije likovnih umjetnosti i Arhitektonskog fakulteta), a ne samostalno studijsko usmjerenje ili *osnovni* kolegij poput kolegija Primijenjena kostimografija (0-III) na studiju Kostimografije Tekstilno-tehnološkog fakulteta, te se sam projekt vrednovao studentima Akademije likovnih umjetnosti samo u sklopu izbornog kolegija. Nasuprot tomu, motivacija studenata kostimografije bila je i u višestrukom nagrađivanju priznavanja praktičnog rada u sklopu projekta *Orfej i Euridika* za polaganje ispita jednog ili više kolegija – poput *Workshopa* ili *Izrade kostima*. Stoga su studenti kostimografije obavili i kiparske radove za predstavu – poput mnogobrojnih maski, kao i spirala⁵ uz kostime za plesačice u *dvorani kipova* za treći čin.

⁵ Spirale za plesačice dodatak su na triko plesačica. Postavljene na scenu (samo naoko) kao dio scenografije, uz plesne su se pokrete stavljale na tijelo i postale dio kostima. Time su se plesačice pretvorile u kipove u podzemnom svijetu – Hadu.



4. Fotografija sa izvedbe opere *Orfej i Euridika*, Koncertna dvorana „Vatroslav Lisinski“, 2014.
4. The performance of the opera *Orpheus and Eurydice*, Vatroslav Lisinski Concert Hall, 2014

Mentorski pristup i transfer znanja: mentor ili autor – ili utjecaj mentora na studentske projekte

U više navrata, u razgovoru s kolegama profesorima i mentorima imala sam priliku čuti mišljenje pojedinih mentora da su mentori u studentskim umjetničkim projektima zapravo autori umjetničkih djela. Budući da ne dijelim takvo mišljenje, slobodna sam mentorstvo i metodologiju rada na umjetničkim projektima podijeliti u dvije temeljne kategorije:

- *jednostavno (ili jednostrano) mentorstvo*, obilježeno jakim diktatom osobnih umjetničkih usmjerenja samoga mentora; ili
- *otvoreno (ili dvosmjerno) mentorstvo* u kome je rad sa studentima dvosmjernog utjecaja i u kome studentski rad nastaje u prvome redu kao autorsko djelo samih studenata, a rezultat je sinergije mentora i studenata. U tom odnosu mentor je prije svega mentor, učitelj, a ne autor, no istodobno i student koji svoje mentorstvo može koristiti i kao priliku za osobno cjeloživotno usavršavanje i učenje.

Iz tih sam se razloga u svojim istraživanjima usmjerila na poticanje samostalnosti studenata u kreiranju umjetničkog djela, uz sistem mentorskoga korigiranja i samo uz poneka usmjeravanja od samoga mentora. U takvim je projektima potrebno više vremena za samu realizaciju projekta, rezultati rada su ponekad vrlo kvalitetni, ponekad i manje kvalitetni, ali su nedvojbeno studenti autori projekta.

Obostrani transfer znanja

Transferom svih znanja mentora stečenih kroz njegovo akademsko obrazovanje i kroz cjeloživotnu praksu, studenti kostimografije dobili su solidnu podlogu za oblikovanje samostalnog kostimografskog pristupa izražajnog rukopisa. Suodnosom mentora i studenata kroz sve etape realizacije operne produkcije *Orfej i Euridika* došlo je do obostranog transfera (znanja, iskustava ali i inovativnih pristupa) u kojemu su mentor i studenti bili istovremeno i nastavnici i učenici. Primjer obostranog transfera znanja je uobličavanje skica kostima i kostimografije u jedinstveni scenski rukopis uz nove forme koje su najvidljivije u trećem činu na kostimima plesačica. Jednostavni plesni triko sašiven od običnog pamučnog *makoa* trebalo je doraditi kako bi na sceni izgledao kao kip; stoga sam studente podučila tehnikama vezivanja čvorova uz pomoć traka. Svaki čvor dobio je svoju dubinu oslikavanjem udubljenja crnim *akrilom*. Nasuprot tome studenti su kao dodatnu formu izabrali spiralu izrađenu od šiblja (izrađenu na radionici kostima tokom prethodnih mjeseci; njena autorica je njihova kolegica s projekta). Za mene je ta forma bila potpuna nepoznanica, isto kao i njena svrsishodnost u ovome zadatku kreiranja plesnog kostima s dodatkom spirale koja se oblači i svlači na sceni dok se pleše. Stoga smo koristili stare *najlon* čarape, koje su studenti u slojevima navlačili na žičanu formu obavijenu koncima i vunom svijetlih boja, ušivali smo suho cvijeće, i za kraj sve obojili bijelim sprejom. Na tijelima plesačica, žičana forma presvučena materijalima odlično je funkcionirala. Spirale su bile čvrste, ali nisu bile preteške. Formom su „sjedale“ na tijelo. Lako su se oblačile; bile su stabilne i likovno izražajne (sl. 5 i 6).



5. Fotografija sa izvedbe opere *Orfej i Euridika*, Koncertna dvorana „Vatroslav Lisinski“, 2014.
5. The performance of the opera *Orpheus and Eurydice*, Vatroslav Lisinski Concert Hall, 2014

Kolegij Primijenjena kostimografija povezuje teoriju i praksu i u praktičnim vježbama studenata u sklopu ispitnih produkcija na Akademiji dramskih umjetnosti. Ispitne produkcije izvrsna su priprema za kasnije zahtjevnije produkcije na kojima studenti sudjeluju.⁶ Studentima kostimografije u tom procesu je najvažnija izravna *kommunikacija* u odnosima između redatelja (profesora režije ili glume na Akademiji dramskih umjetnosti) i kostimografa (studenta Tekstilno-tehnološkog fakulteta pod mentorstvom profesora Tekstilno-tehnološkog fakulteta), odnosno između izvođača (studenata glume i pjevanja) i kostimografa. Taj proces upotpunjen je suradnjom sa studentima produkcije.

Nedostatak sredstava za realizaciju kostimografije u ispitnim produkcijama na Akademiji dramskih umjetnosti iziskuje snalažljivost studenata/kostimografa u izboru kostima iz dostupnih kazališnih (ili filmskih) fundusa.⁷ Ti kostimi, neznatno dopunjeni odjećom iz privatnih ormara, uz male prerade, dorade i dodatak detalja, pomažu preobrazbi studenata glume na sceni u karakterne likove i, poput rekvizita, izvođačima služe za bolju izvedbu.

U projektu *Orfej i Euridika*, pri realizaciji kostima, uspjeh je rezultat *jedinstvenog rukopisa* cjelokupne kostimografije, koja je izgledala kao da ju je radio *jedan* autor. Svaki student bio je uključen u kreaciju i realizaciju kostimografije kroz segment kojemu je najvičniji.

⁶ Poput velikih projekata zagrebačkog Sveučilišta, projekata nezavisne produkcije ili suradnje na filmu i televiziji.

⁷ Riječ je o izboru kostima iz različitih produkcija koje je prvotno oblikovao drugi kostimograf. Ako su odabrani kostimi rukopisno neutralniji, možemo govoriti o posve novoj kostimografiji, no ako je rukopis prvotnih autora kostima prepoznatljiv, govorimo o izboru kostima i tako ih valja potpisati u programskoj knjižici.

Po uzoru na Bauhausovu školu, studenti su pokazali likovnu izvrsnost pri izradi skica, uz iznimnu vještinu i strast u eksperimentiranju tijekom izrade kostima. Nizom slobodnih asocijacija i brzih skica dobiveno je osnovno likovno usmjerenje koje su studenti naknadno razvijali, razrađivali i doradivali. Rad je obuhvatio kreaciju i izradu skica, krojenje i šivanje osamdeset zborističkih haljina „A“ kroja, petnaest solističkih kostima, šivanje osam plesnih kostima, likovnu obradu – bojenje, tisak materijala, šivanje osamdeset pari *gamaša*, izradu osamdeset maski tehnikom kaširanja, izradu osamdeset oglavlja (polucilindara od spužve), oblikovanje osam skulptura/instalacija, izradu osamdeset leptir-mašni kao umetaka za kosu, te sve ostale dodatke. U pripremnim radovima pomogla nam je i kiparska radionica Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i njena (tadašnja) voditeljica, akademska kiparica Lela Končar, koja je studentima objasnila način izrade šešira od spužve i princip kaširanja na kalupima.⁸

Osim kostimografskog posla, studenti kostimografije obavljali su poslove garderobijera, šminkera i frizera, što im je neophodno znanje za budući samostalni rad u kojemu će često morati raditi i produkcijske poslove. Sva realizacija kostimografije bila je organizirana na Tekstilno-tehnološkom fakultetu. Stoga je poslove produkcije kostima primarno provodio tim kostimografa.

⁸ Jedna od glavnih osobina dobrog kostimografa jeste pronalaženje dobrih suradnika, majstora zanata koji mogu realizirati ili nam mogu pomoći u realizaciji našeg segmenta predstave. U povijesti razvoja kostimografske struke usporedno se razvilo više majstorskih struka za realizaciju kostima (i scene). Stoga studente valja upućivati na pronalaženje kreativnih suradnika s kojima će u svom radnom vijeku moći surađivati.



6. Fotografija sa izvedbe opere *Orfej i Euridika*, Koncertna dvorana „Vatroslav Lisinski“, 2014.
6. The performance of the opera *Orpheus and Eurydice*, Vatroslav Lisinski Concert Hall, 2014

Kako bi se poštivali rokovi, radionice studenata kostimografije radile su i u vrijeme izvan predavanja i službene satnice (čak i praznikom), nerijetko do kasnih noćnih sati. Mentori su svoje znanje i iskustvo prenosili na studente stalnim i gotovo usporednim nadgledanjem svih radionica. Glavni mentor kostimografije svoje je umjetničko i praktično iskustvo prenosio studentima kojima je ovaj projekt bio prvi susret s opernom izvedbom. Za razliku od prethodnog praktičnog rada na Akademiji dramskih umjetnosti, u kojemu su sudjelovali u dramskim produkcijama, opera ima svoje potpuno drukčije i slojevitije zakonitosti. U pripremama opernih produkcija iznimno je važno poznavanje glazbe, zakonitosti zbora podijeljenog po glasovima. Zbog toga je neophodno kontinuirano sudjelovati na probama, od predavaonica na akademijama do dolaska na scenu, kao i slijediti upute mentora (dirigenta i redatelja) s drugih fakulteta unutar Sveučilišta.

U dramskim predstavama nije uobičajena promjena glavnih izvođača. Radeći na ovom projektu, studenti su mogli uvidjeti da se u opernim izvedbama usporedno spremaju solističke alternacije i tek nakon prve generalne probe dirigent odlučuje tko će pjevati premijernu izvedbu. Stoga se u isto vrijeme pripremaju kostimi za sve soliste jer izvođači nerijetko imaju različite tjelesne proporcije.

Taj izbor po uspješnosti među izvođačima/solistima (a u pojedinim situacijama i plesačima) dovodi izvođače u poziciju stalnog stresa, zbog čega su im iznimno važni kostimi prilagođeni svim zahtjevima: pjevačkim, plesničkim i estetskim. Kostimi tako postaju njihova *druga koža* u kojoj se dobro osjećaju. U opernim produkcijama uvelike je zastupljen i *plesni* kostim, o kojemu su studenti kostimografije već stekli osnovno iskustvo u prethodnim suradnjama na produkcijama

Zagrebačkoga plesnog centra. Dio studenata koji su sudjelovali u produkcijama Sveučilišta, kao što je *Carmen*⁹ (Karmen), ili u nezavisnoj produkciji mjuzikla *Crna kuća* (2013), bili su velika pomoć svojim mlađim kolegama.

Kostimografija za predstavu *Orfej i Euridika* primjer je originalne likovnosti i odličnog majstorskog rada studenata pri realizaciji kostima prilagođenih svim zahtjevima izvedbe i realiziranih u (posebno oformljenim) krojačkim i slikarsko-kiparskim radionicama u sklopu Tekstilno-tehnološkog fakulteta. Tako su studenti stekli praktično iskustvo neophodno za svoj budući rad u profesionalnom kazalištu (sl. 7).

U skladu s vremenom potrebnim za realizaciju, oskudnim materijalnim sredstvima i traganjem za novim vještinama, studenti su stvorili solističke kostime, maske/oglavlja, *halbcilindre* od spužve, skulpture/instalacije, tunike za zbor, u čemu su im pripomogle međunarodne radionice kostimografije i pletenja pruža održane ujesen 2013. u organizaciji ULUPUH-a¹⁰ i Tekstilno-tehnološkog fakulteta.¹¹

Kvalitetan timski rad studenata rezultirao je odličnim javnim projektom koji je bogato pohvalilo Sveučilište, ali i

⁹ Opera G. Bizeta (Žorž Bize) *Carmen*, u režiji Krešimira Dolenčića i u produkciji zagrebačkog Sveučilišta, premijerno je izvedena u Koncertnoj dvorani „Lisinski“ u Zagrebu 2011. i postigla je velik uspjeh.

¹⁰ Udruženje likovnih umjetnika primijenjene umjetnosti Hrvatske.

¹¹ U sklopu projekta *Imageination* – suvremena umjetnost i moda, organizirane su i međunarodne EDU radionice. Autorice projekta bile su dr. sc. Silva Kalčić i dr. art. Ivana Bakal. Uz sudjelovanje gostujućih profesora voditelja/autora radionica i mentora s Fakulteta primjenjene umjetnosti iz Beograda, prof. art. Ljiljane Petrović i izv. prof. art. Mateje Benedetti s Fakulteta za dizajn iz Trzina/Ljubljane, organizirane su radionice kostimografije od reciklažnih materijala, što je bio uvod u inspirativna traženja novih materijala.

publika i teatrološka kritika. Entuzijazam, kreativnost i duhovitost rezultirali su vrhunski osmišljenim kostimima, koje je dodatno krasila i funkcionalnost neophodna za toliki broj brzih izmjena slika i presvlaka.

Uspješni projekti potvrda su kvalitete programa studija koji uz dodatne kreativne radionice rezultiraju generacijama vrsnih kostimografa.

Zaključak

Zaključak rada je da se opisani transfer znanja na relaciji mentor–student i obrnuto/povratno pokazao kreativno vrlo plodonosnim. Uspjeli smo individualne rukopise više studenata uobličiti i ujednačiti u jedinstveni rukopis zajedničke/kolektivne kostimografije, gde su studenti bili autori kostimografije pod mentorskim vodstvom. U ovom jedinstvenom umjetničkom projektu studenti su profitirali od praktičnog rada na predstavi i suradnje s izvođačima i ostalim članovima umjetničkoga tima, te i od samostalnog osmišljavanja, pa sve do realizacije kostima u radionicama na Tekstilno-tehnološkom fakultetu.

U kontekstu povijesti obrazovanja kostimografa u Hrvatskoj i prikazanih potrebnih tehničkih i prostornih uvjeta za rad na kostimografiji i realizaciji kostima najprikladnijim se čini smještaj studija kostimografije u okviru Zavoda za dizajn tekstila i odjeće Tekstilno-tehnološkog fakulteta. Na njemu studenti kostimografije imaju svu potrebnu izobrazbu na polju primijenjene umjetnosti i polju tekstilnih materijala, povijesti odjeće i tekstila, te omogućen praktičan rad u radionicama kostima i primijenjene kostimografije. No za kvalitetnu praksu u izravnoj produkciji neophodna je suradnja na realizaciji međufakultetskih studentskih projekata ili na nezavisnim produkcijama. Izravna komunikacija redatelja/ili studenata režije, te glume, plesa ili pjevanja i produkcije u radu na projektima omogućava studentima kostimografije neophodnu pripremu za budući samostalan rad.

Zahvaljujući ovakvim iskustvima, studenti kostimografije Tekstilno-tehnološkog fakulteta osmislili su u akademskoj 2015/2016. godini dva samostalna projekta (*CaBALet* i *Bijelu čajanku*), s polazištem u likovnom segmentu, odnosno kostimografiji. Oni su u ove projekte uključili kolege studente s Akademije dramskih umjetnosti, Akademije likovne umjetnosti i Muzičke akademije, pod mojim mentorstvom. Poput Oskara Schlemmera (Oskar Šlemer), oživjeli su svoje kostime u razrađenim studentskim scenskim izvedbama.



7. Fotografija sa izvedbe opere *Orfej i Euridika*, Koncertna dvorana „Vatroslav Lisinski“, 2014.

7. The performance of the opera *Orpheus and Eurydice*, Vatroslav Lisinski Concert Hall, 2014.

LITERATURA

Petranović, M. 2015
Od kostima do kostimografije : hrvatska kazališna kostimografija, Zagreb: ULUPUH.

Bakal, I. 2011
Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909–2009, u: *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909–2009*, ur. I. Bakal, Zagreb: ULUPUH, 12–21.

Barthes, R. 2011
Bolesti kazališnog kostima, ur. i prijevod: M. Cvitan Černelić, *TEDI* 1: 61–64.

Lederer, A., Petranović, M. i Bakal, I. 2011
Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909–2009, Zagreb: ULUPUH.

Goldberg, R. 2003
Performans – od futurizma do danas, Zagreb: Test! i URK.

Grote, L. et al. 1974
Bauhaus, Stuttgart: Institut za veze sa inostranstvom.

Snimka predstave:
<https://www.youtube.com/watch?v=2VfHlImOrtc&feature=share>
PQ 2015:
<http://services.pq.cz/en/pq-15?itemID=370&type=student>

Summary

IVANA BAKAL

Faculty of Textile Technology of the University of Zagreb,
Department of Textile and Fashion Design – Graduate Programme in Costume Design, Croatia
ivanabakal@gmail.com

KNOWLEDGE TRANSFER IN THE APPLIED COSTUME DESIGN WORKSHOPS IN LARGE OPERA PROJECTS AT THE UNIVERSITY OF ZAGREB: Theatre Project Orpheus and Eurydice (Zagreb)

The paper contextualizes history, the affirmation and the professionalization of the vocation of a costume designer through the prism of student practical work and knowledge transfer while working on a large theatre project Orpheus and Eurydice, carried out jointly by four faculties within the University of Zagreb. It offers an analysis of the mentor–student knowledge transfer and vice versa, as well as a comprehensive overview of student work, largely inspired by the Bauhaus school of art. The paper demonstrates the successful outcome of the collaboration between the mentor and the students reflected in a unique imprint on the whole body of costumes, which looked as if they had been created by a single designer. This is an example of original visual qualities and the excellent workmanship demonstrated by the students in creating costumes adjusted to the requirements of the performance and made in the tailoring, painting and sculpturing workshops (established specially for this purpose) within the Faculty of Textile Technology. A liberal approach on the part of the mentor in the form of mutual

knowledge transfer – in which a mentor transfers to the students the knowledge gained through the education system, as well as through life-long practical work, while students, with their fresh approach and youthful innovation, transfer their enthusiasm to the teacher/mentor – led to the creation of costumes whose authors were the costume students, while the teacher/mentor expanded her knowledge and her creative limits through collaboration with students while creating the visual imprint of the opera production. The project received two Rector's Awards and was selected for the Prague Quadrennial (PQ 2015) as part of the Croatian national student selection. The Graduate Programme in Costume Design at the Faculty of Textile Technology has justified its existence under the auspices of this institution, where students are offered an opportunity to get both theoretical and practical training at art, textile and technology workshops dedicated to costume making and organized by the Faculty of Textile Technology within the inter-faculty collaboration at the University of Zagreb aimed at creating a stage production.



П Р И К А З И

ВЛАДИМИР СИМИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности, Србија
vmsimic@f.bg.ac.rs

МОДЕРНО ДЕТЕ И ДЕТИЊСТВО: моделу фотографске репрезентације детета

Миланка Тодић, Београд: Службени гласник, 2015.

Категорија чланка: приказ

Након неколико радова у којима се бавила разним видовима фотографског представљања детињства, Миланка Тодић је истраживања заокружила новом књигом под насловом *Модерно дете и детињство: модели фотографске репрезентације детета*. Као врстан познавалац старе српске фотографије у њој је опширније и документованије осветлила развој историјске репрезентације детета и детињства, за шта је награђена угледном Наградом „Павле Васић“ за 2015. Проблем историје детињства постављен је у науци још средином XX века, пре свега у делу француског историчара Филипа Аријеса (Philippe Ariès). Он је сматрао да је детињство социјални конструкт настао у XIX веку у којем су измењене друштвеноекономске и културне околности довеле до стварања „нове осећајности“ и промене у односу према детету у грађанском друштву. Аријес је слављење детињства као срећног и безбрижног периода живота видео као покушај стварања култа младости у реакцији на осећај људске ефемерности и страха од смрти код модерног човека. У томе су велику улогу одиграле фотографије које се појављују од средине XIX века, скоро у исто време када своје обриси добија и поменути феномен. Фотографија као медијум новог грађанског друштва ступа у службу креирања идентитета појединца и породице истовремено изводећи у јавност и мала, дотада нема и безимена људска бића. Фото-портрет је допринео да дете добије своје место у кругу породице и шире заједнице, сопствени идентитет и личне карактеристике. Од тог тренутка оно полако стиче све значајније место, да би до краја века постало највреднији члан породице у којег се пројектује потреба за трајношћу и континуитетом. Чак ни када је романтичарску идеализовану слику детета заменио помало сурови психоаналитички портрет детета, то није уздрмало његову новоосвојену друштвену моћ, која је током XX века наставила да расте.

Иако се ослањала на резултате истраживања из последње деценије о приватном животу код Срба од XVIII до XX века, Миланка Тодић их је истовремено и испитивала у богато презентованој визуелној грађи. Проблем детињства као друштвеног конструкта она вешто сагледава кроз различите моделе фотографске репрезентације. Тиме проширује и продубљује старија истраживања која су бавила другим уметничким облицима репрезентације детета. Стога је и њена књига структурирана на другачији, комбиновани начин: иако



тежи да визуелни материјал доведе у логичан хронолошки низ, она га ипак истовремено разврстава по феноменима које препознаје на основу теоријско-историјских знања. Отуда се и јављају два сегмента: један посвећен грађанском друштву XIX века као епохи у којој фотографија постаје носилац медијске репрезентације детињства, и други, који говори о употреби фотографије детета у другој половини XX века, у модернизованом друштву комунистичке Југославије. Већ сами наслови поглавља указују на јасну феноменолошку дихотомију између грађанског и радничког, односно класног и бескласног друштва. Ауторка анализира употребу деце у неговању сећања на Други светски рат и Народно-ослободилачку борбу где мали хероји постају посред-

ници између нараштаја, преносећи прогандну поруку о верности и жртвовању за отаџбину, али и за владајући систем вредности. Она показује како је детињство од тренутка када је откривено било (зло)употребљавано у складу са потребама одраслих, те да су се иза идиличних фотографија деце-пионира у комунизму налазили разрађени механизми дистрибуције друштвене моћи и утицаја. У томе полази од слике као историјског документа којим проверава и коригује постављене тезе, при чему у анализи фотографија демонстрира своја знања о историји фотографије као модерног медијума.

Управо одабир и распоред фотографија публикованих у књизи указују на јасан избор визууре из које је ауторка сагледавала проблем детињства. Поднаслов „Модели фотографске репрезентације детета“ указује на покушај груписања и поновног осмишљавања визуелне грађе на основу новијих теоријских поставки о историји детињства. Примарну улогу имају фотографије уз које тече текст, али не у својству дескриптивног пратиоца већ као комплементарни елемент. Фотографију схвата као визуелни документ који понекад јасније проговара о неком проблему него бројна писана архивска грађа. То је довело до својеврсног „сукоба“ визуелне грађе са резултатима старијих истраживања, што је ауторки омогућило да изнова постави питање о тачности неких општеприхваћених теза о месту детета у друштву XIX века. Тако је уочила да се бројност фотографија са приказима мушкарца са бебама или малом децом супротставља више пута поновљеном ставу о одсуству јавног исказивања емоција у обичајима стегнутог српском патријархалном друштву XIX века. Публикујући више таквих примера ауторка оповргава то у литератури устаљено мишљење (стр. 25). Такође, полазећи од новијих радова из друштвене историје који показују да је код Срба живот у задрузи представљао доминантан вид породичне организације све до средине XX века, она показује да је упркос томе на фотографијама много чешће представ-

љена модерна инокосна породица (стр. 32). Размишљајући о том парадоксу, поставља питање о условљености модела фотографске репрезентације детињства различитим политичко-културним моделима (Аустроугарска монархија / Кнежевина Србија / Краљевина Југославија / СФРЈ), социјалним разликама (град/село) или сталешко-класним поделама (елита/остали).

На примеру идеализоване слике детета и појаве породичних фотоалбума ауторка је препознала нови „идентитет“ који је фотографија дала безименим масама, стварајући им такође идеализовану представу о себи (П. Бурдије: „Фотографија је репродукција имагинарне слике коју група производи као властиту заједничку представу“). Фотоалбуми који већ у грађанском друштву XIX века добијају улогу породичне реликвије, сведочећи о њеном трајању и значају, задржавају ту улогу да данашњих дана. С обзиром на то да је имао улогу репрезентативног документа, распоред фотографија у њему пратио је наратив који је породица градила у јавности. Повлачењем у приватне оквири, породица XX века је мало изменила тај наратив и прилагодила га новим околностима, додајући или одстрањујући фотографије које су подсећале на срећне или болне породичне догађаје.

Новина коју Миланка Тодић уводи у разматрање јесте феномен детета као фотографа-аматера који својим радовима отвора потпуно нову визуру на проблем детињства. Наиме, појава јефтинијих бакелитних фотоапарата у XX веку омогућила је да се дечији свет представи из перспективе детета, што је створило алтернативни поглед одузимајући од одраслих право на ексклузивно виђење (стр. 106). Управо то техничко преимућство, а још више јефтини мобилни телефони са камерама с почетка XXI века, пружили су нови ниво непосредности и искрености у представљању детињства из угла детета.

ВЛАДАНА ПУТНИК

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности, Србија
vladanaputnik@gmail.com

АРХИТЕКТА СТЕВАН МИЋИЋ – ОПУС 40

Иван Р. Марковић, Београд: Досије студио, 2015.

Категорија чланка: приказ



У септембру 2015. године у Галерији Куће легата у Београду отворена је изложба под називом *Архитекта Стеван Мићић – опус 40*. На изложби су приказане четири деценије богатог и свестраног стваралаштва архитекте Стевана Мићића. Аутор изложбе и каталога је историчар архитектуре Иван Р. Марковић. Аутори поставке изложбе били су архитекти Стеван Мићић, Драгомир Ацовић и Ана Душмановић. Каталог изложбе представља двојезично издање, на српском и енглеском језику, и садржи 113 страна и преко 130 илустрација из приватне збирке Стевана Мићића и предузећа „АВА Consult“.

Аутор првог поглавља каталога под називом „Радозна-лост“ јесте архитекта Драгомир Ацовић. Разлог зашто уводно поглавље носи управо овај наслов лежи у једноставној тврдњи аутора да је ослонац у раду архитекте Стевана Мићића управо у радозналости као важної врлини његовог карактера. Кроз бритку анализу Ацовић

открива суштину Мићићеве стваралачке природе, на самом почетку припремајући читаоца за даље упознавање његове архитектуре и уметности.

Уводну реч у каталогу написао је Александар Стјепановић, професор Архитектонског факултета у Београду. Он је изложио процес кроз који је прошао са ауторским тимом приликом приређивања материјала за изложбу. Поставивши кључна питања суштине сваке изложбе, па и ове, а то је коју поруку би она требало да пренесе публици, Стјепановић истиче три нивоа анализе и тумачења, објашњавајући притом шта је показано изложбом.

Даљу студију Мићићевог стваралаштва Иван Р. Марковић поделио је у пет поглавља, уз прилоге на крају. У поглављу посвећеном стваралаштву Стевана Мићића, Марковић уводи читаоца у Мићићев животни пут, почевши од студентских дана, преко рада у „Енергопроект“ (1977–1984), затим у „Инвест-бироу“ (1986–1990),

потом у бироу „ИБИ инжењеринг и пројектовање“ (1992-1996) и на крају до оснивања сопственог бироа „АБА инжењеринг“ 1996. године, од 2006. под називом „ABA Consult“.

Поглавље које третира радове из области урбанизма почиње описом самих почетака Мићићевог стваралаштва током рада у „Енергопројекту“. Аутор каталога наводи, анализира и валоризује бројна урбанистичка решења која је Мићић реализовао широм Србије, али и у иностранству. Посебно је истакнут Мићићев контекстуални приступ третирању јавног простора, али и примена савремених материјала и праћење светских трендова у архитектури и урбанизму.

Архитектонски опус архитекте Мићића обрађен је у посебном поглављу. Нарочит акценат стављен је на стамбену архитектуру, у којој је Мићић, поред урбанистичких решења, дао највећи допринос новијој архитектури Београда и Србије. Марковић запажа посебну ликовну и естетску вредност кућа на углу које је Мићић пројектовао и анализира њихову композициону комплексност на један иновативан начин. Поред стамбене архитектуре, Марковић детаљно образлаже значај других остварења Мићићевог опуса: стамбено-пословних објеката, тржних центара, хотела и здравствених објеката. Широки типолошки дијапазон Мићићевих грађевина сведочи о његовом таленту и способности да успешно пројектује различите задатке, што Иван Р. Марковић кроз анализу и вредновање Мићићевог архитектонског стваралаштва недвосмислено истиче.

Није чест случај да архитекти поред богатог и плодног стваралаштва имају и обиман ликовни опус. Зато је овај сегмент Мићићевог рада заслужио засебно поглавље и анализу, јер, како Драгомир Ацовић наводи у

уводном поглављу: „Архитека мора бити *homo universalis* да би могао да разуме, интерпретира и реализује планове и снове, било сопствене, било туђе.“ (стр. 7). Као што је случај код пројектовања, Мићићево ликовно стваралаштво одише широким дијапазоном мотива, али и техника, од вештог владања цртежом кроз туш и бакропис, па до акцентовања колорита темпером у комбинованој техници.

У закључку, Иван Р. Марковић чини сажету рекапитулацију већ вишеструко анализираних плодних стваралаштва Стевана Мићића. Овом елаборацијом поставио је темеље за даље истраживање и валоризацију Мићићевог рада, што овај каталог и изложбу чини пионирским подухватом на пољу изучавања новије српске архитектуре.

Иако је тенденција историчара архитектуре да поштују историјску дистанцу од три деценије како би што праведније валоризовали одређена остварења архитеката или пак њихово целокупно стваралаштво, Иван Р. Марковић то свакако не чини у свом истраживачком раду. Смело се упуштајући у вредновање, аутор каталога и изложбе је показао изузетно темељан методолошки приступ опусу једног архитекте који и даље активно ствара и чија многа значајна остварења можемо са радошћу очекивати у будућности. Каталог изложбе *Архитекта Стеван Мићић - опус 40* пре свега указује на значај истраживања и валоризовања оног што данас зовемо савременом архитектуром, упркос ризику и тешкоћама при оцењивању нечијег стваралаштва које још увек није у потпуности заокружено. Међутим, на значај стваралаштва неких архитеката свакако треба благовремено указати, јер је квалитет њиховог рада видљив и без формирања нарочите временске дистанце.

ИЗЛОЖБА СВЕТ СРПСКЕ РУКОПИСНЕ КЊИГЕ (XII–XVII век)

Београд, Галерија Српске академије наука и уметности, 23. август – 30. септембар 2016.

Категорија чланка: приказ



Репрезентативна изложба *Свет српске рукописне књиге (XII–XVII век)* одржана је у Галерији Српске академије наука и уметности (САНУ) од 23. августа до 30. септембра 2016. године. Аутори изложбе, приређене поводом XXIII међународног конгреса византијских студија (Београд, 22–27. август 2016), јесу проф. др Зоран Ракић, историчар уметности, и проф. др Ирена Шпадијер, историчарка књижевности.

Изложба *Свет српске рукописне књиге (XII–XVII век)* била је јединствена прилика да се прикажу ремек-дела српског рукописног наслеђа настала током раздобља од пет векова. Изложено је око сто експоната – рукописа и пратећег материјала, који се чувају у колекцијама у земљи и иностранству. Позајмице за изложбу обезбеђене су из бројних институција заштите – музеја, библиотека и архива (Народни музеј у Београду, Народни музеј у Чачку, Музеј Српске православне цркве, Музеј примењене уметности, Народна библиотека Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, Библиотека Матице српске, Библиотека Српске патријаршије, Народна библиотека „Свети Кирил и Методиј“ у Софији, Архив Србије, Архив САНУ), као и из многих манастирских и црквених ризница (Хиландар, Дечани, Пећка патријаршија,

Манастир Св. Тројице код Пљеваља, Цетињски манастир, црква Св. арханђела Михаила и Гаврила у Великом Сређишту, манастир Никоље, манастир Св. Николе у Дабру).

Изложба је конципирана хронолошки, тако да прати развој писма и илустрације српске рукописне књиге од најстаријих, у целини сачуваних артефаката с краја XII века до оних насталих пред Велику сеобу 1690. године. Поред тога што поседују изузетан значај за српску историју, историју српске књижевности и духовности, изложени рукописи одликују се високим ликовним и визуелним квалитетима, на које ћемо се овом приликом посебно осврнути.

Прво раздобље, које обухвата другу половину XII и прве деценије XIII века, обележено општим културним и уметничким процватом у тадашњим српским земљама, па и у делатности преписивања и украшавања књига, репрезентовано је на изложби најзначајнијим сачуваним рукописима из тог времена. Изложба у Галерији САНУ била је једна од ретких прилика да се прикаже оригинал најстаријег сачуваног српског ћириличног рукописа – *Мироslављевог јеванђеља*, писаног осамдесетих година XII века (Народни музеј, Београд). Због ограничене

дужине излагања, утврђене посебним конзерваторским прописима, публика је овај најзначајнији и најраскошније опремљен рани српски рукопис имала прилике да види до 30. августа. На изложби је приказан и други најзначајнији рукопис из овог периода – фрагментарно очувани *Београдски паримејник* (Народна библиотека Србије), који представља најлепши пример уметничке опреме књиге раног XIII века.

Следећи сегмент изложбе посвећен је српској рукописној књизи XIV века. Након прелазне фазе која траје од последњих деценија XIII до краја прве половине XIV века, ово раздобље представља врхунац развоја српског минијатурног сликарства, остварен у другој половини тог столећа. Најзначајније српско преписивачко средиште током XIV века био је манастир Хиландар на Светој Гори, а његова делатност с почетка раздобља представљена је на изложби *Изборним јеванђељем монаха Романа* из 1337. године, у коме је заступљена репрезентативна геометријска орнаментика. Овом корпусу рукописа припада и изложено *Четворојеванђеље* из друге половине XIV века (Архив САНУ), чији сликани украс представља репрезентативан пример зрелог преплетног стила. Писари и илуминатори везани за хиландарски скрипторијум имали су одлучујућу улогу у прихватању и усавршавању стила познатог у науци као *раскошни византијски стил*, који се развија од средине XIV века. У хиландарској ризници чува се неколико изузетних примерака рукописа изведених у овом стилу и они су позамљени за изложбу у Галерији САНУ; то су: *Четворојеванђеље патријарха Саве* из 1365–1375, *Изборно јеванђеље Николе Стањевића* из треће четвртине XIV века, *Четворојеванђеље* из 1360–1370. Хиландарски рукописи представљају и посебан ексклузивитет изложбе, пошто су овом приликом по први пут представљени јавности.

У наредном делу изложбе издвајају се рукописи из XV века који садрже орнаментiku сродну оној из претходног периода: *Слова Григорија Богослова* (око 1420; Музеј Српске православне цркве), *Зборник са Словом љубве* (око 1427–1431; Музеј српске православне цркве), *Дионтра* (пета деценија XV века; Пећка патријаршија), *Метафраст Стефана Доместика* (око 1465. године; Хиландар), као и један од српских преписа *Александриде*, рукописа световне садржине из друге четвртине XV века (Народна библиотека у Софији).

У последњем сегменту изложбе представљени су рукописи настали током XVI и XVII века. Након пада који је преписивање и украшавање књига доживело током првих деценија турске владавине, од друге четвртине XVI века почиње постепена обнова, да би прави процват дошао са обномом Пећке патријаршије 1557. године. Најочљивија карактеристика овог периода јесте приврженост традицији из времена државне самосталности, као вид очувања националног и верског идентитета у време османске владавине. Минијатуре су, првенствено због лоших материјалних прилика, у овом периоду биле заступљене у сразмерно малом броју рукописа. Њих су често изводили сами писари, али и сликари, међу којима

су били и они најугледнији, попут Лонгина и Јована. Лонгинове минијатуре у *Крушедолском јеванђељу* из друге половине XVI века (Библиотека Српске патријаршије) и Јованове у *Псалтиру Гаврила Тројичанина* из 1643. године (Библиотека Матице српске), најлепши примерци свог времена, представљене су и на изложби у Галерији САНУ. Изложбу затвара неколико рукописа насталих пред Велику сеобу 1690. године – дела даровитог калиграфа и илуминатора Христофора Рачанина.

Поред рукописа, на изложби су приказани и предмети који у датом контексту представљају пратећи материјал – метални калупи за украшавање повеза, окови и повези књига, прибор за писање. Међу њима се посебно издвајају окови два четворојеванђеља из средине XVI века (Музеј српске православне цркве), дела златара Петра Смедеревца и Кондо Вука, који представљају врхунске домете српског златарства овог периода, као и сребрни дивит – прибор за писање (крај XVII – XVIII век; Музеј примењене уметности), јединствен по свом особеном декоративном програму.

Иако неки драгоцени српски рукописи из иностраних колекција, попут *Вукановог јеванђеља*, *Минхенског српског псалтира*, *Радослављевог јеванђеља*, нису овом приликом могли бити изложени, публици је омогућен увид у њихов садржај путем интерактивних дигиталних презентација.

Ауторка поставке, архитекта Озарија Марковић Лашић, прилагодила је свој дизајн изложеним предметима, првенствено узимајући у обзир њихову осетљивост, која захтева посебне услове излагања (затамњен простор, пригушено осветљење, адекватни климатски услови). Прегледности и читљивости поставке, уз сам простор галерије и пажљив распоред одабраних експоната, допринеле су и уводне легенде уз сваки сегмент изложбе, као и читљиве и јасне легенде уз појединачне предмете. За изложбу је компонована и оригинална музика, чији је аутор историчар уметности и композитор Александар Марковић.

Изложбу прати обиман и богато опремљен студијски каталог, подељен у неколико тематских целина. Аутори су еминентни стручњаци из различитих области (Смиља Марјановић Душанић, Ђорђе Бубало, Миlena Давидовић, Татјана Суботин Голубовић, Ирена Шпадијер, Зоран Ракић), који су у шест поглавља размотрили различите контексте развоја српске рукописне књиге XII–XVII века. Поред поменутих аутора, за израду каталожких јединица у оквиру обимног каталожког дела студије ангажовани су и бројни други стручњаци.

Изложба *Свет српске рукописне књиге (XII–XVII век)* представља изузетан подухват њених аутора и сарадника, који су на једном месту успели да саберу најрепрезентативније примерке српске рукописне књиге разматраног периода. Ово је била јединствена прилика да се на најбољи начин представи део наше културне баштине која се, због осетљивости материјала који захтева специфичне услове и ограничену дужну излагања, ретко пружа на увид широј јавности.

THE *FUTURE LIGHTS* AMBASSADORS IN CERAMICS 2015/2016 AT THE AMBIENTE TRADE FAIR IN FRANKFURT (12–16 February 2016)

Категорија чланка: приказ



The *Future Lights in Ceramics* stand for innovative and creative young artists, designers, art historians, historians, and scientists. The *Future Lights* competition forms part of the *Ceramics and its Dimensions* project, led by Porzellanikon, Bavaria's National Museum of Porcelain, and co-funded by the Creative Europe programme of the European Union and the JECs-Trust of the European Ceramics Society. *Future Lights* is co-organised by the British Ceramics Biennial, the Design and Crafts Council of Ireland and Staffordshire University. In this review, I will present the selected *Future Lights* ambassadors, focusing on their works presented at the *Ambiente* trade fair in Frankfurt. Sculptural and designers' works were exhibited, as well as one example of architectural ceramics. These are the works that I will address below.

Each year, recent graduates from all around Europe are invited to apply for the *Future Lights* competition. They are expected to outline their experience and respond to the year's theme. In 2015, the *Future Lights* theme was architectural ceramics, in 2016, it is "incorporating the qualities of hand-crafted work or folk art traditions into industrially produced ceramics". Applicants must be resident in EU or associated states at the time of application. There is no age limit, but they

should have completed their full-time studies within the last five years. Winners are offered an opportunity to showcase their work at high-profile events e.g. *Ambiente* consumer goods trade fair, and through the wider *Ceramics and its Dimensions* project. They are also invited to attend a workshop where they may collaborate across disciplines, developing new work that responds to a specific design brief (e.g. at The Wedgwood Museum (Barlaston factory), The Spode Museum Trust, Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen GmbH (Meissen Porcelain Manufactory)). Wilhelm Siemen, Director of the Porzellanikon, emphasized: "The *Future Lights* competition is designed to build new bridges and provide a platform for recent graduates to further their careers." International ceramics competition *Future Lights* reflects multicultural lifestyles. It supports cultural exchange and an engagement in exploring multicultural influences in ceramics throughout Europe, which is an important focus of the *Ceramics and its Dimensions* project. "The project aims at connecting European cultural institutions, industry, science and technology in the field of ceramics and porcelain, as well as documenting the use of ceramics in different European geographical, historical and cultural contexts [...]."

The works of the *Future Lights* ambassadors Kate Haywood, Kristina Rutar, and Emily Stapleton-Jefferis presented at the *Ambiente* trade fair in Frankfurt explore artistic and sculptural possibilities of ceramics.

Kate Haywood (UK) often references aspects of ritual, ceremony and adornment, her work explores our relationship with objects and how they can allow us to form and trigger memories. At *Ambiente* she exhibited the work *Pommel*, where the material and the process were combined to create a non-verbal dialogue. "Visual clues are generated from specific combinations of colour, form and scale. Individual components evoke readings which are multi-layered and material qualities are intensified when viewed in relation to a range of contrasting physical traits." **Kristina Rutar** (Slovenia) exhibited the *Embryo* series, where she explored the variety of interpretations that the human body form offered. "She alters and combines the wheel-thrown forms and breaks their functionality to reinterpret them into a sculpture. When breaking the rules of the used medium, she tries to turn objects into artefacts and reactivate the mediums characteristics." **Emily Stapleton-Jefferis's** (UK) work *Untitled* is inspired by drawings she made from her Grandmother's kitchen shelves and spoon draws – "heaps and stacks of utensils, vessels and spoons in such intriguing shapes and sizes, raising thoughts of purpose and history". She is inspired to look at everyday objects and reinterpret them in new ways, stimulating people to see the beauty in the mundane.

Yuka Kikumoto, Beth Lewis-Williams, Francesca Romei, and Attis Šnēvelis focus more strongly on ceramic design.

Yuka Kikumoto (Japan) exhibited her Master's project, *The Mochi Tea Set*, which was inspired by the Japanese rice cake, *Kagami Mochi*. *The Mochi Tea Set* exhibited at *Ambiente* consists of four components: a teapot body, a mug cup, an infuser, and a lid. "She considers that most vessels need

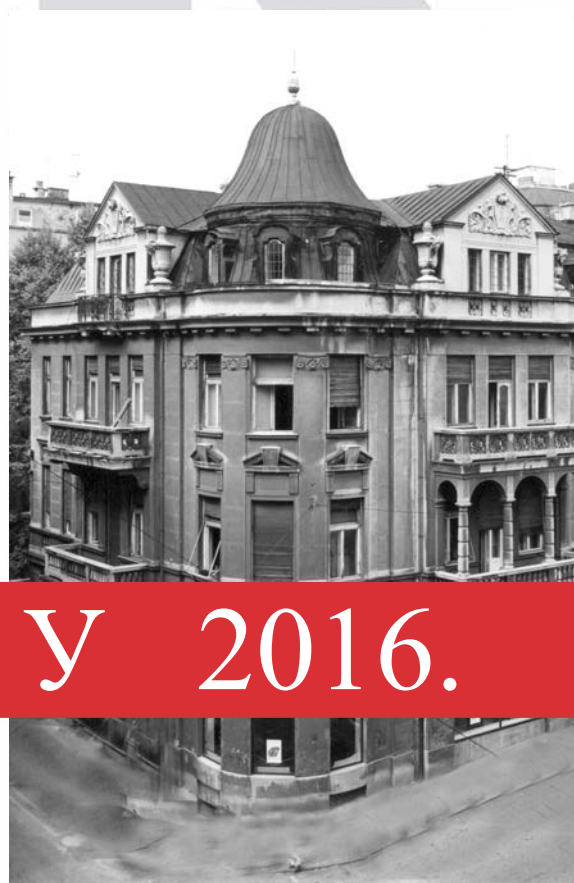
to have more than one useful and simple function with the exception of container. All her works are concentrated in how people actually use objects. Her ambition is making indispensable and enriching objects for people's lives." **Beth Lewis-Williams** (UK) is a designer and a maker specializing in bespoke porcelain lighting. At *Ambiente*, she exhibited *Lights, Lithophanes & Landscapes*, which "is a collection of porcelain lighting, which exploits the traditional and mysterious technique of lithophanes. [...] They explore urban scenes contrasting current social, environmental, and aesthetic scenes with those of the romantic landscapes featured on 19th-century industrially produced domestic ceramics." **Francesca Romei** (Italy) presented the *GR_EGG_egg separator*, *Dolly teapot*, and *SanaCORE_ceramic heart / wall vase*. The very clever design *GR_EGG_egg separator* cracks an eggshell on the provided side and then pours the content inside a ceramic egg-separator. *SanaCORE_ceramic heart / wall vase* is a vase in the shape of a heart. "In Buddhism, the human heart is not only the seat of feelings, but also the place where all thoughts are made, where determination or discouragement arises." **Attis Šnēvelis** (Latvia) presented a decorative solution in architecture. "The artwork is developed as a stylistically and technically innovative lighting system, with a possibility to adapt for interior and exterior use. The visual solution is based on porcelain component layout, structured on interaction of geometrical shapes, where shapes arraying synchronously create another greater shape with its own space and depth."

The works of the *Future Lights* ambassadors in Ceramics 2015/2016 – Kate Haywood, Yuka Kikumoto, Beth Lewis-Williams, Francesca Romei, Kristina Rutar, Emily Stapleton-Jefferis, and Attis Šnēvelis – at *Ambiente* – showed the diversity of exploration in the field of ceramic art. They revealed the artists' interest in self-understanding and developing new concepts and technologies all around the world.

REFERENCE LIST

Internet / Websites

Kate Haywood, website: <http://www.katehaywood.co.uk/>
 Yuka Kikumoto, website: <http://www.yukakikumoto.com/>
 Beth Lewis-Williams, website: <http://bethlewiswilliams.com/about/>
 Kristina Rutar, website: <http://www.kristinarutar.com/en/>
 Emily Stapleton-Jefferis, website: <http://www.emilystapletonjefferis.co.uk/>
 Francesca Romei, website: <http://www.romceramics.com/>
 Attis Šnēvelis, website: <http://schnep.wix.com/second>
 website: <https://blogs.staffs.ac.uk/ceramics-and-its-dimensions/future-lights/>
 website: http://www.mpu.rs/srpski/temporary/izlozbe_2015/keramika_i_njene_dimenzije/files/Ceramics%20and%20Its%20Dimensions.pdf



М П У 2016.

А К В И З И Ц И Ј Е

Наушнице

Западна Европа, средина XIX века
 злато 14 K; пресовање, цизелирање; корал, резање
 Тежина 8 g; висина: 6 cm
 МПУ инв. бр. 24322

Златне висеће наушнице компоноване су из две целине – мање и веће плочице са стилизованим вегетабилним орнаментима које су спојене тракама од уплетене златне жице. Доминантан украс изведен је уметањем корала наранџастоцрвене боје, у форми ситних перли (део при уху и унутар цвета) и овалне коралне камеје као централног дела наушнице. Микропортрети изведени на овим наушницама лишени су јасних портретних црта и не показују карактеристике препознатљивих представа божанстава или личности из класичне старине. Упркос томе, управо ове, у минијатури изведене пластичне главе, дају наушницама посебан тон, издвајајући их из просечне и масовне продукције XIX века.

Код оваквог типа накита неопходно је нагласити да су форма и тело предмета у другом плану, те да представљају тек одговарајуће окружење за уметање камеје. У низу европских земаља обрада и резање камеја свој нови процват доживљавају управо у XIX веку, мада се најчешће и свакако најуспешније овај занат негује у Италији. Брошеви, медаљони, наруквице, наушнице, представљају нарочито погодне површине за веће или мање камеје, портрете или читаве сцене. Материјали у којима се режу најчешће су варијетети ахата, оникс, сардоникс, јаспис, или племенити материјали попут шкољки или корала. Мотиви и идеје којима се руководе врсни мајстори који их режу крећу се од популарне варијанте класичних, скулпторских портрета античког периода, идеализованих портрета, лирских или митолошких сцена, али неретко и реалистичних портрета власника.

Корал је у овом периоду уживао нарочиту популарност. Обликовао се у перле, кабошоне, камеје. Боје корала могу варирати од бледоружичастих тонова до изразито тамно црвене. У неким деловима света дуго се сматрало да корал поседује магична својства, те је представљао вредан и жељен предмет трговине и обраде.

Earrings

West Europe, mid-19th century
 gold, 14 K; pressing, chasing; coral, cutting
 weight: 8 g; height: 6 cm
 MAA Inv. No. 24322

Gold hanging earrings are composed of two parts: a small and a larger plate with stylized vegetal ornaments connected with bands of twisted gold wire. The dominant ornament was created by inserting orange-red corals, in the form of tiny beads (in the section that is close to the ear and inside the flower) and an oval coral cameo as a central part of the earrings. Micro-sized portraits rendered in the earrings are devoid of portrait features and do not show distinctive characteristics of deities and figures from classical antiquity. Despite this, miniature carved heads give a special overtone to the earrings, distinguishing them from the average and mass production of the 19th century.

As far as this type of jewellery is concerned, it is necessary to point out that the form and the body of the object have a secondary importance, as they are merely the settings for a cameo. In many European countries, the 19th century was a period when cameo engraving and cutting flourished once again, although the craft was generally and the most successfully nurtured in Italy. Brooches, medallions, bracelets, earrings provided especially suitable areas for big or small cameos, portraits or scenes. The materials in which they were cut most commonly included the varieties of agate, onyx, sardonyx, jasper, or precious materials, such as shells or coral. Skilled craftsmen who cut cameos relied on motifs and ideas that ranged from the popular variants of classical, sculptural portraits typical of classical antiquity, idealized portraits, lyrical or mythological scenes, but not uncommonly, they also rendered the realistic portrait of the owners.

In this period, coral was very popular. It was shaped to form beads, cabochons or cameos. The colour of coral may vary from pale pink shades to intensely deep red. In some parts of the world, coral was long believed to have magical powers, due to which it was a valuable and desired object of trade and craft.



Капа

XVIII–XIX век

метална нит, позамантеријска трака, шљокице, стакло; златовез

висина: 20 cm, дубина: 15 cm

МПУ инв. бр. 24431

Cap18th–19th centurymetal thread, braids, sequins, glass; embroidery
height: 20 cm, depth: 15 cm

MAA Inv. No. 24431

Милена Шушак из Београда поклонила је 2015. године Одсеку за текстил и костим капу украшену техником златовеза која представља део њеног породичног наслеђа.

Капе овог типа биле су саставни део одевног инвентара виших друштвених слојева средње Европе. У одевној култури Срба на панонском простору описане су као саставни део ношње угледних и богатих грађанки у XVIII веку. Претпоставља се да су се израђивале по поруџбини, по угледу на мађарске капе *златаре*.

Као елемент грађанске културе овај тип капа је у XIX и првој половини XX века ушао у одевни инвентар сеоске културе и представља пример културног елемента који се у саставу сеоске ношње задржао и у време када је исти предмет нестао из градске ношње.

In 2015, a cap decorated with metal thread embroidery was given as a gift to the Textile and Costume Department by Milena Šušak from Belgrade. The cap is a part of her family heritage.

The caps of this type were an element of the dress of higher social classes in Central Europe. In the dress culture of the Serbs who lived in the Pannonian Basin, they were referred to as an element of the costume of prominent and rich urban women in the 18th century. It is assumed that they were made on order, after the model of Hungarian *zlatara* caps.

As an element of urban culture, this type of garment became part of the corpus of rural culture in the 19th and the first half of the 20th century. It is an example of a cultural object that remained part of rural costumes at a time when it had already disappeared from urban dress.

Драгиња Маскарели

Draginja Maskareli

Литература/References:

Шарац-Момчиловић, В. 2006

Чија је ово капа? : Златом везена оглавља Српкиња од Сентаандреје до Земуна и од Темишвара до Ђакова у XIX и првој половини XX века, Београд: Етнографски музеј.



Ташница за ситан новац

Западна или Средња Европа, друга половина XIX века
седеф, метал, кожа, текстил

5 × 7 × 3 cm

МПУ инв. бр. 24213

Изложбом *Ташнице*, која је одржана у Музеју у мају 2015. године, дефинисани су, између осталог, приоритети и правци даљег попуњавања збирке ташни из XIX и с почетка XX века. Тако је крајем исте године за збирку Одсека за текстил и костим откупљена ташница за ситан новац из друге половине XIX века. Ташница је направљена од седефа и коже, са металним оквиром и постављена је свиленом тканином. Представља модни детаљ карактеристичан за другу половину XIX и почетак XX века који дефинише ташну кроз њену историју као модни и употребни предмет.

Драгиња Маскарели

Coin purse

Western or Central Europe, second half of the 19th century
mother of pearl, metal, leather, textile

5 × 7 × 3 cm

MAA Inv. No. 24213

The exhibition *Bags*, which was held at the Museum of Applied Art in May 2015, defined, among other things, the priorities and directions of new acquisitions for the collection of 19th - and early 20th -century bags. Late in 2015, a coin purse from the second half of the 19th century was purchased for the collection of the Textile and Costume Department. The purse is made of mother of pearl and leather; it has a metal frame and is lined with silk fabric. It is a fashion accessory typical of the second half of the 19th and the early 20th century, that defines the bag through its history as a fashionable and usable item.

Draginja Maskareli

Литература/References:

Гајић, М., Маскарели, Д. и Пераћ, Ј. 2016

Кустоси су изабрали : Аквизиције 2011–2015, Београд: Музеј примењене уметности.

Маскарели, Д. 2015

Ташнице = Bags, Београд: Музеј примењене уметности.

Ivo, S. 2004

Bags : A Selection from the Museum of Bags and Purses, Amsterdam, Amsterdam, Singapore: The Pepin Press.



ОДСЕК ЗА ТЕКСТИЛИ И КОСТИМ

Појас

Метохија, Пећ, почетак XX века
свила
дужина: 275 cm
МПУ инв. бр. 24432

Збирка Одсека за текстил и костим обogaђена је 2015. године поклоном Миланке Гашић (рођ. Здравковић) из Београда. Поклон се састоји од шест карактеристичних делова женске градске ношње: два минтана, два јелека, кецеље и појаса, који су ношени почетком XX века у Пећи у српским трговачким породицама Митовић, Попадић и Здравковић.

Појас је направљен од два дугачка, косо кројена парчета разнобојне свилене тканине, пругастог и карираног дезена, која су спојена косим бодом. Завршен је дугачким ресама. Појасеви овог типа носили су се и као део женске и као део мушке ношње.

Драгиња Маскарели

Литература/References:

Менковић, М. 2013
Грађанска ношња Срба у Призрену у XIX и првој половини XX века, Београд: Етнографски музеј.

Бјеладиновић, Ј. 2011
Народне ношње Срба у XIX и XX веку = Serbian Ethnic Dress in the Nineteenth and Twentieth Centuries, Београд: Етнографски музеј.

Стојановић, Д. 1980
Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века [Les costumes citadins en Serbie au cours de XIX siècle et au début du XX]. Београд: Музеј примењене уметности.

TEXTILE AND COSTUME DEPARTMENT

Waistband

Metohija, Peć, early 20th century
silk
length: 275 cm
MAA Inv. No. 24432

The collection of the Department of Textile and Costume was enriched in 2015 with a gift of Milanka Gašić (née Zdravković) from Belgrade. The gift includes six characteristic elements of women's urban dress: two vests (*mintan*), two sleeveless waistcoats (*jelek*), an apron and a waistband, worn in the early 20th century in Peć by members of the Serbian merchants' families Mitović, Popadić and Zdravković.

The waistband was made of two long pieces of varicoloured silk fabric, in striped and tartan designs, cut on a bias and sewn together using the stem stitch. It ends in long fringes. This type of waistband was used both as a part of women's and men's dress.

Draginja Maskareli



ОДСЕК ЗА ФОТОГРАФИЈУ И ПРИМЕЊЕНУ
ГРАФИКУ

Престолонаследник Александар М. Обреновић

Кнежевина Србија, Београд, око 1877.

Јован Влаовић

албуминска фотографија

10,4 × 6,4 cm

МПУ инв. бр. 24318

Кнегиња Наталија Обреновић

Аустроугарска, Беч, 1875–1882.

Никола Штокман

албуминска фотографија

10,3 × 6,4 cm

МПУ инв. бр. 24319

Кнез Милан, кнегиња Наталија Обреновић и две девојке у народним ношњама

Кнежевина Србија, Београд, око 1880.

Васа Даниловић

албуминска фотографија

10,5 × 6,3 cm

МПУ инв. бр. 24320

PHOTOGRAPHY AND PRINT ROOM DEPARTMENT

Crown Prince Aleksandar M. Obrenović

Principality of Serbia, Belgrade, ca. 1877

Jovan Vlaović

albumen print

10.4 × 6.4 cm

MAA Inv. No. 24318

Princess Natalija Obrenović

Austria-Hungary, Vienna, 1875–1882

Nicolaus Stockmann

albumen print

10.3 × 6.4 cm

MAA Inv. No. 24319

Prince Milan, Princess Natalija Obrenović and two girls in folk costumes

Principality of Serbia, Belgrade, ca. 1880

Vasa Danilović

albumen print

10.5 × 6.3 cm

MAA Inv. No. 24320

Колекција фотографија Одсека за фотографију, примењену графику и уметничку опрему књиге употпуњена је крајем 2015. године трима фотографијама формата визиткарте које представљају владаре из династије Обреновића – кнеза Милана, кнегињу Наталију и престолонаследника Александра Обреновића. Почети масовне израде фотографија овог формата у Србији везују се управо за кнежевску породицу Обреновић и за почетак њихове друге владавине. Прва колекција портрета припадника владарске породице Обреновић у формату визиткарте, коју је издао Анастас Јовановић, односно његов београдски атеље, могла се, судећи по огласима у штампи, већ 1859. године наћи у београдским и српским књижарама и радњама. Ова колекција владарских портрета Обреновића, настала по угледу на примере са осталих европских дворова, поставила је норму коју ће настојати да следе угледне грађанске породице, као и њихови наследници на престолу.

Трећа генерација владара из династије Обреновића усвојила је овај модел медијске репрезентације. Кнез, а потом краљ Милан, краљица Наталија и престолонаследник Александар често су се фотографисали у познатим домаћим и иностраним атељеима, а краљ Милан се и сам аматерски бавио фотографијом. Ову праксу потврђују и фотографије набављене за колекцију Музеја примењене уметности.

Портрет у раскошној белој хаљини једна је од најпознатијих фотографских представа кнегиње Наталије, која је послужила и као узор за кнегињин сликани портрет. У колекцији МПУ чува се идентична фотографија, чији је аутор Димитрије Крстовић (МПУ инв. бр. 10450). Као аутор фотографије откупљене 2015. године

Late in 2015, the collection of photographs of the Photography and Print Room Department was supplemented with three *carte-de-visite*-sized photographs that show members of the Obrenović dynasty – Prince Milan, Princess Natalija (Natalie) and Prince Aleksandar Obrenović. The beginnings of the mass production of photos in this format in Serbia are associated with the Obrenović princely family and the beginning of their second reign. The first collection of *carte-de-visite*-sized portraits of the members of the Obrenović family, issued by Anastas Jovanović and his Belgrade studio, could be found, judging by ads in the press, in 1859 in bookstores and shops in Belgrade and Serbia. This collection of Obrenovićs' princely portraits, modelled on the examples typical of other European courts, set a standard that both eminent bourgeois families and their heirs on the throne would seek to follow.

The third generation of sovereigns from the Obrenović dynasty adopted this model of media representation. Prince, and subsequently King Milan, Queen Natalija and Prince Aleksandar were often photographed in well-known local and international studios and King Milan himself practiced photography. This is confirmed by photographs acquired for the collection of the Museum of Applied Art.

The portrait of Princess Natalija in a sumptuous white gown is one of the most famous photographs of her and it also served as the model for a painted portrait of the Princess. An identical photograph whose author is Dimitrije Krstović can be found in the collection of the Museum of Applied Art (MAA Inv. No. 10450). Nicolaus Stockmann, who worked in Belgrade, Vienna and several other cities in Austria-Hungary, is indicated as the author of the photograph



појављује се Никола Штокман (Nicolaus Stockmann), који је деловао у Београду, Бечу, и у неколико других градова у Аустро-Угарској монархији, а на реверсу фотографије је одштампана адреса његовог бечког атељеа. Ове чињенице свакако указују на популарност кнегињиног фотографског портрета, који је можда настао у неком трећем атељеу, а затим га је више фотографа умножавало и издавало.

Друге две фотографије мање су познате и слабије су заступљене у јавним збиркама у Србији. Једна приказује престолонаследника Александра Обреновића као бебу од око годину дана и вероватно је један од најранијих, можда и најранији његов портрет. Ознака „Александар М. Обреновић, Престолонаследник српски“ уз његов лик јасно указује на потврду легитимитета и континуитета владајуће династије и на намеру да се ова идеја путем медија фотографије пласира у јавност.

Трећа фотографија представља кнеза Милана, кнегињу Наталију и две девојке (могуће је да су то рођене сестре кнегиње Наталије, Катарина Бебе и Маријета). Кнез је одевен у српску градску, а кнегиња и девојке у народну ношњу. Обе ове форме костима носиле су јасно национално значење и представљале су битну компоненту у конституисању визуелног лика српских владара у XIX веку, а кнез Милан и кнегиња Наталија бирали су овакву одећу и за позирање у другим приликама (МПУ инв. бр. 20730, МПУ инв. бр. 14178).

purchased in 2015 and the address of his studio in Vienna is printed on the back side of the photo. These facts certainly indicate the popularity of the Princess's photographic portrait, which may have originated in a third studio, to be copied and published by multiple photographers.

The other two photos are less known and less represented in public collections in Serbia. One of them shows Crown Prince Aleksandar Obrenović as a baby of about a year of age and it is one of the earliest or perhaps the earliest portrait of him. The inscription "Aleksandar M. Obrenović, Prestolonaslednik srpski" (Aleksandar M. Obrenović, Crown Prince of Serbia) that accompanies his image unambiguously confirms the legitimacy and the continuity of the ruling dynasty and the intention to disseminate this idea in public through the medium of photography.

The third photo shows Prince Milan, Princess Natalija and two girls (possibly the sisters of Princess Natalija, Ecaterina and Marieta). The Prince is dressed in Serbian urban dress, whereas the Princess and the girls wear folk costumes. Both these forms of costumes were marked by a distinctly national meaning and they constituted the essential component in the shaping the visual character of Serbian rulers in the 19th century. Prince Milan and Princess Natalija chose such clothes even when posing on other occasions (MAA Inv. Nos. 20730, MAA Inv. No. 14178).

Јелена Пераћ

Jelena Perać

Литература/References:

Тодић М. 2006
Конструкција идентитета у породичном фото-албуму, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд: Clio, 526–564.

Тодић М. 1993
Историја српске фотографије (1839–1940), Београд: Просвета, Музеј примењене уметности, 41–52.

Freund G. 1981
Fotografija i društvo, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 59–71.



Украсни тањир *Жена са птицом и вазом са цвећем*

Душан Јовановић Ђукин

Париз, 1929/1930.

грнчарско коло, енгоба

пречник 20,4 cm

МПУ инв. бр. 24324

Зидна апликација *Портрет Невенке Урбанове*

Душан Јовановић Ђукин

Београд, око 1940. године

гипс, патинирано као златна бронза, ретуш: Димитрије Марић

34 × 25 × 11,5 cm

МПУ инв. бр. 24413

Decorative plate *A Woman with a Bird and a Vase with Flowers*

Dušan Jovanović Đukin

Paris, 1929/1930

potter's wheel, engobe

radius: 20.4 cm

MAA Inv. No. 24324

Wall appliqué *Portrait of Nevenka Urbanova*

Dušan Jovanović Đukin

Belgrade, ca. 1940

Plaster, patinated to look like gold bronze, retouched by Dimitrije Marić

34 × 25 × 11.5 cm

MAA Inv. No. 24413

Захваљујући понуди господина Димитрија Марића, Музеј примењене уметности је 2015. године откупио украсни тањир *Жена са птицом и вазом са цвећем*, посуду и фигурину *Птице* вајара Душана Јовановића Ђукина (Београд, 1891–1945). Ова дела су од изузетног значаја, како у односу на целокупан опус уметника, тако и због чињенице да припадају корпусу ретко сачуваних остварења из пионирског раздобља у историји српске керамике. Ђукин је овом дисциплином почео да се бави у Паризу, где је боравио од 1917. до 1932. године, када се вратио у Београд. На место предавача керамичке скулптуре у београдској Средњој школи за примењену уметност постављен је 1939. године.

Украсни тањир *Жена са птицом и вазом са цвећем* изведен је традиционалном грнчарском техником и осликан стилизованом представом жене која у рукама држи птицу и вазу са цвећем. Она је надахнута декоративним мотивима са пиротских ћилима, који су били познати и цењени и у космополитским круговима Француске, где је уметник тада живео. Модернизација фолклорног наслеђа представља једну од карактеристика тада владајућег ар деко стила.

Тешке године окупације Душан Јовановић Ђукин провео је радећи и у свом керамичком атељеу у Улици краљице Марије. Тада су настале посуда, декорисана стилизованим цветовима изведеним у древној зграфито техници, и фигурина *Птице*. Представе птица и животиња биле су омиљене у међуратној уметности, посебно у скулптури, керамици и порцелану. Њима се бавио и Ђукин изводећи их у техници теракоте. Поклоњена фигурина одликује се изванредном стилизацијом, као и приказом нежног емотивног односа између две птице, сведочећи о уметниковом вајарском мајсторству оствареном у малом формату.

Господин Димитрије Марић је током 2015. и 2016. године Музеју поконио и друга остварења Душана Јовановића Ђукина. Чајник, шећерница, посуда за млеко и шоља са тацном за чај (1941–1945) припадају групи

Thanks to Mr Dimitrije Marić's offer, the Museum of Applied Art purchased in 2015 the decorative plate *A Woman with a Bird and a Vase with Flowers*, a bowl and the figurine *Birds* by the sculptor Dušan Jovanović Đukin (Belgrade 1891–1945). These works are very important not only in the context of the artist's oeuvre but also due to the fact that they belong to the corpus of rare surviving works from the pioneer period in the history of Serbian ceramics. Đukin began to practice ceramics in Paris, where he had lived between 1917 and 1932, before he returned to Belgrade. He was appointed as a teacher of Ceramic Sculpture at the Belgrade High School for Applied Arts in 1939.

The decorative plate *A Woman with a Bird and a Vase with Flowers* was rendered in the traditional pottery technique and painted with a stylized image of a woman holding in her hands a bird and a vase with flowers. The work was inspired by decorative motifs from the Pirot kilims, which were well-known and admired in the cosmopolitan circles of France, where the artist lived at that time. The modernization of folk heritage was one of the distinguishing features of Art Deco, the dominant style of the period.

During the grave years of the Nazi occupation, Dušan Jovanović Đukin worked in his pottery studio in Kraljice Marije Street in Belgrade. The bowl decorated with stylized flowers rendered in the ancient sgraffito technique, and the figurine *Birds* date from the same period. The images of birds and animals were favoured subjects in art between the two world wars, especially in sculpture, pottery and porcelain. These motifs are also present in the work of Đukin, who rendered them in terracotta. The figurine gifted to the Museum is marked by exceptional stylization in presenting the tender emotional relationship between two birds, which demonstrates Đukin's sculptural mastery embodied in a small-scale sculpture.

In 2015 and 2016, Dimitrije Marić gifted to the museum other works of Dušan Jovanović Đukin, as well. A teapot, a sugar bowl, a milk bowl and a tea cup with a saucer (1941–1945) belong to the group of items intended for those



предмета намењених онима који су због ратних разарања остали без основних кућних потрепштина. Иако лишени уметничких претензија и технолошки мање успели (вртено на колу, мајолика), они су драгоцени за познавање београдске „ратне керамике“ и историје свакодневице.

Зидна апликација *Портрет Невенке Урбанове* коју је Ђукин извео око 1940. године представља ремек-дело српског ар декоа. Он је реалистички представио лик своје супруге, познате глумице, дајући изгледу њене косе и декоративна својства. Златна боја, којом је патинирана ова гипсана апликација, даје метафизички карактер портретисаном лику као и ефектност својствену остварењима у ар деко стилу.

За осветљавање мање познатих страна опуса Душана Јовановића Ђукина, значајне су поклоњене скице за илустрације у париским часописима (1931/1932), за извођење београдске фасадне скулптуре (тридесете године XX века) и за потребе школске наставе (1939–1945).

Откупљена и поклоњена дела Душана Јовановића Ђукина формирају посебну колекцију, драгоцену за употпуњавање музејске збирке и продубљивање сазнања о историји српске примењене уметности и стваралаштву уметника.

Бојана Поповић

who were left without the essential household goods due to the war. Although devoid of artistic pretensions and technologically less successful (made on a potter's wheel, maiolica), they are valuable for understanding Belgrade's "war pottery" and the history of everyday life.

The wall appliqué *Portrait of Nevenka Urbanova*, made by Đukin ca. 1940, is a masterpiece of Serbian Art Deco. He made a realistic depiction of his wife, a famous actress, endowing the rendition of her hair with a decorative touch. The golden paint that he used to patinate the plaster appliqué endows the portrait with a metaphysical character as well as an air of remarkableness typical of Art Deco works.

The sketches for illustrations in Parisian magazines (1931/1932), Belgrade façade sculptures (1930s) and teaching materials (1939–1945), which were also given to the museum by Dimitrije Marić, have an important role in illuminating the lesser-known facets of the oeuvre of Dušan Jovanović Đukin.

The purchased and gifted works of Dušan Jovanović Đukin form a special collection, a precious complement to the museum collections that is valuable in deepening the knowledge about the history of Serbian applied art and the work of individual artists.

Bojana Popović

Литература/References:

Bošković, R. 2016
Sjaj duha. Dušan Jovanović Đukin, Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Popović, B. 2011
Primenjena umetnost i Beograd 1918–1941, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 144.

Николова, М. 2007
Уметничке школе у Београду, Београд: Педагошки музеј, 31.

Тодић, М. 1994
Душан Јовановић Ђукин, *Зборник Народног музеја XV-2*, Београд 1994: 221–230.

Васић, П. 1990
Скулптура у Србији : Доба уметности. Студије и чланци, Ваљево, 208.

Isaković, S. 1979
Savremena keramika u Srbiji, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Сикимић, Ђ. 1979
Фасадна скулптура у Београду, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

Protić, M. B. i dr. 1975
Jugoslovenska skulptura 1870–1950, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 232.

Markuš, Z. 1964
Dušan Jovanović Đukin (1891–1945), *Delo* 6: 941–952.



ИЗЛОЖБЕ

ОДСЕК ЦЕНТРАЛНЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ

ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

У 2016. ГОДИНИ

1. Отворено

XXXVIII салон архитектуре
МПУ

29. 3. 2016 – 30. 4. 2016.

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

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

Салон се састоји од велике изложбе, инсталације са
пратећим документарним филмом и пратећег програма.

Пратећи програм:

А) Пре Салона 2016

Изложба студентских пројеката *На ношку*, интердисциплинарна радионица *Pop-up corner* и просторна инсталација на степеништу Музеја

Пројекат сарадње и умрежавања четири факултета
архитектуре и дизајна

Факултет примењених уметности (ФПУ, Београд),
Архитектонски факултет (Београд), Факултет техничких
наука (ФТН, Нови Сад), Грађевинско-архитектонски
факултет (ГАФ, Ниш) и МПУ

29. 3. 2016 – 9. 4. 2016.

Галерија „Жад“

Ментор радионице: Романа Бошковић, ФТН, Нови Сад
Ментор тима за инсталацију: доцент Златко Цветковић,
ФПУ, Београд

Б) Хуманитарна донаторска вечера *Деликатесни понедељак* – ОТВОРЕНО

Културни центар „Град“, Браће Крсмановића 4, Београд

18. 4. 2016. од 19.00 до 22.00 часа

Учесници: кустос Салона архитектуре, чланови Савета и
Жирија Салона, награђени на Салону и *Доктори
словнови*

В) Изложба и презентација студентских радова *Ре_акција на избегличку кризу: студенти Архитектонског факултета за избеглице* и студентска радионица *Трајна интеграција миграната: за или против*

Галерија „Жад“

20. 4. 2016 – 24. 4. 2016.

Предметни наставник: др Данијела Миловановић Родић
Сарадници у настави: Никола Бојанић, Рајан Гарић и
Вишња Трудић

Организатори радионице: Миљан Салата и Немања
Дачић

Учесници радионице: студенти Електротехничког
факултета (Београд), студенти Факултета политичких
наука (Београд) и Јована Винчић (Центар за заштиту и
помоћ тражиоцима азила)



Г) Тематска панел дискусија ОТВОРЕНО ЗА: *Градске баште поврћа*

21. 4. 2016. у 18.00 часова

Аутор предлога и модератор: Милош Комленић

Уводна реч: Александар Бобић

Учесници у разговору: Дејан М. Соллак, „урбани
баштован“, руководилац еко-заједнице *Башта за душу*;
представници удружења урбаних баштована *Благодет
Србије* и *Микс виталис*; Радмила Урошевић, координа-
тор Удружења волонтера Звездаре

Д) Тематска панел дискусија ОТВОРЕНО ЗА: *Случај групе МЕЧ*

Галерија „Анастас“

22. 4. 2016. у 18.00 часова

Аутор предлога и модератор: Слободан Малдини

Уводна реч: мр Љиљана Милетић Абрамовић

Учесници: Биљана Томић, проф. др Љиљана Благојевић,
проф. др Мишко Шуваковић, проф. др Зоран Лазовић,
Мустафа Мусић, Стеван Жутић и Слободан Малдини

Ђ) Тематска панел дискусија ОТВОРЕНО ЗА: *Мајстори минијатуре*

Галерија „Жад“

23. 4. 2016. у 17.00 часова

Аутори предлога и учесници: Флоријан Вајнман, дипл.
инж. арх., (Florian Weinmann), *Florian Weinmann Modelle*,
Штутгарт, Немачка; Жарко Бубало, дипл. инж. маш.,
Teams Design Belgrade, Београд; Дејан Митов, мастер арх.,
ФТН, Департман за архитектуру, Нови Сад; др Јана
Липковски, *Florian Weinmann Modelle*, Београд



Е) Изложба ОТВОРЕНО: *Живот на ивици. Становање београдских Рома 1919–1941.*

Галерија „Жад“

26. 4. 2016 – 30. 4. 2016.

Аутори изложбе: др Злата Вуксановић Мацура и проф. др Владимир Мацура, у организацији Одбора за проучавање живота и обичаја Рома (Одељење друштвених наука САНУ)

Ж) ГОСТ САЛОНА: предавање и изложба *Ми смо наше сећање*

Галерија „Анастас“

26. 4. 2016. у 18.00 часова

Предавач: проф. др Маруша Зорец, Љубљана, Словенија
Уводна реч: Александар Бобић и мр Љиљана Милетић Абрамовић

З) ОТВОРЕНО ЗА: инсталација из програма 3М3 галерије „Колектив архитектата“

Излог Галерије А

27. 4. 2016, од 17.00 часова

Аутор: Урош Пајовић

Кустоси: Зоран Дмитровић и Наталија Паунић („Колектив архитектата“)

И) ОТВОРЕНО О: предавање *Римски Видовдански храм Краљевине Србије – заборављена архитектура павиљона „Србија“*

Галерија „Анастас“

27. 4. 2016. у 18.00 часова

Предавач: професор Слободан Данко Селинкић

Уводна реч: мр Љиљана Милетић Абрамовић

Ј) Промоција каталога Салона архитектуре

Галерија „Жад“

28. 6. 2016. у 18.00 часова

Уводна реч: мр Љиљана Милетић Абрамовић и Александар Бобић

2. Кустоси су изабрали: аквизиције 2011–2015.

Изложба је одржана у оквиру манифестације *Музеји Србије, десет дана од 10 до 10* МПУ

12. 5. 2016 – 4. 6. 2016.

Галерија А

Кустоси изложбе: Мила Гајић, Драгиња Маскарели и мр Јелена Пераћ, виши кустоси

Пратећи програм:

А) Свечана додела захвалница дародавцима Музеја

17. 5. 2016. у 18.00 часова

Галерија Б

Б) Радионица *Откривање лепоте музејског света*

Радионица у Галерији А

19. 5. 2016. у 12.30 часова, 26. 5. 2016. у 14.00 часова и 1. 6. 2016. у 11.00 часова

Водитељ радионице: Леа Зеи

3. Обнављање лепоте: рестаурација монументалних керамичких панова Ивана Табаковића из 1937. године

Изложба је одржана у оквиру манифестације *Музеји Србије, десет дана од 10 до 10* МПУ

12. 5. 2016 – 4. 6. 2016.

Галерија Б

Кустос изложбе: мр Бојана Поповић, музејски саветник

Конзерватори: Драгана Дингарац Криваја и Милан Андрић

Пратећи програм:

Стручно вођење *У шетњи са конзерваторима*

Галерија Б

21. 5. 2016. од 19.00 до 22.00 часа

Учесници: мр Бојана Поповић, Драгана Дингарац Криваја и Милан Андрић



4. Дизајн као кисеоник / Никола Кнежевић

Самостална изложба индустријског дизајна
Салон савремене примењене уметности
МПУ

19. 9. 2016 – 22. 10. 2016.

Галерије А и Б

Кустос изложбе и уредник каталога: Биљана Вукотић,
виши кустос

5. Уметност у сазвежђу

II дејчи октобарски салон
МПУ

1. 10. 2015 – 22. 10. 2015.

Галерија „Анастас“

Аутори изложбе и каталога: мр Милица Цукић, музејски
саветник, и Леа Зеи, ликовни педагог

Пратећи програм:

А) Радионица *Звездане стазе*

Радионица у Галерији А

6. 10. 2016. у 11.30 часова, 19. 10. 2016. у 11.30 и 12.00
часова, 21. 10. 2016. у 13.00 часова и 27. 10. 2016. у 11.00
часова

Реализатор: Леа Зеи

Б) Радионица *Дизајн сценског костима за анимирани филм „Сан Арт одисеја у свемиру“*

Радионица у Галерији А

9. 10. 2016. у 12.00 часова

Реализатори: Леа Зеи, Милена Кнежевић и Јелена
Лазаревић

В) Радионица *Имагинарне мапе*

Радионица у Галерији А

10. 10. 2016. у 12.00 часова

Реализатор: Александра Јованић

Г) Радионица *Путовање кроз космос*

Радионица у Галерији А

12. 10. 2016. у 12.00 часова

Аутор и реализатор: Леа Зеи



Д) Радионица *Пут у свемир*

Радионица у Галерији А

21. 10. 2016. у 11.15 часова

Реализатор: Леа Зеи

Ђ) Радионица *Уметност у сазвежђу*

Радионица у Галерији А

22. 10. 2016. у 13.00 часова

Реализатор: Леа Зеи

6. Столице: векови грађања

Из колекције намештаја за седење Музеја примењене
уметности од ренесансе до сецесије
МПУ

6. 11. 2015 – 31. 1. 2016.

Галерије А и Б, галерија „Жад“

Аутор изложбе, каталога и поставке: Марија Бујић,
музејски саветник

Пратећи програм:

А) Изложба репродукција цртежа *Изложба у изложби*

Галерија „Жад“

6. 11. 2015 – 31. 1. 2016.

Аутор: мр Мирјана Војновић



Б) Предавање *Тутанкамонов намештај*
Галерија „Жад“
1. 12. 2016. у 12.00 часова
Предавач: мр Мирјана Војновић

В) Предавање *Столица и друштвени положај: од светог места до инсигније*
Галерија „Жад“
Крај јануара 2017.
Предавач: др Милан Радујко

7. Плакат догађај
Ретроспективна изложба плаката Здравка Мићановића 1978–2016.
Салон савремене примењене уметности
1. 12. 2016 – 22. 12. 2016.
Галерија „Анастас“
Кустос изложбе: Слободан Јовановић

Гостовања МПУ у другим институцијама

1. Ташнице из XIX и с почетка XX века из збирке Музеја примењене уметности у Београду
Гостујућа изложба Музеја примењене уметности МПУ и Народни музеј Панчево
23. 2. 2016 – 26. 3. 2016.
Народни музеј Панчево
Кустос изложбе: Драгиња Маскарели, виши кустос

Гостујуће изложбе у МПУ

1. Шта се дешава? – сусрети уметности / What is going on? – Meeting of Art
Изложба осам уметника, графичких дизајнера и дизајнера текстила и индустријских производа „Пункт за уметнички експеримент“ и МПУ
10. 2. 2016 – 20. 2. 2016.
Галерија „Жад“
Аутор изложбе: Снежана Скоко

2. Жена, рат и плакат: 1914–1918

Институт за историју оглашавања у Београду и МПУ
24. 2. 2016 – 19. 3. 2016.
Галерија „Анастас“
Аутор изложбе: Владимир Чех

Пратећи програм:

А) Промоција публикације *Рат и плакат: 1914–1918* и апликације за Андроид и iOS мобилне уређаје
24. 2. 2016. у 18.30 часова
Галерија „Жад“
Аутор публикације: Владимир Чех
Аутор апликације: Витомир Јевремовић

Б) Радионица *Сећање на жене рата*

11. 3. 2016. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Водитељ: Леа Зеи

В) Панел *Утицај Великог рата на друштвени положај жене*

19. 3. 2016. у 13.00 часова

Галерија „Анастас“

Учесници:

проф. др Алисон Фел (Alison Fell), Универзитет у Лидсу, Велика Британија; тема: *Слике жена у Првом светском рату (Images of Women in World War I)*

др Мелани Морин Пелетјер (Melanie Morin Pelletier), историчар, Канадски историјски музеј; тема: *Промене у виђењу жена у канадском друштву током Првог светског рата (Changes in the Perception of Women in Canadian Society during World War I)*

др Серпил Атамаз (Serpil Atamaz), доцент, Економског и технолошког универзитета Савеза привредних комора и берзи Турске (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi); тема: *Улоге османских жена у Првом светском рату (The Roles Ottoman Women Played in World War I)*

проф. др Светлана Слапшак, Љубљана; тема: *Револуција женског тела у Првом светском рату (Revolution of Women's Bodies in WWI)*

проф. др Љубинка Трговчевић, Београд

проф. др Гордана Духачек, Београд

Модератор: др Ана Столић

3. Дизајн игралиште – Design Playground

Нова креативна радионица Техничке школе „Дрво арт“

Тема: *Лавабо*

Техничка школа „Дрво арт“ – Београд и МПУ

11. 3. 2016 – 18. 3. 2016.

Галерија „Жад“

4. Лутке Јапана

Јапанска амбасада у Републици Србији и МПУ

15. 6. 2016 – 4. 7. 2016.

Галерије А и Б

Кустос изложбе: мр Милица Џукић, музејски саветник

Пратећи програм:

А) Промоција филма *Хлеб среће*
22. 6. 2016. у 14.00 часова
Галерија „Жад“

5. Диплома 2016

Месец Факултета примењених уметности у Музеју примењене уметности
Изложба се састоји из две целине: изложбе IV године основних академских студија и изложбе радова студената мастер академских студија школске 2014/2015.

Диплома 2016

Изложба IV године основних академских студија Факултет примењених уметности у Београду и МПУ
9. 7. 2016 – 30. 7. 2016.
Галерије А и Б, галерија „Жад“ и галерија „Анастас“
Комесар изложбе: Мирјана Томашевић, ванредни професор ФПУ
Архитекта изложбе: Младен Врачевић, доцент ФПУ
Аутор уводног текста у каталогу изложбе: проф. др Зоран Блажина, декан ФПУ

Диплома 2016 (Мастер 2016)

Изложба радова студената мастер академских студија школске 2014/2015.
Факултет примењених уметности у Београду и МПУ
4. 8. 2016 – 27. 8. 2016.
Комесар изложбе: Златко Цветковић, доцент ФПУ
Архитекта изложбе: Тијана Секулић, ванредни професор ФПУ
Аутор уводног текста у каталогу изложбе: проф. др Зоран Блажина, декан ФПУ

6. The Swinging 90s

Промоција књиге и мини изложба сценског дизајна Издавачка кућа „Орион арт“, Битеф и МПУ
29. 9. 2016 – 1. 10. 2016.
Галерија „Жад“
Аутор: Ирена Шентевска

7. Уметност у минијатури – МајданАрт 2016

Међународна изложба
Удружење „МајданАрт“ – Мајданпек и МПУ
15. 10. 2016 – 5. 11. 2016.
Галерија „Жад“
Координатор изложбе: мр Милица Цукић, музејски саветник

8. Између прошлости и будућности: 25 година ауторске модне сцене у Србији

Модни студио „Click“ и МПУ
27. 10. 2016 – 19. 11. 2016.
Галерија „Анастас“
Аутори изложбе: мр Ксенија Марковић Божовић и Ненад Радужевић
Координатор изложбе: мр Милица Цукић, музејски саветник

9. Пројекат Књига – уметнички објекат 3 / Book – Art object 3

За будућност / For the Future

„Пункт за уметнички експеримент“ и МПУ
18. 11. 2016 – 26. 11. 2016.
Галерија „Жад“
Аутор изложбе и каталога: Снежана Скоко

10. Померање граница 3

Изложба Секције за текстил и савремено одевање УЛУПУДС-а са гостима УЛУДУДС и МПУ
28. 12. 2016 – 20. 1. 2017.
Галерија „Анастас“
Координатор изложбе: мр Милица Цукић, музејски саветник

Међународна изложба МПУ

Heroic | Free Shipping

Наступ националне селекције Републике Србије на XV међународној изложби архитектуре у Венецији – Бијенале архитектуре 2016. / La Biennale di Venezia
Министарство културе и информисања Републике Србије, МПУ и Удружење архитеката Србије
26. 5. 2016 – 27. 11. 2016.
Уметнички директор Бијенале: Алехандро Аравена (Alejandro Aravena)
Комесар Стручног савета наступа Републике Србије: др Иван Рашковић, ванредни професор
Заменик Комесара: Дејан Тодоровић, дипл. инж. арх.
Председник Стручног савета: мр Љиљана Милетић Абрамовић
Чланови Стручног савета: др Игор Марић, дипл. инж. арх., потпредседник; Александар Бобић, дипл. инж. арх.; др Милан Ђурић, ванредни професор; др Владимир Миленковић, ванредни професор; др Маја Ђирић; др Весна Цагић Милошевић, ванредни професор
Ауторски тим: Стефан Васић, Ана Шулкић, Игор Сјеверац, Владимир Дабић, Милорад Обрадовић и Давид Брбаклић

Миољуб Кушић

ИЗДАЊА

ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2016. ГОДИНИ



Зборник [Музеја примењене уметности] / [главни и одговорни уредник] Љиљана Милетић-Абрамовић ; [уредник броја] Јелена Пераћ. – Београд : Музеј примењене уметности, 2016. – Бр. 12, 128 стр. : илустр. ; 27 cm

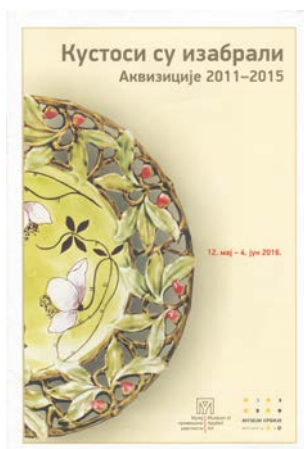
Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: Прилози: (1) Између обичног и узвишеног : рођење престолонаследника Петра II Карађорђевића у визуелним и штампаним медијима Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца / Јасмина Трајков. – [Summary]: Between the Ordinary and the Serene: The Birth of Crown Prince Peter II Karadorđević in Visual and Print Media in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes; (2) A Dress for a Princess : Madame Grès's Gown for Princess Barbara de Yugoslavia / Mirjana Prošić Dvornić. – [Резиме]: Хаљина за принцезу : вечерња креација мадам Гре за принцезу Барбару од Југославије; (3) Костим на фотографијама краљице Наталије Обреновић у функцији визуелне репрезентације краљичиног тела / Јована Николић. – [Summary]: Dress in the Photos of Queen Natalija Obrenović in the Service of the Visual Representation of the Queen's Body; (4) Мода Кристијана Диора као текст културе : стратегије присвајања *New Look-a* касних четрдесетих и педесетих година XX века / Јелена Здравковић. – [Summary]: The Fashion of Christian Dior as a Cultural Text : the Appropriation Strategies of the New Look in the Late 1940s and the 1950s; (5) Парадигме орнаменталног у савременој српској уметности / Јелена Кривокапић. – [Summary]: The Paradigms of the Ornamental in Contemporary Serbian Art; (6) О фракталној геометрији из природе на примеру примене елемената стакленог квазибрика на фасади грађевине „Харпа“ у Рејкјавику / Словена Митровски. – [Summary]: The Fractal Geometry of Nature : The Application of Glass Quasi-bricks in the Façade of the Harp Center in Reykjavik; (7) Transfer znanja u radionicama primijenjene kostimografije na velikim opernim projektima zagrebačkog Sveučilišta : kazališni projekt *Orfej i Euridika* (Zagreb) / Ivana Bakal. – [Summary]: Knowledge Transfer in the Applied Costume Design Workshops in Large Opera Projects at the University of Zagreb : Theatre Project *Orpheus and Eurydice* (Zagreb). – [II ДЕО]: Прикази: (1) Модерно дете и детињство : модели фотографске репрезентације детета, Миланка Тодић, Београд : Службени гласник, 2015 / Владимир Симић; (2) Архитекта Стеван Мићић – ОПУС 40, Иван Р. Марковић, Београд : Досије студио, 2015 / Владана Путник; (3) Изложба *Свет српске рукописне књиге (XII–XVII век)* Београд, Галерија Српске академије наука и уметности, 23. август – 30. септембар 2016 / Јелена Пераћ; (4) *The Future Lights Ambassadors in Ceramics 2015/2016 at the Ambiente Trade Fair in Frankfurt, 12th / 16th February 2016* / Zora Žbontar. – [III ДЕО]: *Музеј примењене уметности 2016*: (1) *Akvizicije 2016 = Acquisitions 2016*; (2) *Изложбе 2016 = Exhibitions 2016*; (3) *Издања 2016 = Editions 2016*. – [IV ДЕО]: *In memoriam*: Проф. др Мирослав Тимотијевић (1950–2016)
YU ISSN 0522-8328



Ceramics between Change and Challenge, between Past and Present : from Baroque until Today : proceedings of International Symposium / [editors] Biljana Crvenković, Jelena Popović; Belgrade : Museum of Applied Art, 2016. – 134 pp. : ill. ; 26 cm
ISBN 978-86-7415-186-0



Обнављање лепоте : рестаурација монументалних керамичких паноа Ивана Табаковића из 1937. године = The Revival of Beauty : the Restoration of Monumental Ceramic Panels designed by Ivan Tabaković in 1937 / [аутор текста и изложбе] Бојана Поповић; [рестаурација] Драгана Дингарац Криваја, Милан Андрић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2016. – ; [8] стр. : илустр. ; 17 cm
ISBN 978-86-7415-187-7



Кустоси су изабрали : аквизиције 2011–2015 = Curator's Choice : Acquisitions 2011–2015 / [кустоси изложбе] Мила Гајић, Драгиња Маскарели, Јелена Пераћ; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2016. – [16] стр.: илустр.; 23 cm
ISBN 978-86-7415-188-4



38. салон архитектуре : отворено = 38. Salon of Architecture : open / [аутори текстова] Љиљана Милетић Абрамовић, Милан Вујовић...и др.; [уредник каталога и кустос изложбе] Љиљана Милетић Абрамовић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2016. – 218 стр.: илустр.; 26 cm
ISBN 978-86-7415-191-4



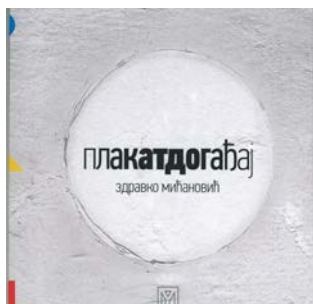
XV међународна изложба архитектуре : La Biennale di Venezia : српски павиљон = 15th International Architecture Exhibition : La Biennale di Venezia : serbian pavillon. – [уредници] Александар Бобић, Љиљана Милетић Абрамовић...и др.; [комесар изложбе] Иван Рашковић; [графичко обликовање] Александар Бобић, Александра Чебић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2016. – [16] стр.: илустр.; 38 cm
ISBN 978-86-7415-190-7



51. деји октобарски салон : уметност у сазвежђу = 51st Children's October Salon : Art in Constellation/ [ауторке каталога и изложбе] Милица Цукић, Леа Зеи; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2016. – 56 стр.: илустр.; 22 cm
ISBN 978-86-7415-192-1



Никола Кнежевић : дизајн као кисеоник : индустријски дизајн = Nikola Knežević : Design as Oxygen : industrial design / [аутори текстова] Биљана Вукотић, Душан Вуксан... и др.; [аутор изложбе] Никола Кнежевић; [графичко обликовање] Оливера Батајић Сретеновић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2016. – 200 стр. : илустр. ; 25 cm
ISBN 978-86-7415-193-8



Здравко Мићановић : плакат догађај = Zdravko Mićanović : Poster Event / [кустос изложбе и аутор текста] Слободан Јовановић; [аутор изложбе] Здравко Мићановић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2016. – 106 стр. : илустр. ; 23 cm
ISBN 978-86-7415-195-2



Столице : векови трајања : из колекције намештаја за седење Музеја примењене уметности од ренесансе до сецесије = Chairs : Centuries of Style : From the Collection of Sitting Furniture of the Museum of Applied Art, from Renaissance to Secession / [аутор каталога и изложбе] Марија Бујић; [графичко обликовање] Драгана Лацмановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2016. – 216 стр. : илустр. ; 25 cm
ISBN 978-86-7415-194-5

Андријана Ристић



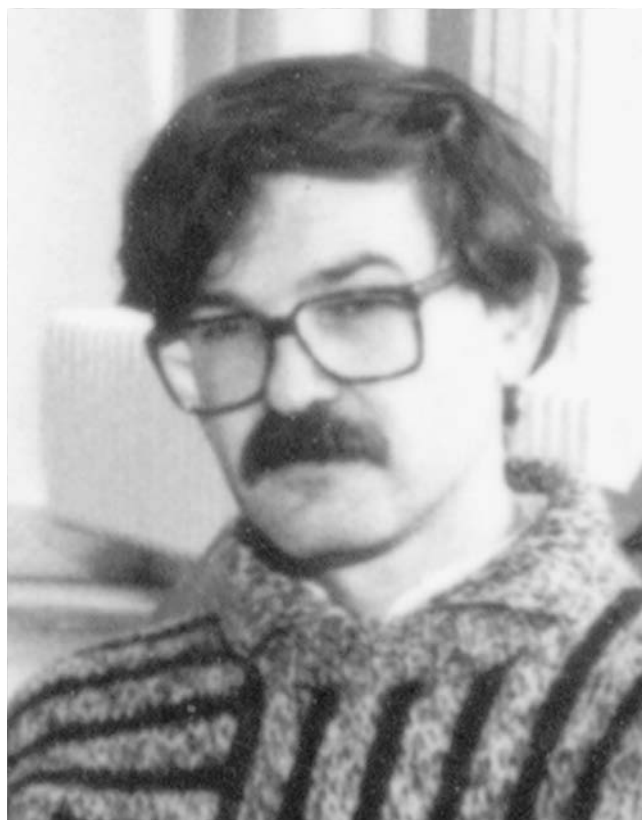
IN MEMORIAM

In memoriam

ПРОФ. ДР МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ (1950–2016)

Проф. др Мирослав Тимотијевић рођен је у Краљеву 1950. године. Основне, магистарске и докторске студије завршио је на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, где је био дугогодишњи предавач.

Почетак професионалне каријере професора Тимотијевића везан је за Музеј примењене уметности у Београду, где је био запослен од 1984. до 1991. године, најпре у техничкој служби Музеја, а затим на месту кустоса у Одсеку за дрво и стилски намештај (од 1987. године) и руководиоца истог Одсека (од 1989. године). Своју релативно кратку кустоску каријеру Мирослав Тимотијевић је посветио изучавањима различитих области примењене уметности. Иако чине пропорционално мањи део његове изузетно богате библиографије, студије професора Тимотијевића о примењеној уметности представљају значајан допринос, којим је направљен методолошки помак у односу на дотадашња истраживања и створено полазиште и подстицај за даља изучавања. Интересовања за уметности и визуелну културу новог века Мирослав Тимотијевић је преточио и у истраживања примењене уметности. Резултат тога су студије објављене у Зборнику Музеја примењене уметности бр. 28–29 (1984/1985) – „*Histoire de Psyché* – барокна таписерија из Музеја примењене уметности у Београду“ и „*Le Congrès de Vienne 1815* – рељеф у слоновачи из Музеја примењене уметности“, у којима је публиковао и у ширем идејном и културном контексту



протумачио два значајна дела из колекција Музеја примењене уметности.

Као кустос Музеја, Мирослав Тимотијевић је објавио више радова и у другим стручним часописима, као и књигу *Теодор Илић Чешљар (1746–1794)*, проистеклу из магистарске тезе. Учествовао је на научном скупу *Живот манастира Шишатовца кроз столећа* 1987. године, а исте године, у оквиру циклуса предавања која су пратила изложбу *Стари дрворези из Србије и Македоније (XV–XIX век)*, одржао је предавање *Дрворезни антиминси*. У име Савезног института за међународну сарадњу, Мирослав Тимотијевић је учествовао на конгресу *Routes du Baroque – Colloque de Mursie* (Шпанија, Мурсија, 1990).

И након одласка из Музеја примењене уметности, професор Тимотијевић је остао велики пријатељ и сарадник наше куће. У оквиру циклуса предавања о накиту који је 1997. године Иванка Зорић организовала у Музеју примењене уметности одржао је предавање *Барокни мушки накит*, а радо се одазивао и позивима других колега за стручну сарадњу.

Професор Мирослав Тимотијевић је оставио трага у историји Музеја примењене уметности и као професор, и ментор многим кустосима средње и млађе генерације. Ученици и колеге ће га памтити као изузетног интелектуалца, ерудиту широког образовања и бритког ума, и увек духовитог и занимљивог саговорника.

ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА

Бројеви у заградама односе се на бројеве страница

Завичајни музеја у Јагодини (10, 12); колекција Милоша Јуришића (11); фот. Мирјана Прошић Дворнић (18,19,21); <http://annazeitlin.blogspot.com/2011/10/mme-gres.html> (20); цртеж Мирјана Прошић Дворнић (22); <http://www.nytimes.com/2011/4/18/fashion/19iht-fgres19.html> (23); Музеј примењене уметности, Београд (28,31,32, 95, 97);Историјски музеј Србије (29,30,31); приватни архив уметника (Бора Иљовски, Слободан Трајковић, Дејан Калуђеровић, Милица Ракић 45-52); фот. Студио Олафур Елиасон (55-60); цртеж студената дипломског студија костимографије ТТФ-а (65); фот. Стела Хорват (66); фот. Сања Јакупец (67-70); Галерија САНУ (79); Зора Жбонтар (81); Музеј примењене уметности фот. Веселин Милуновић (87, 89, 91, 93, 99, 101, 105, 106, 107, 108).

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 (30.000 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 (15.000 карактера) и може имати једну црно-белу или колор фотографију.

прикази – рад треба да буде дужине до четири стране (7.000 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, б, с)
(Caroli 2005а)
(Caroli 2005б)
- 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, преводилац) – (ур.), (прир.), (прев.), (ед.), (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 сnose 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 именовати именом и презименом аутора.

- Доц. др Игор Борозан, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Igor Borozan, Ph.D., Assistant Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – History of Art Department
- Проф. др Драган Булатовић, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Dragan Bulatović, Ph.D., Associate Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – History of Art Department
- Доц. др Сарита Вујковић, Универзитет у Бања Луци, Академија уметности – Смер Графички дизајн / Sarita Vujković, Ph.D., Assistant Professor, University of Banja Luka, Academy of Arts – Graphic Design Department
- Доц. др Марта Вукотић Лазар, Универзитет у Приштини, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Marta Vukotić Lazar, Ph.D., Assistant Professor, University of Priština, Faculty of Philosophy – History of Art Department
- Мила Гајић, виши кустос, Музеј примењене уметности, Београд / Mila Gajić, Senior Curator, Museum of Applied Art, Belgrade
- Проф. др Татјана Дадих Динуловић, Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука – Катедра за уметност примењену у архитектури, техници и дизајну / Tatjana Dadić Dinulović, Ph.D., Associate Professor, University of Novi Sad, Faculty of Technical Sciences – Chair of Applied Arts in Architecture and Design
- Слободан Јовановић, виши кустос, Музеј примењене уметности, Београд / Slobodan Jovanović, Senior Curator, Museum of Applied Art, Belgrade
- Драгиња Маскарели, виши кустос, Музеј примењене уметности, Београд / Draginja Maskareli, Senior Curator, Museum of Applied Art, Belgrade
- Мр Љиљана Милетић Абрамовић, музејски саветник, Музеј примењене уметности, Београд / Ljiljana Miletić Abramović, MA, Curator, Museum Advisor, Museum of Applied Art, Belgrade
- Мр Јелена Пераћ, виши кустос, Музеј примењене уметности, Београд / Jelena Perać, MA, Senior Curator, Museum of Applied Art, Belgrade
- Проф. мр Маја Студен Петровић, Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности – Одсек Костим / Maja Studen Petrović, MA, Associate Professor, University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts – Costume Design Department
- Мр Бојана Поповић, музејски саветник, Музеј примењене уметности, Београд / Bojana Popović, MA, Curator, Museum Advisor, Museum of Applied Art, Belgrade
- Доц. др Владимир Симић, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Vladimir Simić, Ph.D., Assistant Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – History of Art Department
- Доц. др Предраг Терзић, Универзитет Сингидунум, Београд, Факултет за медије и комуникације, Београд – Катедра за дигиталну уметност / Predrag Terzić, Ph.D., Assistant Professor, University Singidunum, Belgrade, Faculty of Media and Communications – Department of Digital Art

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
www.mpu.rs