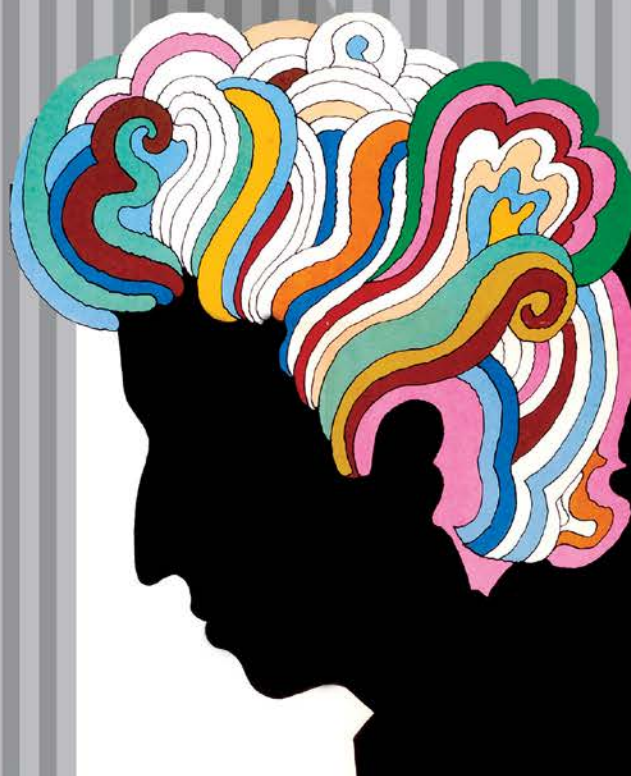


МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



З Б О Р Н И К



DYLAN

13/2017
НОВА СЕРИЈА

ЗБОРНИК
НОВА СЕРИЈА 13/2017

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 умјетности, 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
(Факултет примењених уметности, Београд)

Секретар редакције броја
Јелена Поповић

Лектура, коректура и превод – енглески језик
Милица Шевкушић

Превод – француски језик
Моргана Бевења

Лектура – француски језик
Маја Бајић

Графичко обликовање
Драгана Лацмановић

Технички уредник
Душан Ткаченко

Штампа
Бирограф, Београд 2017.

Тираж
300

YU ISSN 0522-8328

JOURNAL
NEW SERIES 13/2017

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, MA
(Faculty of Applied Arts, Belgrade)

Issue Editorial Assistant
Jelena Popović

Copy Editing, Proofreading and Translation – English
Milica Ševkušić

Translation – French
Morgana Bevenja

Copy Editing – French
Maja Bajić

Graphic Design
Dragana Lacmanović

Technical Editor
Dušan Tkačenko

Printed by
Birograf, Belgrade 2017

Circulation
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

Дејан Вукелић / Dejan Vukelić 009
АУКЦИЈСКИ ЗАБОРАВ: питање отуђене и експатрисане
заоставштине династије Обреновић
Summary: AUCTION-INDUCED FORGETTING: The
Question of Alienated and Expatriated Legacy of the House
of Obrenović

Драгиња Маскарели / Draginja Maskareli 022
МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ И
ПОЧЕЦИ МУЗЕАЛИЗАЦИЈЕ МОДЕ У СРБИЈИ: Одсек
за текстил и костим 1950–1980.
Summary: MUSEUM OF APPLIED ART IN BELGRADE
AND THE BEGINNINGS OF FASHION MUSEOLOGY IN
SERBIA: Department of Textile and Costume 1950–1980

Ирена Шентевска / Irena Šentevska 031
САВРЕМЕНЕ КУСТОСКЕ ПРАКСЕ У ОБЛАСТИ
СЦЕНСКОГ ДИЗАЈНА
Summary: CONTEMPORARY CURATORIAL PRACTICES
AND STAGE DESIGN

Миланка Тодић / Milanka Todić 041
МАРИЈА ДРАГОЈЛОВИЋ: ретро поглед на породични
архив слика
Summary: MARIJA DRAGOJLOVIĆ: a Retro-View on a
Family Photo Archive

Emma Filipponi / Ема Филипони 048
Fernando Filipponi / Фернандо Филипони
SUR LES TRACES D'UN DÉCOR: de l'hôtel parisien aux
objets d'art. Échanges entre ateliers européens au XVII^e siècle
ТРАГОВИМА ДЕКОРА: од париских приватних здања
до уметничких предмета. Размена између европских
атељеа XVII века
Summary: TRACING THE ORIGINS OF A
DECORATION: from a Parisian Mansion to Art Objects.
Exchanges among European Workshops in the 17th Century

Бранислав Цветковић / Branislav Cvetković 062
ПОВЕЗ ЕСНАФСКЕ КЊИГЕ ИЛИ ЛУКСУЗНИ
СПОМЕН АЛБУМ? Прилог изучавању уникатног
књиговештва
Summary: A GUILD BOOK COVER OR A LUXURIOUS
MEMORIAL ALBUM? Contribution to the Study of Luxury
Bookbinding

Irene Seco Serra / Ирене Секо Сера 071
WRAPPED IN LUCK: a Japanese textile design with
Chinese Amulets in the Collection of the Costume Museum
Library (Madrid)
Summary: ЗАОГРНУТИ СРЕЋОМ: јапански штампани
дезени за текстил са кинеским амулетима у збирци
Библиотеке Музеја костима у Мадриду

Слободан Јовановић / Slobodan Jovanović 077
ПОСТАЈАЊЕ-ШПИЦОМ: дигитална анимација у
уводним шпицама телевизијских серија
BECOMING-A-TITLE-SEQUENCE: Digital Animation in
Television Series Title Sequences

ПРИКАЗИ / REVIEWS

Милица Цукић / Milica Cukić 087
ИЗЛОЖБА ДОДИР СТАКЛА
Београд, Музеј примењене уметности, 9. фебруар – 15.
март 2017.

Владимир Митровић / Vladimir Mitrović 090
ЗБИРКА ДИЗАЈНА МУЗЕЈА САВРЕМЕНЕ
УМЕТНОСТИ ВОЈВОДИНЕ И ЊЕНА БУДУЋНОСТ

КРИТИКЕ / CRITICS

Даниел Ковач / Daniel Kovač 097
ИЗЛОЖБА НЕНЕ СКОКО СНЕЖАНЕ ДАМА И
ЈЕДНОРОГ – МОЈА ПРИЧА (Салон Музеја примењене
уметности)
Београд, Музеј примењене уметности, 7 – 28. септембар
2017.

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2017 / MUSEUM OF APPLIED ART 2017	101	ИЗЛОЖБЕ 2017 / EXHIBITIONS 2017	121
НАГРАДА НК ИКОМ-А СРБИЈЕ МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ И НАРОДНОМ МУЗЕЈУ ИЗ БЕОГРАДА	103	ИЗДАЊА 2017 / EDITIONS 2017	129
АКВИЗИЦИЈЕ 2017 / ACQUISITIONS 2017	105	ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА	134
		ЗБОРНИК, МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ: Упутство за припрему и предају радова	135
		ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА / LIST OF REVIEWERS	141

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 библиотечној 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 аутора 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 Ж И

АУКЦИЈСКИ ЗАБОРАВ:

питање отуђење и експатрисане заоставштине династије Обреновић

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: Деструкција и отуђење материјалних сведочанстава саставни су део активног заборав у условима када културну политику диктира резон устоличен исходом радикалних друштвено-политичких превирања. Тако је и „вартоломејском“ сменом на српском престолу 1903. примат често уступан идеолошким слојевима документарности артефаката свргнуте династије, пре него уметничким и употребним вредностима, те се на основу истих одређивао њихов даљи статус. После Мајског преврата, значајан део покретне имовине Обреновића је вандализован, похаран што у мирнодопским, што у условима страних окупација, или је, након више аукцијских продаја, завршио у приватним збиркама европских колекционара.

Аутор настоји да испрати начин на који је од изворног контекста отргнута последња наведена група меморабилеја, с нагласком на заоставштину понуђеној на аукцијама у „Кристију“ (Christie's) 1904. и „Доротеуму“ (Dorotheum) 1905, чији су немали део чинила вредна дела примењене уметности. Из критичког видокруга неће бити изостављени ни ретки случајеви „репатријације“ појединих предмета из заоставштине, као ни чињеница да су меморабилеје династије Обреновић и даље предмет трговине и аукцијских трансфера.

Кључне речи: заоставштина Обреновића, аукција, заборав, експатријација, репатријација

Историјска пракса обилује примерима који показују да виолентни политички потреси, попут револуција и династичких смена, не подразумевају само пуку смену власти, већ и негативну рецепцију споменика и других места сећања помоћу којих је учвршћена позиција бившег титулара у колективном памћењу заједнице. У том смислу, културна добра готово униформно деле судбину оних чији су репрезенти. У нововековном раздобљу та увек присутна симболичка корелација парадигматски се потврдила на примеру Луја XVI, чију је делегитимизацију, још пре него што је гиљотина била постављена на Тргу Револуције (*Place de la Révolution*), најавило систематско уништење и отуђење не само његових визуелних маркера, већ и оних по којима се памтио хиљадугодишњи поредак монархијске Француске (Gamboni 2007: 27, 31–32). Како споменици, као продукти културно произведеног памћења, емитују поруке које могу унедоглед остати читљиве – јер не јењавају пуком сменом генерација, као што је то случај код социјалног памћења (Asman 2011: 36–37), управо тај квалитет их дезавуише у условима радикално измењене друштвено-политичке стварности, када снага њихових

конотација и утицај који остварују на посматрача најјаче долазе до изражаја.

Отклон од неподобног наслеђа је, као део политике заборав, отпочињао од очитих симбола моћи, а завршавао се на предметима свакодневне употребе, чији је карактер могао одати грб или монограм. Брисање памћења се брже одвијало у другом случају, с обзиром на то да је реч о *покретностима*, дакле, културним добрима којима се, насупрот стаменим палатама, могло лакше и учинковитије манипулисати. То су потврдиле и технике заборав активирани током и након насилне смене династија на владарском трону Србије 1903. године. Пост-превратничку одисеју артефаката свргнутих Обреновића пратићемо најпре кроз политички, али и лични контекст који је довео до тога да се њихов немали део отуђи из земље, а потом и кроз шири увид у део меморабилеја које су завршиле на аукцијама у Лондону и Бечу, да бисмо на крају, у светлу пробуђеног интересовања за династичку заоставштину, завршили освртом на предмете који су „репатрисани“, односно поново красе домаће збирке.

Расподела династичке заоставштине и отуђење као механизам заборав. Београдске дражбе

Политика заборав, чија је мера била друштвена смрт меморабилеја, односно њихово потискивање из културних система, није се увек остваривала радикалним методама (*cf.* Ван Менш 2015: 187). Заборав, да би био спроведен, није морао да се потврђује само кроз спаљене хартије, девастиране споменике и друге учинке иконоклазма. Могао је исто тако бити реализован идеолошким прилагођавањем артефаката или, уколико калемљење на нове, пожељније садржаје није давало резултате, њиховом комерцијализацијом – рећи ћемо, „легализованим видом отуђења“. Све што је по Мајском преврату регистровано у резиденцијалним објектима Обреновића углавном је завршило на јавним аукцијама у земљи и, већим делом, иностранству. Но, најпре се ваља осврнути на, у контексту одабране теме, релевантну расподелу династичке заоставштине.

За затечени мобилијар, који је само у оквиру београдског дворског комплекса бројао преко 60.000 предмета, била је задужена трочлана државна комисија, која је у току лета 1903. сачинила Инвентар Краљевих и Крунских добара (Архив Србије, фонд *Председништво Министарског савета Краљевине Србије*, к. 12, бр. 308, 1903; Митровић 1996: 23). Ђорђе Митровић, дугогодишњи кустос Историјског музеја Србије, подсећа и на постојање друге комисије којој је поверен знатно сложенији задатак одређивања државног насупрот приватном уделу у династичкој имовини. С тим процесом се није

одуговлачило, јер су и нови краљ, Петар I Карађорђевић, и „завереничка“ влада знали да би их то довело у још незавиднију позицију пред Европом, која је негодовала због начина на који су скончали последњи Обреновићи (Митровић 2001: 215). Стога је, решењем Првостепеног суда за град Београд, приватна имовина краљева Милана и Александра, уз коју су ишле обавезе измирења дугова према потражиоцима,¹ предата краљици Наталији (Рајић 2010: 310–313).

Наследивши огроман иметак, некадашња краљица дала се у добротворне акције. Нарочито издашан био је заветни дар манастиру Крушедолу, који због количине доспелих меморабилја поприма готово дворски штимунг (Тимотијевић 2004: 114–116; *idem* 2008: 150–163; Хаџи-Поповић 1996: 114). Известан број предмета краљице је завештала пријатељима и приврженицима династије, а оне од историјског значаја за Србију, попут породичних портрета и збирке оружја, предала је, преко свог опуномоћеника, Боровоја – Боре Орешковића, Народном музеју, али је, из прагматичних разлога, тражила гаранције да их музеј неће продавати (*Политика* бр. 136 1904: 2; Хаџи-Поповић 1996: 111–113; Бојковић 2013: 18).

Главнина евидентираних покретности је, краљичином вољом, постала предмет лицитација у бечком „Доротеуму“, које су имале филантропски карактер. Тој одлуци претходили су јавне продаје на домаћем тлу, од којих се, према подацима до којих је дошао Васа Казимировић (1997: 23), прва збила недуго по свргавању Обреновића,² када је изложен део ствари, углавном оних које су оштећене у превратничкој ноћи. Као необичан залог сећања на краљицу Драгу, супруга аустроугарског посланика Думбе (Konstantin Dumba) купила је један од бајонетима избушених ормара (*ibid.*), док је већи део салона краља Александра из радионице чувеног париског мајстора Виктора Емона (Victor Aimone), избегао принудну „емиграцију“ захваљујући враћевничком игуману Михаилу Урошевићу (Боловић 2009: 55; Ивковић 1987: 81–82).³ Међу предметима којима је продужен боравак у земљи нашли су се и бројни рамови за слике, „услед“ – закључује Владимир Јовановић (2007: 41) – „практичног схватања министра полиције да сами оквири нису носиоци династичке идеологије“.

Лицитације ствари краља Александра, за укупну суму од око 11.000 динара, приређивале су се и поткрај 1904. у Улици кнегиње Љубице бр. 1, о чему је известила штампа, мада без конкретнијих података о понућеним предметима (*Политика* бр. 282 1904: 3; бр. 291 1904: 2). Претходно је у неколико наврата београдски општински одбор расписивао надметања за јахту „Драга“, коју је краљевски пар добио као свадбени дар од, парадоксално,

те исте београдске општине (*Београдске општинске новине* бр. 33 1904: 4; бр. 34 1904: 2; бр. 40 1904: 2; *Политика* бр. 199 1904: 3; Бар 1907: 117). Луксузно пловило, о чијем уређењу сведочи Инвентар из 1903. (пописник XV), уступљено је индустријалцу Антону Блажеку, после чега се као уносна атракција приказивало у Земуну и Новом Саду, док, најзад, наредне, 1905. године, новог власника није нашло у престоници Дунавске монархије (*Правда* бр. 30 1904: 3; бр. 71 1904: 3; Казимировић 1997: 24).

Да ни број крађом отуђених и препродаваних предмета није био занемарљив потврђује енглески путописац Хари де Винд (Harry de Windt), који пише да су се драгоцености краља Александра и краљице Драге месецима остављале у београдским залагаоницама (De Windt 1907: 157). Било да су нелегално присвајане или не, потреба њихових ималаца да их се пошто-пото реше одсликава ментално стање ондашњег друштва, у коме је отклон од симбола бившег режима спадао у пожељан модел понашања, који је диктирала нова политика сећања. Штавише, власништво над сувенирима уташене династије могло је сопственике, у најмању руку, да доведе у неугодан положај, ако не и да угрози њихову егзистенцију (*ibid.*: 165; Јовановић 2007: 44). Због тога се, по „француском кључу“, поновила ситуација из освета „дугог XIX века“, када су се, у име извојеване револуције, проглашавали за нежељене рецидиве прошлости, а затим и уновчавали, комади дворског намештаја, накит, хералдичка знамења и други предмети којима је импутирана „охолост“ њихових власника.

Београдске дражбе биле су тек увертира у далеко ширу аукцијску активност која ће се преселити у крајеве широм Западне и Средње Европе, где су меморабилје Обреновића завршавале у витринама својих нових власника.

Заоставштина у егзилу: „Кристи“ 1904.

Изишао сам из сале потрешен, и застиђен, што сам доживео, да присуствујем лицитацијоној продаји ствари једне српске краљице.

Чедомил Мијатовић (*Штампа* бр. 335 1904: 1)

Дуго најављивана лицитација у аукцијској кући „Кристи“ (Christie's), чији су комерцијални подухвати до данас остали неприкосновени када је у питању тржиште уметничких дела и антиквитета, отворена је 8. децембра 1904. године.⁴ Њу су иницирале сестре краљице Драге пошто су, интервенцијом великих сила, пуштене из кућног притвора и интерниране у иностранство, истина без браће Николе и Никодија који су пали као жртве 29. маја. Краљичине наследнице, Христина (Петровић), Ђурђина – Ђина и Војка (Ана) Милићевић Луњевица, су после преврата запале у тешку материјалну позицију,

¹ Јавило се 149 поверилаца, од којих је највећу своту (1.301.957,95 динара у злату) потраживала руска Волго-камска банка (Рајић 2010: 311; Бар 1907: 219–229).

² На бази написа из бечке штампе, које су пренели британски листови, могуће је да Казимировић овде реферира на аукцију организовану крајем новембра 1903. године (*Daily Telegraph & Courier* 1903: 10).

³ Део исте гарнитуре чува се у крушедолској ризници (Тимотијевић 2004: 115–116, нап. 124, сл. 16).

⁴ Увид у примерак „Кристијевог“ каталога из колекције Британске библиотеке омогућио ми је Илајас Мацуко (Elias Mazzucco) из Одсека за ретке књиге, на чему му најсрдачније захваљујем.



1. Милан Јовановић, Венчана фотографија краља Александра и краљице Драге, 1900, Библиотека града Београда, Завичајно одељење
1. Milan Jovanović, Wedding photograph of King Aleksandar and Queen Draga, 1900, Belgrade City Library, Department for Old and Rare Books and Books on Belgrade

како због трошкова живота у егзилу, тако због пролонгирања решавања питања Драгине својине, која је (без непокретности) износила око пола милиона динара (Столић 2009: 24–26; Бар 1907: 227–228). Отуд се аукција у „Кристију“ наметнула као привремени излаз из горућих финансијских проблема.

Продаја драгоцености које су везале спомен на краљицу Драгу падала је у политички осетљивом тренутку – у јеку дипломатског бојкота који је Србији уведен након регицида 1903, а чији је најнепопустљивији заговорник била управо Велика Британија, земља с изузетно богатом монархијском традицијом (Васић 1925: 137–138; Раствојић 2003; Марковић 2006: 243–245). На саму аукцију то пак није имало реперкусија. Напротив, она је изазвала помаму интересовања међу колекционарима и трговцима раритета, привученим могућношћу да својим колекцијама придодају предмете чију је високу уметничку и занатску израду јамчио податак да су припадали једном владарском дому. У аукцији су учествовали махом енглески аристократски кругови, али је знатан број лицитаната долазио и са Континента (Трговински гласник бр. 261 1904: 3).

Упркос помпи која је пратила догађај, цене за укупно седам партија које су се тицале заоставштине убијене краљице (Christie's 1904: 7–8, lots 57–63), значајно су подбациле. Највеће изненађење изазвало је надметање за венчаницу коју је краљица носила у београдској Саборној цркви 23. јула (4. августа) 1900. (сл. 1) – дана који је по многим најавио скору пад династије Обреновића, због чега је сам одевни предмет поистовећен пре с мртвачким покровом него са свадбеним рухом. Иако наговештена као „најинтересантнији експонат“, бела свилена хаљина, покривена бриселским чипкама, достигла је, по оцени штампе у Великој Британији и дијем Комонвелта – „бедних“ 30 фунти, а како је та понуда била далеко испод процене вештака, предмет је на крају повучен са лицитације (Daily Telegraph & Courier 1904: 10; Evening Express and Evening Mail 1904: 4; West Gippsland Gazette 1905: 6).

Девет пута већи износ остварен је за костим (сл. 2) инспирисан одорама средњовековних српских властелинки. Нацрт за ово рухо израдио је чешко-српски илустратор и гимназијски професор Владислав Тителбах, на основу предлога са фресака, док је израда била поверена београдској терзијској радњи Светислава Љ. Костића (Српска везиља бр. 2 1903: 11). Тоалету, богато



2. Аноним, *Краљица Драга у владарској одежди*, Архив Србије
 2. Anonymous, *Queen Draga in royal garb*, State Archives of Serbia



3. Милан Јовановић, *Краљица Драга*, 1901, Народни музеј Београд, Збирка Јоце Вујића
 3. Milan Jovanović, *Queen Draga*, 1901, National Museum in Belgrade, Collection of Joca Vujić

декорисану златовезом, сребрним нитима и извезеним државним грбовима, краљица је носила у свечаним приликама,⁵ а овакав вид одевања у стилу историцизма издашно се практиковао на дворovima у другој половини XIX века (Петровић 2003: 172; Prošić-Dvornić 2006: 213; Ванушић 2008–2009: 230–231; Борозан 2016: 81). Више од повиновања модном крику, костим је Драги Обреновић служио за промовисање идеолошког уносног имица прве краљице Српкиње на трону после кнегиње Милице – владарке на коју је тако жарко желела да се угледа.

Лицитирање за накит привукло је највећу пажњу интересената. У прилог томе говори податак да је само један јувелирски предмет досегао суму (1220 £) која је премашила половину укупне добити од 2.335 фунти (*Daily Telegraph & Courier*, 1904: 10). Реч је о својеврсном знаку толико оспораваног краљичиног достојанства – брилијантској тијари коју јој је краљ Александар покло-

нио на дан венчања, купивши је за, за ондашње прилике позамашних, 150.000 динара (*Политика* бр. 282 1904: 2). С овим комадом накита краљицу Драгу овековечују сликари Павле – Паја Јовановић и Влахо Буковац, но изглед тијаре се најјасније даћа разабрати на портрету из Народног музеја у Београду (сл. 3, 3а), који потписује Милан Јовановић. Запажа се сложена флорална орнаментика с мотивима олисталих грана које праве венац и средишњим преплетом у облику машини на коју су причвршћена два крупна брилијанта. Дизајн тијаре, као и за брилијанте карактеристично сечење (брушење) у 57 фасета, које их и термилошки издваја од дијаманта – сировог, необрађеног минерала – утицали су на то да овај историјски артефакт највише западне за око трговцима. Око њега су се, више него за било који други понуђени предмет, „ломила копља“, док најзад аукцијски чекић није пресудио у корист извесног Џ. Мојлана Џонса (J. Moylan Jones), који је после изјављивао да је то „најбоља погодба коју је икада склопио“ (*Daily Telegraph & Courier*, 1904: 10; *Evening Express and Evening Mail*, 1904: 4).

Смарагдна гривна – још један свадбени дар краљици, овога пута од венчаног кума, цара Николаја II, продата је за 480 £, а међу понуђеним партијама нашао се и брилијантски Орден женског Сунца, за који је највише фунти стерлинга (115 £) издвојио Катберт Вилкинсон (Cuthbert Wilkinson) (*ibid.*; Christie's 1904: 7, lots 58–59). У

⁵ Сличне одевне комбинације су по краљичиној жељи носиле дворске даме и супруге ордонанс-официра (Петровић 2003: 172; Ванушић 2008–2009: 231–235).



3a. Милан Јовановић, *Краљица Драга*, детаљ с дијамантском тијаром коју је краљица носила на венчању
3a. Milan Jovanović, *Queen Draga*, detail showing the diamond tiara worn by the Queen at her wedding

ред ретких носилаца овог одликовања⁶ краљица Драга је уврштена септембра 1900, када је шах Музафер ад-Дин, пети владар династије Каџара посетио Београд (*Застава* бр. 205 1900: 3; Mijatovich 1917: 268). Предмет продаје био је и Орден Шефаката првог степена који је у смедеревској вили, у име Абдула Хамида II, српској краљици уручио султанов изасланик Назр-паша, а поводом њеног рођендана (*Народне новине* 1900: 1; Цветковић 2008: 105).

Експатријација и продаја драгоцености потоње владарке Обреновића оставила је снажан утисак на Чедомиља Мијатовића, посланика Краљевине Србије у Лондону (Марковић 2006: 255; Казимировић 1997: 23), који је допринео томе да се британска јавност ближе заинтересује за случај сестара Луњевица, а тиме и за аукцију у Кристију. „Зар то драго камење, једне несрећне жене и једне трагичне краљице, блиставим трептањем није проповедало једну свету и узбудљиву проповед, о неверству верних и верности неверних!“ – ламентовао је српски дипломата у листу *Штампа*, свестан сведочанственог потенцијала и значаја који су за историју Србије имале продате меморабилије.

„Доротеум“ 1905: аукција као амнестија (личне) прошлости

Заборавила сам да бих могла да опростим.

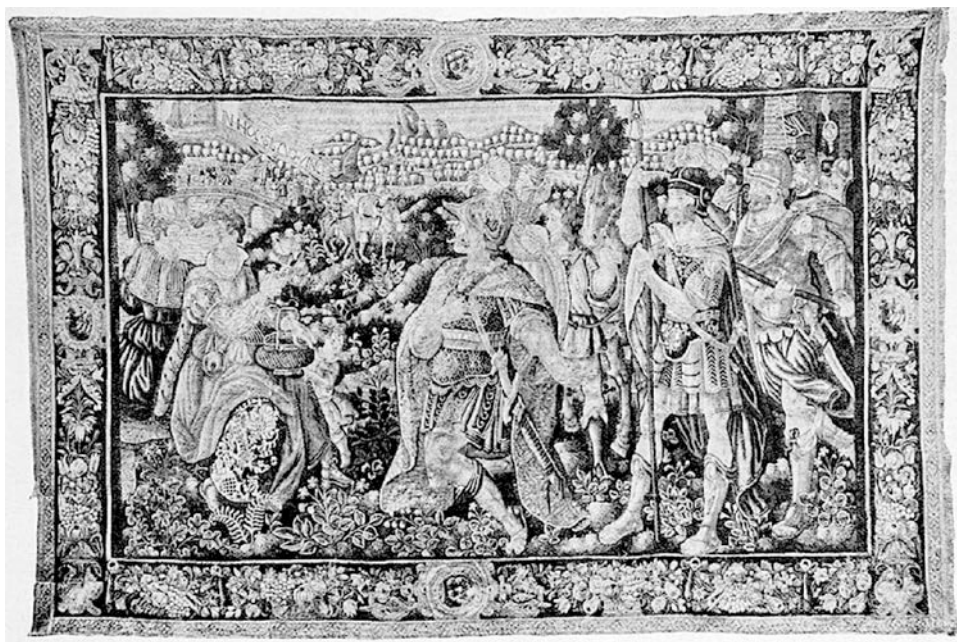
Краљица Наталија Обреновић⁷

Ни годину дана после аукције у „Кристију“, уследиле су нове. Она коју је 1905. организовао бечки „Доротеум“, није била само највећа по квантитету експатрисаних меморабилија Обреновића, већ и по броју предмета који су до тада понуђени овој аукцијској кући од почетка њеног пословања (Auction Sale Prices 1905: 288), које сеже у сам почетак XVIII века (1707). Као што је поменуто, аукцију је приредила краљица Наталија, у циљу подстицања добротворних донација, али су и питања дубљих, личних мотива имала удела у тој одлуци.

Покретности око којих се водила лицитација вероватно су нешто чега је краљица хтела да се ослободи и што је, као у случају приложничких дарова Крушедолу, евоцирало горке успомене (Dorotheum 1905: 3; Митровић 1996: 37). Био је то – рекли би психоаналитичари – *заштитни механизам*, један од начина да се потисну искуства из пређашњег животног раздобља, испуњеног бројним разочарањима и траумама. Свесно отуђивање сведочанстава је стога још једном подвукло чињеницу да су значења која приписујемо предметима увек иманентна људским умовима а не самим стварима (Ван Менш 2015: 194).

⁶ Претпоставља се да је орден додељен још само немачкој царици Аугусти Викторији (Auguste Viktoria von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg), руској царици Александри Фјодоровној (Александра Фједоровна) и италијанској краљици Маргарити Савојској (Margherita di Savoia) (Christie's 1904: 7, lot 59).

⁷ Одговор упућен једном француском новинару намереном да интервјуише бившу српску краљицу о преломним догађајима из њеног живота (развод брака, прогон из Србије 1891, сукоб са сином због избора веренице, преврат 1903. итд.) (Симић 2016).



4. Фламанска таписерија с двора Обреновића, рани XVII век, вероватно Оденард
4 A Flemish tapestry from the Obrenović Royal Court, early 17th century, probably Audenaarde

Као што су у рецепцији трагова бивше династије на домаћем тлу превагу односили идеолошки слојеви документарности који су их претворили у колатералну штету политичке смене, тако је, извесно, лични наратив који је краљица везала за артефакте понуђене у „Доротеуму“ њу нагонио да исте претвори у аукцијске партије и тако пренебрегне њихову естетску, материјалну и употребну функцију. Поређење дакако одговара и двама облицима наложеног заборава на које подсећа Алаида Асман (Assmann 2011: 130): у првом случају можемо говорити о *казни*, односно политички мотивисаном брисању памћења (*damnatio memoriae*), док се у другом заборављање прошлости доживљава као вид помиловања (амнестирања) те исте прошлости („Заборавила сам да бих могла да опростим“). У том светлу треба тумачити краљичину одлуку, мада то не умањује чињеницу да је њоме српска култура остала окрњена за замашан број уникатних меморабилија.

„Доротеум“ 1905: увид у естетски плурализам династичке колекције

Аукција за заоставштину краљева Милана и Александра трајала је од 10. до 16. октобра 1905. године. Из предговора каталога⁸ сазнајемо да су покретности, за које је било потребно ослободити чак дванаест пространих сала „Доротеума“, обухватале намештај, сервисе од сребра, порцелана и стакла, декоративне предмете и уметничка дела, а изричито се наглашава да су од продаје изузети предмети из собе у којој се збио реџид

(Dorotheum 1905: 3–4). Убедљиво највише предмета потиче од краља Милана – готово сав намештај, оријенталне реткости, уметничке слике и дарови крунисаних глава и државника.

Дела примењене уметности спадала су у експонате са највећом процењеном вредношћу. У сам врх листе доспеле су две фламанске таписерије датоване у доба Луја XIII (кат. бр. 923–924). Одликују се широким бордурама деликатног флоралног декора, с мотивима цвећа и воћа у комбинацији са животињама и картушима, типичним за дезене краја XVI и прве половине XVII века (v. Delmarcel 1999: 190–191; Стојановић 1984–1985: 9–11). У првом плану обеју таписерија налазе се фигуре ратника и припадника владарског staleжа одевених у псеудоантичке костиме, док позадином доминира шумовит крајолик. Пажњу посебно привлачи таписерија заведена под бројем 923 (сл. 4), чији је иконографски програм читљивији, па пружа могућност да, упркос штуром каталошком опису, ближе зађемо у представљену тему.

Таписерија приказује Константина Великог уочи битке код Милвијског моста на Тибру, 312. године, у којој је први хришћански цар поразио свога опонента Максенција. На овај закључак наводи представа христограма с натписом *In Hoc Signo Vincas* у горњем левом углу. Таписерија с истоветном темом (сл. 4а), само мањих димензија, продата је 2009. на аукцији коју је у њујоршком Рокфелеровом центру приредио „Кристи“ (Christie's 2009, lot 311). На њој примећујемо колорит (зелена, браон, плава и нијансе црвене) својствен радионици у Оденарду (Audenaarde), па претпостављамо да одатле потиче и таписерија с двора Обреновића, мада, по мишљењу Гија Делмарсела (Delmarcel 1999: 190),

⁸ Захвалност за помоћ у преводу с немачког иде колеги Данијелу Траиловићу.



4a. Фламандска таписерија, рани XVII век, вероватно Оденард
4a. A Flemish tapestry, early 17th century, probably Audenaarde

ознака града остаје једини поуздан критеријум за препознавање поменутог ткачког центра.

Дела примењене уметности из групе дипломатских поклона чинила су прави ексклузивитет. Од текстилних предмета издвојио се свилени тепих из султанове приватне мануфактуре у Херекеу (Hereke) наомак Цариграда (кат. бр. 925), чувене по изради производа јединственог дезена и квалитета. Тепих је дариван краљу Александру у част посете коју је лета 1894. начинио престоници на Босфору, а овакав поклон добродошлице, праћен и другим вредним даровима, попут највишег отоманског ордена Имтијаз (*Мале новине* бр. 171 1894: 2), био је за Абдула Хамида II ефектан начин да искаже наклоност према седамнаестогодишњем српском суверену и уједно култивише односе с Краљевином Србијом.

Достојни дипломатског дара били су и врхунски примерци рада у порцелану. У каталогу „Доротеума“ место је нашло 18 партија којима су обухваћени комади из мануфактуре у Севру (Sèvres), а приближан број партија отпадао је на посуђе и украсне предмете из Мајсена (Meissen), прве европске фабрике порцелана. Пажње вредне јесу и вазе великих димензија које су некада доминирале салонским просторима Старог конака, од којих је један примерак из Севра (кат. бр. 386) – који одговара раду из доба Броњарове (Alexandre Brongniart) управе – био поклон француског председника Сади Карноа (Marie François Sadi Carnot) краљу Милану (Вукелић и Пераћ 2016: 285–287), док се ваза (сл. 5) која је некада била у поседу краља Александра (Dorotheum 1905: 3) по начину израде може приписати Јохану Кендлеру (Johann Joachim Kändler), највећем моделару Мајсена у

XVIII веку.⁹ И примерци кинеског и јапанског порцелана, којима помена налазимо у Инвентару из 1903, постали су аукцијске партије, што додатно показује да је за чланове династије Обреновић поседовање тако луксузних предмета представљало мерило престижа у складу с ондашњом репрезентативном културом на европским дворovima.

У поређењу с делима примењене уметности, број ремек-дела ликовне уметности био је несразмерно мањи.¹⁰ Понуђено је 19 слика старих мајстора – између осталих и платно *Поклоњење пастира*, приписано венецијанском маниристичком сликару Палми Млађем (Giacomo Palma il Giovane), као и четири женска портрета које потписује Натале Скјавони (Natale Schiavoni), сликар чије су претежно сензуалне теме импоновале „сибаритском“ укусу Милана Обреновића, но не и укусу краљице Наталије. Савремених сликара било је упадљиво више – 58 дела, углавном набављених у Бечу и Паризу (кат. бр. 846–903; Митровић 1996: 41, нап. 76). Она су значајно допринела естетском плурализму некадашње дворске колекције и била су тек наговештај ширег опуса импресиониста и модерниста којим је располагао први српски нововековни краљ, у времену када тражња за „одбаченим сликарима“ није била на завидном нивоу, засигурно не међу крунисаним главама.

⁹ На помоћи у атрибуцији овог примерка љубазно захваљујем колегиници Биљани Црвенковић.

¹⁰ Према Митровићевој рачуници, у београдским дворovima било је 840 „слика“: у Старом двору (Конаку) 441, а у Новом 399.



5. Ваза из Старог конака, Мајсен, Саксонија, око 1750
5. A vase from Old Konak in Belgrade, Meissen, Saxony, ca. 1750

Потоње аукције и случајеви репатријације

Заоставштина Обреновића разносила се по Европи још дуго након Лондона и Беча. Париска кућа „Отел Друо“ (Hôtel Drouot) је у најмање три наврата била поприште ове уносне трговине (Крстић-Фај 2015: 276–278), а до застакљених постамената европских колекционара предмети Обреновића пристизали су и под сасвим другим околностима – ратним, понајвише.

Династичке меморабилеје су и у XXI веку предмет аукцијских трансфера. Од свежих примера који поткрепљује изречену тврдњу може се навести продаја двеју табакера у стилу сецесије, с позлатом и дијамантским монограмом краља Милана (сл. 6), које су се затекле на аукцији заоставштине царице Марије Фјодоровне, приређеној 30. новембра 2009. у „Садебију“ (Sotheby's 2009, lot 82). Јуна исте године, ова аукцијска кућа расписује лицитацију за импресионистичка и дела модерне уметности, на којој је понуђено и Лотреково (Henri de Toulouse-Lautrec) уље *Au cirque: dans les coulisses* (У циркусу: иза кулиса),¹¹ чији је први власник био нико други до *comte de Takovo* („гроф од Такова“), како се краљ Милан инкогнито представљао у иностранству.



6. Две табакере краља Милана, између 1885. и 1895, вероватно немачка израда
6. Two cigarette cases of King Milan Obrenović, ca. 1885 and 1895, probably German

Случајеви када су поједине меморабилеје успевале да пронађу „пут до куће“ дакако су ређи, тиме и сувише драгоцени да би били лишени пажње. Тако је 1990. године у београдски Музеј примењене уметности доспео део краљевског сервиса за ручавање, заслугом колекционара Антуна Ткалеца из Цириха, који га је откупио од једног анонимног власника, по знатно већој цени од набавне, и поклонио Музеју (Документација Музеја примењене уметности; Бујић и др. 2014: 204).¹²

На филигранском крсту који је последњи Обреновић даривао Жичи 20. јуна 1889, дана када је постао Божји миропомазани владар, натпис високог дародавца није био тако упадљив као династичко гесло *Tempus et meum jus* са поменутог сервиса – које је недвосмислено могло да укаже на порекло отуђеног предмета. Ипак, крст није измакао пажњи Томислава Марковића, српског пароха у Дортмунду (Dortmund), који је лепо знамен уочио у Музеју падербонске бискупије (Diözesanmuseum Paderborn), где га је као поклон, односно ратни плен, донео један немачки војник (Стојић 2010: 4). Дипломатска акција државе и Српске православне цркве која је затим уследила уродила је плодом, па сада, након више од шездесет година принудног изгнанства, краљев крст поново заузима почасно место у српској крунидбеној лаври.

¹² Четрнаест од, претпоставља се, 300 делова сервиса, двор Обреновића је поручио око 1890. Израда је поверена чешкој фабрици порцелана Фишер и Миг (Fischer & Mieg) из Пиркенхамера (Pirkenhammer), а декорација кобалтом и двадесетчетворократним златом урађена је у фирми Ернста Валиса (Ernst Wahlliss) у Бечу. Могуће је да је сервис био понуђен у „Доротеуму“ 1905. будући да је у каталогу регистровано шест сервиса марке Фишер (кат. бр. 397–402).

¹¹ Платно, димензија 66,5×59,5 cm, које је краљ купио 1888, од тада је променило шест власника. Процењено је на 2.000.000–3.000.000 фунти (Auction Club 2009).

И овај пример, уз већ размотрене, потврђује да евокативна моћ династичке баштине и занимање за – Драгиша Васић (1925: 100) би рекао – „фаталну кућу вечито фаталних Обреновића“ нису пресахли, те да су реални изгледи да се питање њихове отуђене имовине, које је највише измицало пажњи истраживача, у још већој мери актуелизује у догледној будућности.

Закључак

Често до крупних спознаја долазимо тек пошто их „породе“ велики друштвени потреси и деструкције. Наликујућа рачуница важи и у случају културних добара. Када се намерно униште, изгубе или отуђе, она због саме те чињенице добију на значају и чини се да сазревање пуне свести о њиховим историјско-уметничким вредностима долази тек када се нађу изван нашег културног домаћаја или пошто политика заборава убере данак. Као да је, парадоксално, неопходно да најпре буду заборављена да би била трајније меморисана и адекватније валоризована.

Тежиште овог рада било је на аукцијском заборава, односно утврђивању околности под којима је замашан део покретне имовине Обреновића подвргнут продаји у земљи и, поготово, иностранству, те на сагледавању последица оваквог вида отуђења. Експатријација путем лицитација у

„Кристију“ и „Доротеуму“ условила је губитак аутентичног резервоара знања о начину живота и дворској култури Обреновића. Уновчавани артефакти нису једино подилазили оку и сведочили о добром укусу, нису само ласкали тренутној таштини, а сигурно је да им је сврха надилазила границе пуког конзумеризма. Више од тога, они су упућивали на интересовања и статус својих поседника, који су у њима проналазили свој *joie de vivre*, своје владарско достојанство и свим лидерима преко потребан залог памћења.

Већи део ове заоставштине краси иностране приватне збирке. Њима је данас тешко ући у траг како због недостатка адекватне евиденције, тако због политике аукцијских кућа да не обелодањују имена купаца. Осим тога, временска дистанца је утицала да меморабиле више пута промене власнике, што додатно осујећује изгледе за њихову репатријацију. Ретки случајеви код којих су поједини предмети враћени у земљу пре су резултат приватних иницијатива него постојања шире културне платформе. Чак и као такви, они буде оптимизам да ће и други делови експатрисане заоставштине Обреновића, који несумњиво спадају у ранг националног културног блага, изнаћи пут до домаћих баштинских установа.

ЛИТЕРАТУРА

Борозан, И. 2016

Између доказа и имажинације : уобличавање традиције и уметност у служби српске монархије XIX века, у: *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, ур. Л. Мереник и др., Београд: Службени гласник, 71–85. (Borozan, I. 2016, *Između dokaza i imaginacije: uobličavanje tradicije i umetnost u službi srpske monarhije XIX veka*, у: *Zamišljanje prošlosti i recepcija srednjeg veka u srpskoj umetnosti XVIII–XXI veka*, ур. L. Merenik i dr., Beograd: Službeni glasnik, 71–85.)

Вукелић, Д. и Пераћ, Ј. 2016

Дворски ентеријери и предмети Обреновића на фотографијама из Одсека за фотографију и примењену графику Музеја примењене уметности, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе*, IV, ур. А. Марушић, А. Боловић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 277–293. (Vukelić, D. i Perać, J. 2016, *Dvorski enterijeri i predmeti Obrenovića na fotografijama iz Odseka za fotografiju i primenjenu grafiku Muzeja primenjene umetnosti*, у: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije i Evrope*, IV, ур. A. Marušić, A. Bolović, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 277–293.)

Симић, Ј. 2016

Краљица Наталија претужна владарка, *Вечерње новости*, 7. фебруар, www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:589797-Kraljica-Natalijapretuzna-vladarka [приступљено 19. априла 2016]. (Kraljica Natalija pretuzna vladarka, *Večernje novosti*, 7. februar, www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:589797-Kraljica-Natalijapretuzna-vladarka [pristupljeno 19. aprila 2016].)

Крстић-Фај, Г. 2015

Обреновићи у јавним збиркама Француске, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе*, III, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 271–299. (Krstić-Faj, G. 2015, *Obrenovići u javnim zbirkama Francuske*, у: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije i Evrope*, III, ур. A. Marušić i A. Bolović, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 271–299.)

Ван Менш, П. 2015

Ка методологији музеологије, Београд: Музеј науке и технике. (Van Menš, P. 2015, *Ka metodologiji muzeologije*, Beograd: Muzej nauke i tehnike.)

Бујић, М. и др. 2014

Обреновићи у колекцијама Музеја примењене уметности, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије*, II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 181–206. (Бујић, М. и др. 2014, *Obrenovići u kolekcijama Muzeja primenjene umetnosti*, у: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkaма Srbije*, II, ур. А. Marušić и А. Bolović, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 181–206.)

Бојковић, С. 2013

Карађорђевићи и Обреновићи у збиркама Историјског музеја Србије, каталог изложбе, Београд: Историјски музеј Србије. (Bojković, S. 2013, *Karađorđevići i Obrenovići u zbirkaма Istorijskog muzeja Srbije*, katalog izložbe, Beograd: Istorijски muzej Srbije.)

Asman, A. 2011

Duga senka prošlosti : kultura sećanja i politika povesti, prevod D. Gojković, Beograd: Biblioteka XX vek.

Рајић, С. 2010

Из оставштине краља Александра Обреновића, *Мешовита грађа / Miscellanea* (Београд) XXXI: 309–323. (Rajić, S. 2010, *Iz ostavštine kralja Aleksandra Obrenovića, Mešovita građa / Miscellanea* (Beograd) XXXI: 309–323)

Стојић, Д. 2010

Краљев крст опет у Жичи, *Вечерње новости*, 23. октобар, 4. (Stojić, D. 2010, *Kraljev krst opet u Žiči, Večernje novosti*, 23. oktobar, 4)

Боловић, А. 2009

Ризница манастира Враћевшница, *Зборник радова Музеја рудничко-таковског краја* (Горњи Милановац) 5: 29–91. (Bolović, A. 2009, *Riznica manastira Vračevšnica, Zbornik radova Muzeja rudničko-takovskog kraja* (Gornji Milanovac) 5: 29–91.)

Auction Club 2009

Cirque : Behind The Scenes by Henri de Toulouse-Lautrec [online], *Auction Club*, available through: <https://www.auctionclub.com/public/historic/henri-de-toulouse-lautrec-151864/au-cirque-dans-les-coulisses-3576868> [accessed 26 September 2012]

Christie's 2009

A Flemish historical tapestry, probably Audenaarde, early 17th century [online], *Christie's*, available through: <http://www.christies.com/lotfinder/textiles-costume/a-flemish-historical-tapestry-probably-audenaarde-early-5264732-details.aspx#top> [accessed 17 May 2016]

Sotheby's 2009

Romanov Heirlooms : The Lost Inheritance of Grand Duchess Maria Pavlovna, Sotheby's, London, 30 November [online], available through: http://www.angelfire.com/pa/ImperialRussian/news/images/romanov_heirlooms.pdf [accessed 26 September 2012]

Столић, А. 2009

Краљица Драга Обреновић, Београд: Завод за уџбенике. (Stolić, A. 2009, *Kraljica Draga Obrenović*, Beograd: Zavod za udžbenike.)

Ванушић, Д. 2008–2009

Дворски костим Данице Блазнавац из Музеја града Београда, *Годишњак Музеја града Београда* (Београд) LV–LVI: 225–238. (Vanušić, D. 2008–2009, *Dvorski kostim Danice Blaznavac iz Muzeja grada Beograda, Godišnjak Muzeja grada Beograda* (Beograd) LV–LVI: 225–238)

Тимотијевић, М. 2008

Манастир Крушедол, II, Београд: Драганић; Нови Сад: Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине. (Timotijević, M. 2008, *Manastir Krušedol*, II, Beograd: Draganić; Novi Sad: Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture Vojvodine.)

Цветковић, С. 2008

Вила династије Обреновић у Смедереву, Смедерево: Народни музеј. (Cvetković, S. 2008, *Vila dinastije Obrenović u Smederevu*, Smederevo: Narodni muzej.)

Gamboni, D. 2007

The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution, London: Reaktion Books.

Јовановић, В. 2007

Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновића, *Годишњак за друштвену историју* (Београд) 1–3: 31–46. (Jovanović, V. 2007, *Izbrisana sećanja. Uništavanje i retuširanje slike o nestaloj dinastiji Obrenovića, Godišnjak za društvenu istoriju* (Beograd) 1–3: 31–46.)

Марковић, С. 2006

Гроф Чедомиљ Мијатовић : Викторијанац међу Србима, Београд: Правни факултет, АИЗ „Досије”. (Marković, S. 2006, *Grof Čedomilj Mijatović : Viktorijanac među Srbima*, Beograd: Pravni fakultet, AIZ „Dosije“)

Прошић-Дворнић, М. 2006

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

Тимотијевић, М. 2004

Манастир Крушедол – Маузолеј династије Обреновић, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине* (Нови Сад) XXI: 96–118. (Timotijević, M. 2004, *Manastir Krušedol – Mauzolej dinastije Obrenović, Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine* (Novi Sad) XXI: 96–118.)

Петровић, Б. и др. 2003

Музеј града Београда, Београд: Музеј града Београда. (Petrović, B. i dr. 2003, *Muzej grada Beograda*, Beograd: Muzej grada Beograda.)

Растовић, А. 2003

Велика Британија о Србији за време дипломатског штрајка 1903–1906, *Настава и историја* (Нови Сад) 1: 7–22. (Rastović, A. 2003, *Velika Britanija o Srbiji za vreme diplomatskog štrajka 1903–1906, Nastava i istorija* (Novi Sad) 1: 7–22.)

Митровић, Ђ. 2001

Инвентар двора Обреновића у Такову према попису државне комисије из 1903. године, *Зборник радова Музеја рудничко-таковског краја* (Горњи Милановац) 1: 215–234. (Mitrović, Đ. 2001, *Inventar dvora Obrenovića u Takovu prema popisu državne komisije iz 1903. godine, Zbornik radova Muzeja rudničko-takovskog kraja* (Gornji Milanovac) 1: 215–234.)

Delmarcel, G. 1999

La tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle, Tielt: Lannoo.

Казимировић, В. 1997

Црна рука : личности и догађаји у Србији од преврата 1903. до Солунског процеса 1917. године, Крагујевац: Призма. (Kazimirović, V. 1997, *Crna ruka* : ličnosti i događaji u Srbiji od prevrata 1903. do Solunskog procesa 1917. godine, Kragujevac: Prizma.)

Митровић, Ђ. 1996

О заоставштини династије Обреновић, у: *Династија Обреновић из заоставштине*, каталог изложбе, Београд: Историјски музеј Србије, 23–41. (Mitrović, Đ. 1996, *O zaostavštini dinastije Obrenović*, u: *Dinastija Obrenović iz zaostavštine*, katalog izložbe, Beograd: Istorijski muzej Srbije, 23–41.)

Хаџи-Поповић, И. (прир. и прев.) 1996

Писма краљице Наталије Обреновић, Београд: Народно позориште; Земун: Писмо. (Hađži-Popović, I. (prir. i prev.) 1996, *Pisma kraljice Natalije Obrenović*, Beograd: Narodno pozorište; Zemun: Pismo.)

Ивковић, З. 1987

Салон краља Александра Обреновића из ризнице манастира Враћевшнице (Извештај о конзерваторским радовима), *Гласник Друштва конзерватора Србије* (Београд) 11: 81–84. (Ivković, Z. 1987, *Salon kralja Aleksandra Obrenovića iz riznice manastira Vračevšnice* (Izveštaj o konzervatorskim radovima), *Glasnik Društva konzervatora Srbije* (Beograd) 11: 81–84.)

Стојановић, Д. 1984–1985

Старе зидне таписерије типа *verdure* из Музеја примењене уметности у Београду, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) 28–29: 9–18. (Stojanović, D. 1984–1985, *Stare zidne tapiserije tipa verdure iz Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu, Zbornik* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti) 28–29: 9–18.)

Васић, Д. 1925

Деветсто трећа (Мајски преврат) : прилози за историју Србије од 8. јула 1900. до 17. јануара 1907, Београд: Штампарија „Тучовић“. (Vasić, D. 1925, *Devetsto treća (Majski prevrat)* : prilozi za istoriju Srbije od 8. jula 1900. do 17. januara 1907, Beograd: Štamparija „Tucović“)

Mijatovich, C. 1917

The Memoirs of a Balkan Diplomatist, London, New York [etc.]: Cassell and Company.

De Windt, H. 1907

Through Savage Europe..., London: T. Fisher Unwin.

Auction Sale Prices 1905

Auction Sale Prices : Supplement to ‘The Connoisseur’, an Illustrated Monthly Record of Prices Realised at Auction, vol. VI, London: Otto Limited.

Dorotheum 1905

Nachlass der Könige Milan und Alexander von Serbien : Auktion 10.–16. Oktober, Dorotheum, K. K. Versteigerungsamt.

Christie's 1904

Catalogue of Jewels and Costumes of Her Majesty the Late Queen Draga of Serbia, Also Jewels, the Property of Mrs. Harwey Lewis,... the Dowager Countess of Rosslyn, Mrs. Frieda Wertheimer,... and Others, London 1904.

ИЗВОРИ

Архив Србије, фонд Председништво Министарског савета Краљевине Србије, к. 12, бр. 38, 1903; *Инвентар ствари у Старом двору, Новом двору, Двору у Смедереву, Нишком двору и Павиљону у Нишкој бањи, Таковском двору и узградама на Ади Циганлији*.

Документација Музеја примењене уметности у Београду

Новине

Штампа (Београд) бр. 335, 4. децембар 1904, 1.

Трговински гласник (Београд) бр. 261, 28. новембар 1904, 3.

Правда (Београд) бр. 30, 30. септембар 1904, 3; бр. 71, 10. новембар 1904, 3.

Београдске општинске новине (Београд) бр. 33, 1. август 1904, 4; бр. 34, 8. август 1904, 2; бр. 40, 19. септембар 1904, 2.

Политика (Београд) бр. 136, 30. мај 1904, 2; бр. 199, 1. август 1904, 3; бр. 282, 23. октобар 1904, 2; бр. 291, 2. новембар 1904, 2.

Српска везиља (Београд) бр. 2, фебруар 1903, 11.

Застава (Нови Сад) бр. 205, 17. септембар 1900, 3.

Народне новине (Београд), 16. септембар 1900, 1.

Мале новине (Београд) бр. 171, 18. јун 1894, 2.

West Gippsland Gazette (Warragul, Vic.), 31 January 1905, 6, available through:
<http://trove.nla.gov.au/newspaper/article/68712262> [accessed 2 September 2011]

Evening Express and Evening Mail (Cardiff), 9 December 1904, 4, available through:
<http://newspapers.library.wales/view/4147704/4147708/101> [accessed 17 May 2012]

Daily Telegraph & Courier (London), 30 November 1903, 10; 9 December 1904, 10, available through:
<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk> [accessed 11 August 2017]

Summary

DEJAN VUKELIĆ

Independent researcher, Belgrade, Serbia
deovuk@gmail.com

AUCTION-INDUCED FORGETTING: the Question of Alienated and Expatriated Legacy of the House of Obrenović

Destruction and alienation of heritage traces are an integral part of active forgetting introduced by the outcome of political overthrows. In determining the status of the legacy of the House of Obrenović in the aftermath of the 1903 change of ruling dynasty on the Serbian throne, an analogous *raison d'être* was put into force. Following the bloody coup, a large amount of movable goods of the deposed royal house was either vandalised or plundered, either ended up as auction lots.

The sales of dynastic effects on domestic soil were but an overture to a far wider auction activities abroad. Thus, on 8 December 1904, Queen Draga's property, consisting of costumes and jewels, was auctioned at Christie's of London, in favour of the late queen's sisters. It sparked interest among bidders and merchants trading in luxuries, who were attracted by the possibility of adding unique items to their collections, whose high-quality craftsmanship was granted by the fact that they had once belonged to a royal persona. Nevertheless, despite the initial pomp, the prices realised were far below expectation.

The subsequent sale at the Viennese Dorotheum, from 10 to 16 October 1905, was not only the largest in terms

of quantity of the Obrenović memorabilia, but also in number of items offered to this auction house up to that point. Comprised of complete suites of furniture, silver, glass, and porcelain services, decorative objects, gifts of crowned heads and statesmen, and works of art, this auction was unparalleled in attesting to the court culture during the reign of the last Obrenović rulers. It was initiated for fundraising purposes by Queen Nathalie, but motives of a more personal nature – primarily, the necessity of forgetting the tragic past these articles evoked – prompted her to make such a decision, the decision which has once again underlined that the meanings with which we invest objects most often prevail over their artistic and utility features.

Though on a much smaller scale, assets related to members of the House of Obrenović have continued to be subject to trade and auction transfers over the course of the 20th and into the 21st centuries. Rare instances in which a portion of the 'expatriated' legacy managed to find its way back to Serbian museum collections are primarily the result of private initiatives, rather than due to a wider cultural platform.

Translated by the author / Превод аутора

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ И ПОЧЕЦИ МУЗЕАЛИЗАЦИЈЕ МОДЕ У СРБИЈИ: Одсек за текстил и костим 1950–1980.

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: Модне изложбе у великим музејским центрима данас добијају статус *блокбастера*, док велико интересовање за музеализацију моде, које влада у домаћој и међународној стручној јавности, указује на потребу за историзацијом ове области. Рад прати и анализира улогу Музеја примењене уметности у Београду у почецима музеализације моде у Србији. Музеј примењене уметности основан је 1950. године као први специјализовани музеј у Србији овога типа. Том приликом формиран је и Одсек за текстил и костим, чији је први кустос била историчарка уметности Добрила Стојановић. Током прве три деценије, делатност Одсека за текстил и костим обухватила је, поред послова на систематизацији и попуњавању збирке, различите изложбе и пратеће програме. Текст прати и анализира развој Одсека до 1980. године, када је у Музеју реализована велика студијска изложба посвећена одевању и моди – *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*. Гледано из данашње перспективе, може се закључити да је у овом пионирском послу Музеј остварио значајне резултате, који пружају чврст темељ за савремени развој музеологије и дању музеализацију моде.

Кључне речи: мода, музејске колекције, историја моде, музеализација моде, Музеј примењене уметности у Београду

Музеј примењене уметности у Београду, као први и још увек једини музеј у Србији који је специјализован за примењену уметност, основан је 1950. године уредбом Владе Народне Републике Србије. Користећи искуства сродних музеја, одсеци за збиркама новоосноване институције формиран су према материјалу који се у њима чувао. Тако је, између осталог, заједно са оснивањем Музеја формиран и Одсек за текстил и костим, са збиркама (Стојановић 1976: 182–183).¹

Основ за формирање збирке Музеја била је етнографска збирка сликара и графичара Љубе Ивановића. Ову вредну збирку, коју је Ивановић сакупљао на терену у периоду између два светска рата, Музеј је откупио од његових наследника. У збирци се налази 3.166 предмета, међу којима су накит, црквени сасуди, алат, рукописне и штампане књиге, предмети резбарени у



1. Добрила Стојановић (прва слева) на отварању изложбе *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*, Музеј примењене уметности, Београд, 1980.

1. Dobrila Stojanović (first to the left) at the opening of the exhibition *Urban Dress in Serbia in the 19th and Early 20th Century*, Museum of Applied Art, Belgrade, 1980

дрвету, ројини и седефу, иконе, делови ношње и народни везови (Rakonjac 2010: 8–9).

Укупно 288 предмета из збирке Љубе Ивановића, насталих током XIX и почетком XX века, уврштено је у збирку Одсека за текстил и костим. Важан део ове збирке чине делови градске ношње – антерије, доламе и цемадани са Косова и Метохије, као и шкуртељка из прве половине XIX века (МПУ инв. бр. 5331), за коју се претпоставља да је припадала кнегињи Љубици Обреновић (Vitković-Žikić 2010: 99).

Први кустос Одсека била је историчарка уметности Добрила Стојановић, која је добила задатак да предмете музеолошки систематизује и организује депо за њихово чување, чиме је започела свој предани, дугогодишњи рад на музеализацији предмета од текстила (*loc.*

¹ Први назив одсека гласио је „Сектор за историјско-стилски развој текстила и уметничку обраду костима, са збиркама“ Осим одевних и модних предмета, у Одсеку се чувају ћилими, теписи, таписерије, тканине, везови, чипке, прекривачи, простирке, зидне декорације и слике, завесе, јастуци, црквени текстил, алатке за ткање и др.

cit.), који је укључивао и музеализацију модних предмета (сл. 1).²

Током прве деценије рада Музеја примењене уметности, мода и њена музеализација нису добиле значајније место. Прва публикација о Музеју и његовим збиркама, објављена 1951. године, не перципира моду као релевантну област примењене уметности (Ђоровић-Љубинковић и Мано-Зиси 1951). Део публикације посвећен текстилу, бави се тзв. „старим“ текстилом, што подразумева осврт на историју ткања, чипке, уметничког



2. Венчана хаљина из око 1890. године на сталној поставци, Музеј примењене уметности, Београд, 1958.
2. Wedding dress (ca. 1890) at the permanent exhibition of the Museum of Applied Art, Belgrade, 1958

и црквеног веза код Срба у средњем веку и раном модерном добу. За илустрацију овог дела текста, у недостатку сачуваног старијег материјала, одабран је јелек из XIX века из збирке Љубе Ивановића (МПУ инв. бр. 5343), који је ношен у Нишу, а потом је био део збирке сликара Ђорђа Крстића. На избор овог предмета свакако

је утицало то што је јелек богато украшен традиционалном техником златовеза.

Вез, ткање и ношња нашли су своје место у музејским збиркама и поставкама много раније него мода. Традиционалне технике производње и уметничке обраде текстила, евоцирале су узвишени сјај црквених ризница и раскошну одећу на средњовековним фрескама, док је ношња, још у време изградње модерне српске државе у XIX веку, стављена у функцију симбола грађанског друштва и националне традиције. Мода се, с друге стране, сматрала ефемерном, о чему ће, у контексту њене музеализације, бити још речи у овом раду.

Сачувана документација о првој сталној поставци Музеја из 1951. године није комплетна. Ипак, с обзиром на све горе наведене чињенице, можемо са великом вероватноћом претпоставити да је мода први пут нашла своје место тек на обновљеној сталној поставци 1958. године. Том приликом, приказана је трансформација грађанског одевања у Србији од традиционалног ка модном. Изложена је женска градска ношња с краја XIX века чији су елементи били: хаљина од рипса (МПУ инв. бр. 1973), сомотско либаде украшено златовезом (МПУ инв. бр. 1372), марама за груди (МПУ инв. бр. 1901), појас – бајадер (МПУ инв. бр. 1886) и капа – тепелук (МПУ инв. бр. 950 и 1888). Мода овог периода представљена је венчаном хаљином из око 1890. године са карактеристичним „шунка“ рукавима (МПУ инв. бр. 5207; сл. 2). Њој су се придружиле вечерња хаљина из 1925. године (МПУ инв. бр. 1900) и савремена скица за хаљину Зоре Живадиновић Давидовић (МПУ инв. бр. 5450, 5451, 5452 или 5453), као и један број женских портрета из XIX века, пре свега у функцији носилаца информације о тадашњој моди.³

Прва музејска модна изложба у Србији, *Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века* (из збирке Музеја примењене уметности), одржана је у Музеју од 13. децембра 1966. до 5. маја 1967. године (Стојановић 1968: 167; сл. 3). Изложен је 131 модни предмет, а као додатна средства комуникације употребљени су женски портрети у техникама штафелајог сликарства и фотографије, као и странице илустрованих модних журнала из одговарајућег периода. Са музеолошког аспекта, занимљивост представља чињеница да је у називу изложбе употребљен термин „мода“ уместо термина „костим“ или „одевање“, који су били уобичајени за то време. Такође, на изложби је репродукована музика из епохе, што се данас може посматрати као рани пример коришћења мултимедије у Србији као алатке за комуникацију на музејској изложби.

Изложбу је пратио скроман, шапирографисан каталог, обима 15 страна, са уводним текстом и 131 каталожком јединицом (Stojanović 1966).⁴ У кратком уводном тексту, Добрила Стојановић представља

² Добрила Стојановић (рођ. Панић) рођена је 1925. године, у Урошевцу. Историју уметности и археологију дипломирала је на Филозофском факултету у Београду 1950. године. Као кустос Одсека за текстил и костим Музеја примењене уметности у Београду радила је од 1951. до пензионисања 1988. године. Осим музеализацији моде, значајно је допринела документовању, проучавању и презентацији црквеног текстила у Србији. Добитница је признања са плакетом поводом 750. годишњице аутокефалности Српске православне цркве (1969), награде „Михаило Валтровић“ (1985) и Ордена рада са сребрним венцем. Од 1970. године, чланица је Међународног центра за проучавање историјског текстила у Лиону (СИЕТА), да би 1972. године била изабрана и за члана Управног савета. Учесница је Народноослободилачке борбе.

³ Мода је остварила већу видљивост тек приликом обнављања сталне поставке 1969. и 1985. године, када је уз женску градску ношњу изложено више примерака женске модне одеће и модних детаља из XIX и XX века.

⁴ Каталог је доступан у дигиталној форми на сајту Дигиталне библиотеке Музеја примењене уметности.



3. Изложба *Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века*, Музеј примењене уметности, Београд, 1966–1967.
 3. Exhibition *Women's Fashion from the mid-19th Century until the 1930s*, Museum of Applied Art, Belgrade, 1966–1967

изложу збирку, пратећи развој српске моде у контексту средњоевропских и западноевропских модних токова. Указујући на културно-историјски значај моде и одевања, наглашава да је одевање „важна компонента у развоју једног народа, или одређене друштвене средине јер илуструје и одражава не само његове економске могућности, већ и смисао и осећање за лепо“ Такође, ауторка у тексту „упозорава“ публику на то да музеј овом приликом приказује „материјал до кога се данас тешко долази, јер је често уништаван пошто није довољно цењен“.

На проблем перцепције музејских модних колекција у домаћој јавности (укључујући и њен стручни део), свакако је у извесној мери утицао владајући социјалистички поредак, који је, бар током првих послератних деценија, моду сматрао „декадентним“ производом капитализма. Ипак, треба нагласити да је негативан став о моди као предмету истраживања или музеализације дуго био изражен и у западном свету, где је мода своје место у музејима добила тек у периоду од шездесетих до краја деведестих година XX века (Riegels Melchior 2011: 3).

Посматрајући 1998. године овај проблем са позиције кустоса Музеја Института за технологију моде (The Museum at FIT) у Њујорку, америчка историчарка моде Валери Стил (Valerie Steele) указује на то да „многи људи верују да само одређени предмети, као што су уметничка дела, завређују да се чувају у музеју“, јер им „стара одећа делује исувише тривијално и ефемерно да би се чувала“ (Steele 1998: 333).

Музејске модне изложбе у великим светским центрима у међувремену су стекле статус *блокбастера*, док су музеји моде заузели своје место на различитим топ-листама светских музеја (нпр. Jenkins 2012). Иако је тренд модних изложби претходних година захватио и Србију⁵, изазвавши за локалне прилике знатно интересовање публике, многи аспекти проблема на који је Добрила Стојановић указала 1966. године и даље су остали нерешени.⁶

У оквиру пратећег програма изложбе *Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века* направљен је још један искорак у музејској презентацији моде. Двадесет другог децембра 1966. године реализован је догађај који је историју моде изложу у музејским галеријама повезао са актуелним модним тренутком. У сарадњи са београдском модном кућом *Центротекстил* (Centrotexstil), на поставци изложбе одржана је модна ревија „краља југословенске моде“, модног креатора Александра Јоксимовића (Илић 1968: 175; сл. 4).⁷ Тадашња Мис Југославије, Никица Мариновић, приказала на је на ревији колекцију специјалних модела коју је Јоксимовић креирао поводом њеног учешћа на избору за Мис света (Miss World) у Лондону, где је изабрана за прву пратиљу. Под називом *Осамдесет година женске моде 1850–1930*, изложба је од 16. маја до 16. јуна 1967. године била постављена у Градској кући у Суботици, чиме је забележила и једно гостовање (сл. 5).

На научном скупу Српске академије наука и уметности *Ослобођење градова у Србији од Турака 1862–1867. год.*, који је одржан у Београду од 22. до 24. маја 1967. године, Добрила Стојановић је учествовала са излагањем на тему *Европско одевање у Србији у другој половини XIX века* (Стојановић 1970). Излагање је пратило процес европеизације одевања и начина живота у модерној Србији, од увођења војних и чиновничких униформи, преко балова и модне штампе, до почетака развоја домаћег модног тржишта.

⁵ У септембру 2011. године, у организацији Етнографског музеја у Београду, одржани су годишњи састанак Комитета за костим ICOM-a (ICOM Costume Committee), са темом *Између: култура одевања између Истока и Запада*, и манифестација *Месец одевања у Србији*. Тим поводом је 20 културних институција у Београду и Новом Саду реализовало програм од 27 изложби. Одсек за текстил и костим Музеја примењене уметности у Београду представио је овом приликом своју делатност изложбом *Венчане хаљине у Србији*. Наредних година, у музејима Србије одржано је више модних изложби, међу којима су: *Ах, те ципеле!* (Музеј примењене уметности у Београду, 2013); *Мода шешира* (Народни музеј Шабац, 2013); *Мирјана Марић: мода и дизајн* (Етнографски музеј у Београду, 2014); *Кинђурење у Кикинди* (Народни музеј Кикинда, 2014); *Бунде* (Народни музеј Крушевац, 2015); *Ташнице* (Музеј примењене уметности у Београду, 2015); *Модни детаљи карловачких грађана* (Завичајна збирка Сремски Карловци, 2015); *Александар Јоксимовић* (Музеј примењене уметности у Београду, 2015) и *Историја писана модом* (Музеј града Новог Сада, 2015).

⁶ У Музеју примењене уметности основан је 1966. године Одсек за савремену примењену уметност, који је конципиран тако да прати све области примењене уметности од 1918. године надаље. Велики број историјских модних артефаката који су до тада чувани у збирци Одсека за текстил и костим припојен је збирци новооснованог Одсека. Међу активностима Одсека за савремену примењену уметност, када је музеализација моде у питању, издваја се у периоду до 1980. године изложба *Дизајн савременог одевања: изложба дизајнера Комбината трикотаже Београд*, која је одржана у Музеју од 23. јуна до 20. јула 1972. године.

⁷ Сарадња сваког музеја примењене уметности са привредом значајан је део његове мисије. У Музеју примењене уметности основан је 1977. године Дизајн биро са задатком да истражује, припрема и организује непосредну сарадњу са привредом, дизајнерима и уметницима (Јевтовић 1976; Ракопјас 2010: 16–17). Нажалост, овај одсек Музеја није заживео, нити је направљена алтернативна стратегија такве сарадње у наредном периоду.



4. Никица Мариновић на модној ревији Александра Јоксимовића, Музеј примењене уметности, Београд, 1966.
4. Nikica Marinović at Aleksandar Joksimović's fashion show, Museum of Applied Art, Belgrade, 1966

Као корисне изворе за проучавање одевања и моде у Србији, Добрила Стојановић издваја описе који се могу пронаћи у путописним, мемоарским и књижевним делима XIX века (Феликс Каниц, Јаков Игњатовић, Јован Стерија Поповић, Стеван Сремац), док један део излагања посвећује европским токовима мушке и женске моде тога времена. Иако наглашава да је највећи број „костима“ из овог периода сачуван у збиркама Музеја града Београда и Музеја примењене уметности, анализу одевања у Србији у другој половини XIX века заснива, пре свега, на сачуваним портретима чланова владарских породица и грађана, које су насликали Урош Кнежевић, Ђура Јакшић, Стеван Тодоровић, Влахо Буковац и други, као и на портретима у техници фотографије. Истовремено указује на репрезентативну функцију традиционалне градске ношње у којој се она јавља на портретима и фотографијама упоредо са европском модном одећом.

Модна збирка Одсека у међувремену се попуњавала путем откупа и поклона. У збирку су стизали одевни предмети као што су хаљине, огртачи, рубље и одела, али и различити модни детаљи: капе, шешири, украси за главу, обућа, појасеви, ташне, сунцобрани, марамице, штапови или кутије за визиткарте. Политка набавке музејских предмета била је усмерена пре свега на материјал српске провенијенције, мада су се у збирци нашли и предмети других поднебља и култура (Стојановић 1976:

183; Vitković-Žikić 2010: 99–100). На изложби *Вредне аквизиције из музејских збирки*, која је од 9. децембра 1970. до 14. марта 1971. године одржана у Музеју поводом двадесетогодишњице оснивања (сл. 6), међу одабраним модним предметима изложени су италијанско мушко одело из XVIII века (МПУ инв. бр. 4012), које откупљено 1956. године, и венчана турнир-хаљина из 1878. године (МПУ инв. бр. 5593), која је откупљена 1964. године и коју је на свом венчању носила Драга Ковачевић (рођ. Кандић), жена историчара и политичара Љубомира Ковачевића (Рогановић 1971: 159).

Гостовање модне изложбе Покрајинског музеја у Марибору (Pokrajinski muzej Maribor) у Музеју примењене уметности 1976. године, представља пример међумузејске сарадње у области музеализације моде на нивоу тадашње Југославије. Изложба, чији су кустоси били др Сергеј Вришер (Sergej Vrišer) и Марјетица Симонити (Marjetica Simoniti), одржана је под називом *Одећа из збирке Покрајинског музеја у Марибору* од 6. априла до 4. маја (сл. 7). Изложено је 196 предмета из периода од средине XVIII до почетка XX века који потичу са подручја Словеније и припадају корпусу грађанске, војне и свештеничке одеће, као и портрети изведени у техникама штафелајног сликарства и фотографије. Поводом изложбе, Музеј је публикувао каталог на српском језику, обима 19 страна, са уводним текстом, каталогским



5. Плакат за изложбу *Осамдесет година женске моде 1850–1930*; Градска кућа, Суботица, 1967.
5. Poster for the exhibition *Eighty Years of Women's Fashion 1850–1930*, City Hall, Subotica, 1967



6. Изложба *Вредне аквизиције из музејских збирки*, Музеј примењене уметности, Београд, 1970–1971.
 6. Exhibition *Valuable Acquisitions from Museum Collections*, Museum of Applied Art, Belgrade, 1970–1971



7. Изложба *Одећа из збирке Покрајинског музеја у Марибору*, Музеј примењене уметности, Београд, 1976.
 7. Exhibition *Dress Collection of the Regional Museum of Maribor*, Museum of Applied Art, Belgrade, 1976

јединицама и репродукцијама одабраних предмета (Вришер 1976; Стојановић 1979)⁸.

Студијска изложба Добриле Стојановић под називом *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века* одржана је поводом тридесетогодишњице оснивања Музеја примењене уметности од 6. новембра до 20. децембра 1980. године (сл. 8). Иако се у њеном називу користи термин „ношња”, а не „мода”, ова изложба и данас представља референтну полазну тачку за даља проучавања историје српске моде. Кроз 468 предмета из 15 музеја у Србији, изложба је приказала трансформацију и модернизацију српског друштва и одевања у XIX веку. „Сагледавамо једно ново друштво, које се мења и израста пред нама од једне до друге изложбене дворане”, запазила је тим поводом Загорка Јанц (Јанц 1981).

На изложби су приказани одећа, обућа и модни детаљи који су ношени у Кнежевини и Краљевини Србији, Војводини и на Косову и Метохији у XIX и почетком XX века. Изложена је мушка, женска и дечја одећа, од градске ношње до модне одеће средњоевропске, западно-европске, али и домаће провенијенције. Изложбу је пратио истоимени каталог, обима 222 стране, са уводним студијским текстом, 468 каталожских јединица и 211 црно-белих репродукција. Публикован је на српском језику, са кратким резимеом на француском (Стојановић 1980).

У уводном тексту каталога Добрила Стојановић продубљује своја ранија истраживања друштвених промена и процеса европеизације одевања у Србији XIX века. Овом приликом анализира бројне одевне и модне предмете сачуване у музејским збиркама Србије. Осим доприноса проучавању традиционалног начина одевања и градске ношње, посебну вредност њеном студијском тексту даје методолошки приступ којим је моду у Србији зналачки контекстуализовала унутар опште историје моде и европских модних токова.

Треба имати у виду да је Добрила Стојановић ове резултате остварила у време које није, као што је то данас случај, омогућавало отворен приступ различитим базама података, нити бројним издањима о моди на полицама стварних и виртуелних библиотека и књижара. Да је перцепција модног наслеђа у то време била другачија и да су финасијске и техничке могућности дозволиле публиковање каталога изложбе у форми квалитетно опремљене монографије са одабраним колор фотографијама и преводом на страни језик, у Србији би се још 1980. године појавила репрезентативна публикација из области историје моде која би ову тему приближила знатном ширем кругу читалаца него што је то локална музејска и стручна публика.

Савремени развој модних студија увео је у проучавање моде интердисциплинарни приступ који укључује антропологију, психологију и културну географију. Модни предмет у оквиру тих студија представља важан ресурс, а његова интерпретација један је од најкориснијих методолошких поступака (Steele 1998: 327; Wilcox 2013: 9). У свом моделу за проучавање артефаката из 1974. године, који се може успешно применити и на модне предмете, амерички историчар културе Едвард Макланг Флеминг (Edward McClung Fleming) предложио је два концеп-

⁸ У уводном тексту каталога Сергеј Вришер је представио рад Покрајинског музеја у Марибору у области музеализације одевања и моде. Пионирски подухват у овој области у Словенији била је изложба *Триста година моде у Словенији (Tristo let mode na Slovenskem)*, која је 1965. године одржана у мариборском Музеју. За потребе изложбе је од других словеначких музеја и приватних власника позајмљен велики број предмета, док је наредних година у Марибору основана прва збирка костима у Словенији (Вришер 1976).



8. Изложба Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века, Музеј примењене уметности, Београд, 1980.
8. Exhibition Urban Dress in Serbia in the 19th and Early 20th Century, Museum of Applied Art, Belgrade, 1980

туална алата: класификацију од пет основних својстава артефакта (историје, материјала, конструкције, дизајна и функције) и четири операције које треба применити на тим својствима (идентификацију, евалуацију, културолошку анализу и интерпретацију). По Макланг Флемингу, свака операција може да обухвата свих пет својстава, али њен успех зависи од операције која јој је претходила. Тако идентификација артефакта представља основу, а интер-претација круну његовог проучавања (McClung Fleming 1974).

Модни предмети који су музеализовани у Музеју примењене уметности током пионирских година овог процеса, евалуирани су са позиција уметничког музеја, при чему се, пре свега, водило рачуна о својствима везаним за њихову уметничку обраду и вредност. Иако су ови предмети контекстуализовани унутар токова политичке, друштвене и културне историје Србије, оно што је пропуштено, гледајући из данашње перспективе, јесте утврђивање њихових својстава везаних за мале личне историје, чије би укључивање у операције идентификације, евалуације и културолошке анализе, резултирало знатно потпунијом интерпретацијом. На пример, у музејској документацији о венчаној хаљини која је откупљена за збирку 1955. године и која је један од првих модних предмета изложених у оквиру сталне поставке Музеја, уз име претходне власнице забележено је да је хаљина шивена око 1890. године за венчање њене бабе у Прахову (МПУ инв. бр. 5207; сл. 2).

На основу материјала, конструкције и дизајна, ову дводелну хаљину од свиленог сатена, са шлепом, карактеристичним „шунка“ рукавима и украсом у виду воштаног букета наранџиног цвета, није тешко идентификовати као венчану хаљину из последње деценије XIX века коју је сашила вешта кројачица. Ипак, у овом, као и у

многим другим случајевима, недостају нам подаци релевантни за идентификацију и интерпретацију предмета, од којих се бар до неких могло доћи приликом набавке, а које је данас тешко или немогуће реконструисати: како се звала млада за коју је сашивена хаљина, којој етничкој групи је припадала, чиме се бавила њена породица, за кога се удала, да ли је била из Прахова или се можда тамо доселила после удаје, где је хаљина шивена и да ли постоји фотографија са венчања.

Отежавајућу околност за музеализацију моде у Србији на самим њеним почецима представљао је и недостатак систематизоване класификације и терминологије за каталогизацију модних предмета. Тек 1982. године британска историчарка моде Ен Бак (Anne Buck), у сарадњи са Комитетом за костим ICOM-а, објавила је *Речник основних термина за каталогизацију костима* (*Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume*) са упоредним листама термина на енглеском, француском и немачком језику, док је прво издање *Тезауруса уметности и архитектуре* Гети института (*The Art & Architecture Thesaurus* * – AAT) објављено 1990. године (Johansen 2013; The Getty 2015)⁹.

Иницијална класификација предмета у Одсеку за текстил и костим Музеја примењене уметности извршена је на основу искустава сродних великих музеја, као што су Музеј Викторије и Алберта (Victoria and Albert Museum) у Лондону и Државни историјски музеј (Государственный исторический музей) у Москви. „Материјал је дељен по функцији на одело, рубље и обућу, а затим на поједине врсте унутар њих, на пример хаљине, које су груписане регионално, типски, па унутар тога хронолошки [...] Овој групи предмета припадају различити детаљи који прате поједине типове ношње, на пример лепезе, рукавице, сунцобрани и друго, који се групишу као и остали делови одеће. Код грађанског костима ношеног у Србији током прошлог века, јер старији материјал музеј не поседује, битна су три типа – такозвана грађанска ношња специфична за нас, ношена и у Грчкој, европски начин одевања и ношња преузета од Турака. Како она поседује одређену терминологију материјал је по њој класификован“, образложила је 1976. године Добрила Стојановић у тексту *Текстил и одећа као предмет колекционирања, чувања и њихово валоризовање у музејима* (Стојановић 1976). Овај први музеолошки текст у Србији који се бави проблематиком колекција текстила и одеће, објављен је у *Зборнику*, периодичној научној публикацији Музеја. Текст даје преглед историје европских и српских збирки текстила, критеријума за набавку текстилних предмета, њихову музеолошку обраду и смештај, затим метода њихове превентивне заштите и конзервације, као и начина њиховог излагања, при чему је посебан акценат стављен на збирке Музеја примењене уметности.

⁹ Анализа извршена 2016. године у оквиру пројекта *Визуелни тезаурус моде и костима* (*Visual Thesaurus for Fashion & Costume*), чији је носилац Музеј моде (MoMu) у Антверпену, показала је да 1.559 термина из ове области које садржи ААТ још увек нису довољни за описивање предмета у колекцијама моде и костима, али да омогућавају детаљан опис када су у питању оклопи или црквена одећа (Wildenborg 2016).

Данска историчарка моде Мари Риглс Мелкиор (Marie Riegels Melchior) разматра 2011. године нужност дистинкције између музеологије одевања (*dress museology*) и музеологије моде (*fashion museology*). По Риглс Мелкиор, музеологија одевања заснована је на Смерницама Комитета за костим ICOM-а из 1986. године (ICOM Costume 2017), које представљају практично упутство за примену установљене методологије руковања одевним предметима и њиховог документовања. Као таква, музеологија одевања фокусира се на појединачне предмете и обезбеђује базу за развој историје одевања (Riegels Melchior 2011: 5–6).

Музеологија моде, с друге стране, перципира као моду само одређене типове одеће и представља екстензију музеологије одевања. Истовремено, њен фокус се са појединачног предмета премешта на креирање атмосфере, осећања и искустава, за шта инспирацију налази у модној индустрији и комерцијалним модним ревијама

(*ibid.*: 4–5). Управо ова релација између музеологије одевања и музеологије моде, дефинише простор у оквиру кога данас треба евалуирати улогу Музеја примењене уметности у почецима музеализације моде у Србији.

У складу са потребама и схватањима времена, Музеј је током прве три деценије свог постојања, кроз делатност Одсека за текстил и костим, допринео области коју Риглс Мелкиор дефинише као музеологију одевања, чинећи неке важне искорак у области музеологије моде. Као први кустос Одсека, Добрила Стојановић је успешно обавила пионирски посао у области која је била релативно нова, чак и у међународним музеолошким оквирима. О значају и квалитету овог посла најбоље сведочи број утврђених чињеница и сачуваних артефаката, који су данас, захваљујући раду Музеја примењене уметности и Добриле Стојановић, трајно похрањени у „базу података” о историји одевања у Србији, пружајући чврст темељ за савремени развој музеологије и даљу музеализацију моде.

ЛИТЕРАТУРА

ICOM Costume 2017

Guidelines, [online] *ICOM Costume* : International Committee for Museums and Collections of Costume, available through: <http://network.icom.museum/costume/publications/guidelines/>, [accessed 20 January 2017].

Wildenborg, Y. 2016

Fashion Terminology Today : Describe your heritage collections with an eye on the future, [online] *Museums and Cultural Landscapes*: Proceedings of the ICOM Costume Committee Annual Meeting, Milan, 3–7 July 2016, available through: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/costume/pdf/Milan_2016_Proceedings_-_Wildenborg.pdf, [accessed 27 February 2017].

Getty 2015

About the AAT, [online] *The Getty* : Art & Architecture Thesaurus® Online, available through: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/about.html>, [pristupljeno 18. 01. 2017].

Johansen, K. 2013

Terminology for Costume, [online] *Clothes Tell Stories* : Working with Costume in Museums, available through: <http://www.clothestellstories.com/index.php/working-with-clothes/terminology>, [accessed 18 January 2017].

Wilcox, C. 2013

Introduction, in: *V&A Gallery of Fashion*, eds. C. Wilcox and J. Lister, London: V&A Publishing, 6–9.

Jenkins, M. 2012

Fashion Museums around the World, [online] *CNN.com*, available through: <http://edition.cnn.com/2012/10/19/living/fashion-museums/>, [accessed 17 January 2017].

Riegels Melchior, M. 2011

Fashion Museology : Identifying and Contesting Fashion in Museums, [online] *Inter-Disciplinary.net* : A Global Network for Dynamic Research and Publishing, available through: http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/08/Oxford_fashion_exploring_critical_issues_PAPER_MarieRiegelsMelchior.pdf, [accessed 20 January 2017].

Vitković-Žikić, M. 2010

Department for Costume and Textiles, with Collections, in: *55 Years of the Museum of Applied Art* : 1950–2005, ed. I. Zorić, Belgrade: Museum of Applied Art, 97–121.

Rakonjac, S. 2010

History of the Museum of Applied Art 1950–2005, in: *55 Years of the Museum of Applied Art* : 1950–2005, ed. I. Zorić, Belgrade: Museum of Applied Art, 6–26.

Steele, V. 1998

A Museum of Fashion Is More Than a Clothes-Bag, *Fashion Theory* (Abingdon) Vol.2, No. 4: 327–335.

Јанц, З. 1981

Градска ношња у Србији у XIX и почетком XX века, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) 24–25: 143. (Јанц, З. 1981, Gradska nošnja u Srbiji u XIX i početkom XX veka, *Zbornik* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti) 24–25: 143.)

Стојановић, Д. 1980

Градска ношња у Србији у XIX и почетком XX века, Београд: Музеј примењене уметности. (Stojanović, D. 1980, *Gradska nošnja u Srbiji u XIX i početkom XX veka*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

Стојановић, Д. 1979

Изложба „Одећа из збирке Покрајинског музеја у Марибору“, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) 21–23: 111–112. (Stojanović, D. 1979, Izložba „Odeća iz zbirke Pokrajinskog muzeja u Mariboru“, *Zbornik* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti) 21–23: 111–112.)

Јевтовић, Ј. 1976

Видови могуће сарадње између Дизајн-бироа Музеја примењене уметности и организација удруженог рада, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) 19–20: 199–204. (Jevtović, J. 1976, Vidovi moguće saradnje između Dizajn-biroa Muzeja primenjene umetnosti i organizacija udruženog rada, *Zbornik* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti) 19–20: 199–204.)

Стојановић, Д. 1976

Текстил и одећа као предмет колекционирања и њихово валоризовање у музејима : Зачеци колекционирања текстилних предмета на нашем терену с освртом на манастирске ризнице, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) 19–20: 179–193. (Stojanović, D. 1976, Tekstil i odeća kao predmet kolekcioniranja i njihovo valorizovanje u muzejima : Začeci kolekcioniranja tekstilnih predmeta na našem terenu s osvrtom na manastirske riznice, *Zbornik* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti) 19–20: 179–193.)

[Вришер, С.] 1976

Одећа из збирке Покрајинског музеја у Марибору, Београд: Музеј примењене уметности. ([Vrišer, S.] 1976, *Odeća iz zbirke Pokrajinskog muzeja u Mariboru*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

McClung Fleming, E. 1974

Artifact Study : A Proposed Model, *Winterthur Portfolio* (Chicago) Vol. 9: 153–173.

Рогановић, Ј. 1971

Вредне аквизиције из музејских збирки, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) 15: 157–160. (Roganović, J. 1971, Vredne akvizicije iz muzejskih zbirki, *Zbornik* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti) 15: 157–160.)

Стојановић, Д. 1970

Европско одевање у Србији у другој половини XIX века, у: *Ослобођење градова у Србији од Турака 1862–1867. год.*, ур. В. Чубриловић, Београд: Српска академија наука и уметности, Одељење друштвених наука, 687–703. (Stojanović, D. 1970, Evropsko odevanje u Srbiji u drugoj polovini XIX veka, in: *Oslobođenje gradova u Srbiji od Turaka 1862–1867. god.*, ed. V. Čubrilović, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Odeljenje društvenih nauka, 687–703.)

Илић, В. 1968

Просветно-пропагандна делатност Музеја у 1966. и 1967. години, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) 12: 175–177. (Ilić, V. 1968, Prosvetno-propagandna delatnost Muzeja u 1966. i 1967. godini, *Zbornik* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti) 12: 175–177.)

Стојановић, Д. 1968

Изложбе из музејских збирки које су одржане током 1966. год., *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) 12: 165–168. (Stojanović, D. 1968, Izložbe iz muzejskih zbirki koje su održane tokom 1966. god., *Zbornik* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti) 12: 165–168.)

Стојановић, Д. 1966

Ženska moda od sredine XIX veka do tridesetih godina XX veka, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

[Ђоровић-Љубинковић, М. и Мано-Зиси, Ђ.] 1951

Музеј примењене уметности, Београд: Музеј примењене уметности. ([Ćorović-Ljubinković, M. i Mano-Zisi, Đ.] 1951, *Muzej primenjene umetnosti*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

ИЗВОРИ

Музеј примењене уметности у Београду, Одсек за централну документацију

Summary

DRAGINJA MASKARELI
Museum of Applied Art, Belgrade, Serbia
draginja.maskareli@mpu.rs

MUSEUM OF APPLIED ART IN BELGRADE AND THE BEGINNINGS OF FASHION MUSEOLOGY IN SERBIA: Department of Textile and Costume 1950–1980

Fashion exhibitions in large museum centres nowadays get the *blockbuster* status, whereas the great interest in including fashion in museums, which can be observed both among the local and international professional audiences, highlights the need for a historical analysis of this area of study. The study tracks and analyzes the role of the Museum of Applied Art in Belgrade in the earliest period of fashion museology in Serbia. The Museum of Applied Art was founded in 1950 as the first specialized museum of this type in Serbia. The Department of Textile and Costume was established on the same occasion. Its first curator was the art historian Dobrila Stojanović. Along with collection building and sistematization, during the first three decades, the activities of the Department of Textile and Costume included various exhibitions and accompanying programmes. The first thematic museum exhibition dedicated to fashion in Serbia, *Women's Fashion from the mid-19th Century until the 1930s*, was organized in 1966.

Over the years, the Department's fashion collection was supplied with new items through purchase and gifts. The acquisitions included clothing items such as gowns, cloaks, underwear and suits, as well as various accessories: caps, hats, head adornments, footwear, belts, bags, umbrellas, handkerchiefs, walking sticks or business card boxes. The acquisition policy was primarily focused on the items of Serbian provenance, although the collection also included objects from other regions and cultures. This period was completed and closed in 1980 by a major study exhibition curated by Dobrila Stojanović – *Urban Dress in Serbia in the 19th and Early 20th Century*. Together with the extensive exhibition catalogue, it is still a reference point for further study of the history of Serbian fashion. From today's perspective, it can be concluded that the Museum achieved significant results in this pioneering work, providing a solid foundation for the modern development of museology in general and particularly fashion museology.

САВРЕМЕНЕ КУСТОСКЕ ПРАКСЕ У ОБЛАСТИ СЦЕНСКОГ ДИЗАЈНА

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: Овај прилог указује на теоријске поставке термина *сценски дизајн* и његовог проучавања у нашој средини, као и кустоске праксе које су се развијале у сарадњи с Музејом примењене уметности у Београду у оквиру Бијенала сценског дизајна (1996–2006), пратећи културну продукцију у нашој земљи која се у овом периоду развија у условима акутне друштвене кризе и њених последица. У раду се разматрају и теоријски концепти на којима почива концептуализација нових кустоских пракси у области сценског дизајна. Прашко квадријенале, највећа светска изложба посвећена сценском дизајну, посматра се у овом тексту као својеврсна лабораторија савремених кустоских пракси у овој области. Циљ прилога је да укаже на значајне помаке који су у овој (често занемариваној) области примењене уметности учињени у нашој средини на теоријском и практичном плану, као и да постави кустоске праксе Бијенала сценског дизајна на ширу теоријску платформу и у шири међународни контекст.

Кључне речи: Бијенале сценског дизајна, кустоске праксе, Прашко квадријенале, Србија, сценски дизајн

Сценски дизајн као теоријски концепт

Као сложена уметничка и културна пракса, сценски дизајн се налази на укрштању најмање две области истраживања у оквиру студија културе (уметности): студија визуелне културе (*visual culture studies*) и студија извођачких уметности (*performing arts studies*) као дискурзивне области усредсређене на (уметнички и теоријски) проблем сценског извођења. Први покушај дефиниције појма *сценски дизајн* у литератури на српском и хрватском језику потиче од теоретичара уметности Мишка Шуваковића. Према Шуваковићу, сценским дизајном називају се различите технике артикулације (пројектовања и физичке реализације) простора извођачких уметности (позориште, балет/плес, опера, перформанс, филм, спортски и политички спектакли, спектакли популарне културе). Сценски дизајн је настао из позоришне архитектуре, сценографског сликарства и бројних аудиовизуелних техника артикулације извођачког простора. Савремени сценски дизајн може се идентификовати кроз неколико система осмишљавања простора за извођење:

(1) аудиовизуелна артикулација сценског или извансценског ентеријера за извођење, (2) аудиовизуелна артикулација сценског или извансценског екстеријера (отворена сцена, квартал, град, пејзаж или средства транспорта – улица, пут, брод, авион, ракета) као простора за извођење, (3) аудиовизуелна артикулација сајбер простора (простора који је одређен хардверским и софтверским повезивањем реалног физичког ентеријера или екстеријера с виртуелним екранским просторима (VR) и (4) мултимедијална артикулација мрежног (net) простора у дигиталној извођачкој уметности (Шуваковић 2005: 553–554). Ову дефиницију допунили смо: (5) мултимедијалном артикулацијом средстава комуникације између извођача и публике (визуелна комуникација у служби маркетинга и промоције сценског догађаја као производа културне индустрије) и (6) мултимедијалном артикулацијом присуства сценског догађаја у медијској култури (у циљу документовања или медијске циркулације и редистрибуције сценског догађаја, у секундарном циклусу његове економске експлоатације (Шентевска 2016: 14). Мишко Шуваковић је развио и типологију сценског простора артикулисаног захваљујући сценском дизајну, према којој се сценским дизајном реализују дела која су а) декорација за извођење, б) сцена (позорница) у функцији извођења као амбијент или физичко окружење, ц) сцена (позорница) у функцији извођења као амбијент или значењски контекст, д) сцена (позорница) у функцији извођења као амбијент у функцији наратива и е) сцена (позорница) као актер и протагонист извођења (Шуваковић 2005: 554). Појам сценског дизајна ушао је у употребу у нашој средини захваљујући практичном деловању групе кустоса, теоретичара, историчара уметности, театролога, архитеката и инжењера окупљених око независне организације ЈУСТАТ (Центар за сценску уметност и технологију) из Београда, који су 1996. године, у сарадњи с Музејом примењене уметности (МПУ), покренули Бијенале сценског дизајна, најзначајнију и најмасовнију националну манифестацију посвећену дизајну и техничкој продукцији у извођачким уметностима у овом делу Европе. Као појам изведен из пропозиција самог Бијенала, сценски дизајн обухвата све визуелне и технолошке компоненте сценског догађаја који су укључени у комуникацију између извођача и публике.



1. Друго бијенале сценског дизајна, изложба Живорада Савића у Барутани на Калемегдану, 1998.
1. Second Biennial of Stage Design, exhibition of the works by Živorad Savić at Barutana, Kalemegdan, 1998

Према овом тумачењу сценски дизајн обухвата пет основних дисциплина које обухватају бројне „поддисциплине“, а то су:

- дизајн сценског догађаја (сценографија, костимографија, ауторска музика):
- примењена сценска уметност (дизајн сценског светла, дизајн сценског звука, сценско сликарство, сценско вајарство, избор сценске музике итд.):
- занатско умеће (специјализовани столарски, браварски, тапетарски радови; кројачки, обућарски, власуљарски радови, сценска шминка итд.):
- сценски простор („конвенционалан“ или наменски пројектован сценски простор, „неконвенционалан“ или „амбијентални“ сценски простор итд.):
- промоција сценских догађаја (маркетиншка средства у служби комуникације сценског догађаја с гледаоцем, као и продуцента (институције) с потенцијалном публиком, широм јавношћу и урбаним окружењем).

Ова емпиријска дефиниција везује се првенствено за контекст локално преовлађујуће сценске продукције (а то је конвенционално драмско позориште), али је применљива и на друге сценске форме, па задржава своју аналитичку вредност. Последње издање Бијенала сценског дизајна одржано је 2006. године, али је термин *сценски дизајн* ушао у употребу у студијским програмима из ове области који су се од школске године 2001/2002. покрећу најпре на Универзитету уметности у Београду (Група за сценски дизајн Интердисциплинарних студија), а затим на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду (Студије сценског дизајна на Департману за

архитектуру и урбанизам), делом и у континуитету с изворном „мисијом“ Бијенала која је подразумевала подизање свести о значају визуелне културе и техничке продукције у извођачким уметностима (између осталог) и кроз унапређење стручног усавршавања професионалаца у овим областима, посебно у оним делатностима (нпр. дизајн сценског светла) које су у нашем образовном систему биле практично непостојеће.

Историјски посматрано, у модерној култури Запада развој позоришта традиционално претпоставља доминацију драмског текста над осталим сценским текстовима. (Док драмски текст претпоставља лингвистички уобличени наратив позоришног догађаја, сценски текст је семиолошки текст представе као сложеност система продукције значења и смисла, сатканог (*textus*) од понашања извођача и хетерогених компоненти сценског дизајна – декор, костим, светло итд.) Корени овог „конфликта“ могу се пратити уназад до Аристотелове *Поетике*. Аристотел сврстава *опсис* (обликовање сцене и костима и, вероватно, мизансцен) међу најниже (неуметничке) аспекте позоришта, сматрајући их стога готово сувишним. Ово потискивање (и потцењивање) визуелног аспекта позоришта наставља се вековима, а врхунац је доживело у XVIII веку под утицајем просветитељства (маргинализација визуелног у корист писане речи у образовању; расправе о сродности између глуме и сликарства; антивизуелни и антипозоришни дискурс романтизма – који сеже и до модернистичких полемика о савременој визуелној уметности, попут критике „театралности“ Мајкла Фрида (Michael Fried) из 1967). Овај дискурс је и самог Шекспира прогласио бардом чија се поезија сматрала „имуном на конкретизацију у материјалним сликама“ (Balme 2003: 42). Модернистичкој култури уопште својствено је убеђење да естетски аспект позоришта почива у драмском тексту, а не у сликама које

су генерисане на сцени.¹ Велика просветитељска дебата „реч насупротив слике“ имала је далекосежне последице и довела је до тога да се проучавање визуелних компоненти сценског догађаја и данас налази на маргинама театрологије, па и савремених теоријских дисциплина које се баве позориштем. Слично је и са студијама филма, где се констатује да је рад филмских костимографа, арт директора, монтажера или директора фотографије скандалозно запостављен у корист редитеља, глумаца или сценариста, што указује на слабости истраживања визуелних аспеката кинематографије, која је визуелни медиј *par excellence*. Велика историјска иронија у развоју театрологије и студија позоришта (па и позоришне критике) јесте да до свега овога долази упркос томе што је предмет проучавања узнатној мери визуелне природе.

Док се, на пример, студенти режије или драматургије који се обучавају за рад у позоришту уче да читају, анализирају и постављају на сцену драмске текстове, формална обука у интерпретацији визуелних аспеката сценског догађаја и даље се углавном игнорише или се сматра споредном компонентом у њиховом образовању. Занимљиво је, међутим, да је утицај семиотике на позоришну теорију током седамдесетих и осамдесетих година (који је узроковао већ веома задоцнелу фазу теоријске рефлексације о визуелним аспектима позоришта) довео до помало парадоксалне ситуације у којој су визуелни аспекти извођења применом семиотичких концепата поново превођени у лингвистичку терминологију, према којој се сценски текстови, углавном визуелни, описују у терминима „граматике“, „фонема“ и „кодова“. Но, без обзира на овај парадокс, семиотика је поставила и теоријску основу за развој нове свести о потенцијалној аутономији визуелног језика позоришта и дала легитимност настојањима да се тај језик посматра и анализира као равноправан драмским предлошцима.

Како примећује и словеначки естетичар Алеш Ерјавец (Aleš Erjavec), експанзија визуелне културе у последњих неколико деценија коинцидира с експанзијом постмодерне уметности и естетизацијом свакодневног живота и окружења. (Erjavec 1996: 7). Овај процес постаје глобални феномен, а његово обележје је и „улепшавање простора“. Увиђа се да је хегемонија вида, „најплеменитијег од свих чула“, дубоко укоренења у модусима мишљења, осећања и делања културе Запада и успоставља се однос између лингвистичког преокрета (linguistic turn) и онога што Вилијам Мичел (W. J. T. Mitchell) назива сликовним преокретом (pictorial turn) (Mitchell 1992). У епохи и контексту постдрамског театра о коме пише Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann), за хијерархијски уређен однос позоришних текстова данас нема ни теоријских ни практичних оправдања.

Нова теорија драматургије управо драматургији ставља у задатак координацију (једнако значајних, дакле нехијерархијски организованих) сценских текстова из



2. Друго бијенале сценског дизајна, промотивни излог у Културном центру Београда, 1998.
2. Second Biennial of Stage Design, promotional shop window at the Belgrade Cultural Centre, 1998

различитих значењских и медијских регистара и посредовање међу њима, уместо традиционалне драматуршке делатности фокусиране на анализу (књижевног) драмског текста и метода његове поставке на сцену. Јер, према Патрису Павију (Patrice Pavis): „Крајњи циљ драматургије јесте да представи свет, без обзира на то да ли тежи миметичком реализму или одбацује подражавање како би представила неки аутономан свет. У сваком случају, она успоставља статус фикције и ниво стварности ликова и радњи, она обликује драмски универзум коришћењем аудиовизуелних средстава и одлучује о томе шта ће публика сматрати стварним (вероватност)“ (Pavis 2002b: 97). Француски теоретичар и семиолог театра дефинише извођачке уметности (енгл.: *performing arts*; фр.: *arts de la scène*) као уметничку област која обухвата и театар и све друге сценске уметности (укључујући и циркус, који настаје изван институција уметности), као и неке медијске уметности (филм, али заједно с медијским праксама које нису првенствено уметничке, као што су телевизија и радио). Развијајући своју про-семиолошку дефиницију у којој извођење експлицитно поистовећује с представљањем, Пави извођачке уметности заправо

¹ „Када сам почињао да режирам, још у четрдесетим годинама, инсистирали смо на томе да глумац мора бити *line perfect* (тако смо то звали) под претпоставком да речи драмског писца (његов текст) имају посебан приоритет или ауторитет у односу на све остало што чини представу: глуму, режију, светло, сценографију, шта год...“ (Blau 2002: 301).



3. Треће бијенале сценског дизајна, детаљ поставке, МПУ, 2000.
3. Third Biennial of Stage Design, exhibition detail, MAA, 2000

одређује као „представљачке“ (Pavis 2002a). Сценски догађај (сценско дело) у овом контексту јесте сваки унапред осмишљен и припремљен догађај који се уживо изводи пред публиком. Према овој дефиницији, у жанровском смислу, сценски догађај може бити позоришна представа која припада било ком облику позоришног стваралаштва, али и концертно извођење (било које) музике, модни перформанс, државна приредба, корпоративна свечаност, улични фестивал, додела Оскара или *Песма Евровизије*. Ова дефиниција сродна је (али није идентична) дефиницији сценског извођења (stage performance), коју је на трагу антрополошких истраживања примарног ритуала и Виктора Тарнера (Victor Turner) развио Ричард Шекнер (Richard Schechner) (1992). Сценско извођење, према Шекнеру, обухвата уметничко позориште, сакрални ритуал, световни ритуал, спорт и медијски посредовану „социјалну драму“ (као што су бирање папе, суђења за убиство, киднаповања или ратови). Наиме, Шекнер верује да постоји подручје извођења (performance) које може ујединити све ове хетерогене праксе и да се из свих тих облика извођења

могу извести одређени опште примењиви модели, у складу с тезом социолога Ервинга Гофмана (Erving Goffman, 2000) да се свакодневни живот замишља и изводи као представа. У аналитичким терминима, студије извођачких уметности превазилазе модернистичку фокусираност на карактеристичне позоришне феномене и поетичка разматрања и акценат у интерпретацији померају на проблемска питања улоге и функционисања света извођачких уметности у њиховим друштвеним контекстима. Сценски догађаји не досматрају се искључиво као поетички искази уметника (што карактерише историју уметности и позоришну историографију као традиционалне дисциплине историзовања и валоризације уметничке продукције у области позоришне сценографије и костимографије – историјских дисциплина на којима је утемељен концепт сценског дизајна), већ као „текстови културе“ са специфичним друштвеним статусом и функцијама. „Често се сматра да је једна од главних одлика која издваја студије културе од традиционалних научних дисциплина њихово препознавање културне условљености производње знања. Студије културе испитују услове у којима (ус)постављају своја питања, проблеме, методе и предмете. Дакле, константно преиспитују сопствене позиције и улогу коју непосредно окружење има у обликовању њиховог теоријског дискурса, и увиђају политичке импликације тих позиција...“ (Menser & Aronowitz 1996: 20–21).

Кустоске праксе Бијенала сценског дизајна: мапирање „света (извођачких) уметности“

Изворна мисија британских студија културе (у контексту у коме су настале педесетих година XX века у послератној Британији, која је проживљавала драстичне друштвене трансформације), подразумевала је бављење савременом културом и њеним проблемима у времену у којем она настаје и живи, дакле без „историјске дистанце“ својствене оним хуманистичким дисциплинама чији су објекти интересовања по правилу лоцирани у прошлост. Историзовати савремену културну продукцију значи „мапирати“ кључне процесе и актере који је обликују и успоставити критеријуме за њено вредновање. Када су у питању позориште и друге извођачке уметности ово „мапирање“ подразумева бављење представама које је било могуће доживети из перспективе гледаоца или учесника у „свету уметности“ (Danto 1987) који је ову продукцију изнедрио. Брехтовски речено, у питању је *Einverständnis*, истовремено разумевање стварности која обликује уметничку продукцију и саучествовање у њој.

Група позоришних професионалаца и културних посленика окупљена око ЈУСТАТ-а усвојила је средином деведесетих година метод тимског рада и колективног „мапирања“ продукције у области извођачких уметности, што је имало за резултат изложбу и каталог најбољих, најзначајнијих и најутицајнијих остварења у области сценског дизајна насталих у двогодишњем периоду (две позоришне сезоне) које Бијенале „мапира“. Изузетак од овог правила свакако је представљало Прво бијенале сценског дизајна, покренуто 1996. године у изузетно тешким друштвеним околностима условљеним

4. Четврто бијенале сценског дизајна, *Сценоманифесто* (режија: Памела Хауард), Културни центар Рекс, 2002.
4. Fourth Biennial of Stage Design, *Scenomanifesto* (directed by: Pamela Howard), Cultural Centre Rex, 2002



ратовима на подручју бивше Југославије.² Бијенале сценског дизајна доживело је укупно шест издања. Редовни термин одржавања Бијенала био је месец септембар (почетак позоришне сезоне), али је прво Бијенале, чији термин још увек није био утврђен као редован, одржано тек у рано пролеће 1997. године, услед неизвесности повезаних с општом атмосфером у Београду током студентских и грађанских протеста 1996/1997. године. Само одржавање изложбе било је под великим знаком питања, али када је изложба коначно отворена, изузетна посећеност и готово карневалска атмосфера отварања пренели су у изложбене просторе Музеја примењене уметности дух свакодневних уличних дешавања у овом периоду. Прво Бијенале сценског дизајна представљало је изузетак и по томе што није представљало продукцију из две претходне сезоне, већ је за „нулту тачку“ истраживачког рада селекторске комисије одабрана 1990. година, препозната као тренутак на размеђи деценија и историјских епоха у којима много тога (па и позоришна продукција) више неће бити исто.

Дакле, Бијенале је детаљно пратило и вредновало позоришну продукцију у области сценског дизајна у периоду од 1990. до 2006. године, на начин који је био јединствен и у међународним оквирима. Наиме, он је подразумевао систематско праћење продукције на територији целе (тадашње) државе, а право учешћа имали су сви уметници и продуценти из Србије и Црне Горе који су реализовали своје пројекте у земљи или иностранству (као и инострани уметници који су учествовали у домаћим продукцијама). На овај начин (оправдано или не) позоришна продукција у СРЈ, односно Србији и Црној Гори, третирана је као „свет

уметности“ омеђен државним границама у коме се уметници који делују на истом простору и у сличним условима такмиче за симболичко признање (својих колега) и сопствено место на „мапи“ значајних остварења у својој уметничкој области. У жирију Бијенала налазили су се истакнути представници тог истог света уметности, а политика награђивања на Бијеналу била је фокусирана на јавну афирмацију (иначе запостављених) професија и њихових кључних носилаца. Награде и признања Бијенала, којих је (у складу са структуром селекције) било много, нису биле новчане, не само из објективних економских разлога, већ делом и „идеолошких“. Бијенале је настојало да формира професионалну заједницу у којој се (равноправно) сусрећу актери институционалне и независне сцене, у којој се њихов рад афирмише на принципима колегијалности, солидарности и уз адекватно познавање и разумевање контекста у коме та заједница функционише. „Затварање“ селекције у националне границе није било последица националистичког светоназора оснивача Бијенала, већ свести о томе да је позоришни систем итекако омеђен језиком и државним границама, и да се у условима међународне изолације и војне кризе у „региону“ локална позоришна продукција мора посматрати као затворени систем из којег уметници могу професионално да искораче „у свет“ само као појединци, захваљујући личним професионалним квалитетима и способностима (које је Бијенале афирмисало). Насупрот томе, кроз међународне контакте с организацијом ОИСТАТ (International Organization of Scenographers, Theatre Architects and Technicians) ЈУСТАТ је развијао интензивну сарадњу с позоришним професионалцима из целог света који су учествовали у пратећим програмима Бијенала и током деведесетих година, када је Београд био изузетно непопуларна дестинација за иностране посетиоце.

² Начину на који су ове друштвене околности обликовале позоришну продукцију у Србији (посебно њен визуелни језик) посвећена је цела студија *The Swinging 90s: позориште и друштвена реалност Србије у 29 слика* аутора овог текста (Šentevska 2016a).



5. Четврто бијенале сценског дизајна, детаљ поставке, МПУ, 2002.
5. Fourth Biennial of Stage Design, exhibition detail, MAA, 2002



6. Шесто бијенале сценског дизајна, детаљ поставке, МПУ, 2006.
6. Sixth Biennial of Stage Design, exhibition detail, MAA, 2006

Изложба Првог бијенала сценског дизајна успоставила је кустоски модел који ће у наредним издањима Бијенала бити (много амбициозније) разрађен. Главна изложба Бијенала увек се одржавала у Музеју примењене уметности. Кустос изложбе (аутор овог текста) комбиновао је компетенције кустоса и архитекте (аутора поставке), имајући слободу да селекцију Бијенала (одабране радове из свих области представљене у каталогу) изложи на начин који је подразумевао један нови „круг“ селекције и прилагођавање одабраних радова амбијенталним квалитетима изложбених простора у Музеју примењене уметности. Циљ оваквог приступа био је да се створи атрактивна поставка која у интеракцији изложбеног простора и изложеног материјала (делови сценографије и реквизита, костими или костимски детаљи, фотографије, плакати, архитектонски пројекти, промотивни материјал итд.) преноси неку нову информацију о позоришној представи или уметничком пројекту који треба представити у галеријским условима, изван њиховог првобитног извођачког контекста (сл. 3 и 5). Комбинација елемената сценографије, костима и фотографија из представе, на пример, у амбијенту салона на првом спрату МПУ могла је (и требало је) да створи

нову интерпретацију тог уметничког пројекта, а да на најбољи начин истакне допринос дизајнера и техничара који су се нашли у селекцији Бијенала. Изложба, према томе, није стриктно пратила такмичарске категорије Бијенала, већ је њена структура настајала у „спонтаној“ интеракцији између селекције Бијенала и узбудљивих излагачких простора МПУ (понекад и оних помоћних, као што су степеништа и тоалети). Последње издање Бијенала (2006) анимирало је својим експонатима и сталну поставку намештаја на другом спрату Музеја примењене уметности (сл. 6). Пратећим програмима (тематске изложбе (сл. 1), конференције, семинари, предавања, представе (сл. 4), перформанси, филмске пројекције итд.) који су се одржавали на другим локацијама у Београду, промотивним изложбама (сл. 2), анимацијом фасаде МПУ, сталном сарадњом с фестивалом БИТЕФ и другим институцијама културе, Бијенале је настојало да „осваја“ нове просторе и комуницира с новом публиком. На овај начин постепено је прерасло у динамичан целомесечни фестивал посвећен унапређењу професионалних стандарда у извођачким уметностима у Србији. У тренутку када је Бијенале сценског дизајна досегло свој врхунац у програмском и организационом смислу, у

самом ЈУСТАТ-у дошло је до реорганизације деловања, али и свести о томе да Бијенале више не може да се развија уз опадајућу подршку надлежних институција културе. Управо овакав став према Бијеналу сценског дизајна и његовој развојној путањи доказао је колико је постојање ове манифестације (премда релативно краткотрајно) у основи било оправдано.

Прашко квадријенале као интернационална лабораторија кустоских пракси

Прашко квадријенале, најзначајнија светска манифестација посвећена сценском дизајну, зачета је још у тридесетим годинама прошлог века захваљујући интернационалним успесима чехословачких уметника активних у овој области.³ Од самог почетка, Прашко квадријенале се везивало за велике излагачке просторе – међутим, природа и разноврсност изложеног омогућавала је организаторима да користе различите просторе и урбане амбијенте Прага уз постепено увођење догађаја који се пред публиком изводе уживо. Први изложбени простор био је Бриселски павиљон у комплексу Прашког сајмишта (Výstaviště Praha), а од 1983. главни изложбени простор Квадријенале постаје Индустијска палата (Sjezdový palác или Průmyslový palác) саграђена 1891. као монументална изложбена дворана и централна сајамска грађевина. С изузетком 1991. године (када је премештено у Прашки конгресни центар, *Palác kultury*), Квадријенале се одржавало у Индустијској палати до 2007. године. Тада је, први пут, пратећи програм инсталација, интервенција и живих извођења означио да Квадријенале постепено „запоседа“ јавне просторе у Прагу.

У октобру 2008. лево крило Индустијске палате захватио је пожар који је организаторе Прашког квадријенале суочио са (сада перманентно отвореним) питањем где „удомити“ највећу светску изложбу посвећену позоришту. Године 2011. Квадријенале је одржано у истом делу Прага (Praha 7), у изложбеном простору *Veletřní palác* у коме Национална галерија излаже сталну поставку савремене уметности. Тако је, у ствари, пожар на Прашком сајмишту темељно изменио кустоски приступ Квадријеналу и у његовом најновијем издању 2015. године велики излагачки простори замењени су мрежом мањих (не нужно излагачких) простора у централној градској зони, укључујући и урбане амбијенте појединих улица, тргова, паркова, реке Влтаве итд. (сл. 7). Представљено је више од 120 *site-specific* пројеката, изложби – извођења, инсталација, перформанса, шетњи и излета, перформативних предавања, радионица итд. У складу с новом концепцијом главног кустоса Содје Лоткер Зупанц (Sodja Lotker Zupanc), Прашко квадријенале, раније Међународна изложба сценографије и позоришне архитектуре,⁴ постало је

фестивал посвећен дизајну у извођачким уметностима и просторима за извођење (Prague Quadrennial of Performance Design and Space). Нови наслов приписује се утицају америчког теоретичара позоришта Арнолда Аронсона (Arnold Aronson), који је био главни комесар Квадријенале 2007. године (Aronson 2007). Према Содји Лоткер, термин *performance design* (дизајн у извођачким уметностима) представља шири појам него *stage design* (сценски дизајн) и сродни термини *set design* и *theatre design* зато што простор извођења не везује искључиво за позоришну сцену (позорницу) (Каталог PQ 2011: 19). На овај начин Квадријенале се отвара за читав низ експерименталних перформативних жанрова који се налазе на размеђи извођачких и визуелних уметности (*found theatre*, *site-specific theatre*, *devised theatre*, *applied theatre*, *media theatre*, интервенције, инсталације итд), постајући и сâмо лабораторија за уметничке експерименте „на лицу места“.

Упркос новом имену и просторној констелацији, концепт „националне поставке“ није напуштен, премда се доводи у питање на разним стручним скуповима посвећеним кустоским праксама у организацији Квадријенале. У програм Квадријенале 2015. године уврштено је 67 националних поставки, 55 студентских (такође националних) и радови индивидуалних излагача из 78 земаља света, уз специјалне госте, интернационалне редитељске звезде Робера Лепаже (Robert Lepage), Боба Вилсона (Robert Wilson), Џули Тејмор (Julie Taymor), чланове труппа *Rimini Protokoll*, *Gob Squad* и многе истакнуте сценографе и позоришне експерте.

Потреба да се на неки начин превазиђе „пролазност“ позоришне (или неке друге) представе један је од разлога присуства сценског дизајна у излагачким просторима. Ти излагачки простори нигде нису имали такву монументалност као на Прашком квадријеналу. Међутим, Квадријенале се још увек базира на нечему што Содја Лоткер Зупанц назива *парадоксом излагања сценографије*: наиме, „изложени сценографски материјал (чак и онда када је изложен у оригиналним размерама) измештен је из контекста представе“ (Zupanc Lotker 2015: 7). Ипак, Прашко квадријенале иде укорак с општим тенденцијама у дизајну изложби које постављају изазове пред архитекте и дизајнере концептима као што је „драматургија представљања“ (Shwartz Frey 2012: 6). Извођачке уметности врше све већи утицај на савремене излагачке праксе. Изложбени простори се посматрају као метафоричке позорнице на којима сценографија „фундаментално реконфигурише инфраструктуру кустоских пракси“ (Choi Kwan Lam 2014: viii). Кустоске праксе повезане са сценским дизајном подразумевају „превођење“ сценског дела из његовог првобитног перформативног контекста у излагачки простор. У том деликатном процесу превођења ово значи креирање новог контекста за нове гледаоце.

Прашко квадријенале у свом садашњем облику представља истинску лабораторију у којој се тестирају различити модуси овог процеса „превођења“, а да се међу њима не успоставља било какав хијерархијски однос

³ Историјатом Прашког квадријенале опширно су се бавиле историчарке уметности Јармила Габријелова и Вера Птачкова (Gabrielová 2007; Ptáčková 1995).

⁴ У погледу инкорпорирања живих извођења, кључне иновације уведене су 2003. године програмом *The Heart of PQ*, који је осмислио сценограф Томаж Жишка (Tomáš Žižka) – заправо, „живом“ изложбом у којој је више од 15 позоришних труппа и уметника обитавало три недеље.



7. Прашко квадријенале 2015, *Племена*, Швајцарска, Масимо Фурлан – *Blue Tired Heroes*
7. PQ 2015, *Tribes*, Switzerland, Massimo Furlan – *Blue Tired Heroes*

(Příhodová *et al.* 2016, Šentevska 2016b, Šentevska 2015). Премда су неки кустоски приступи питању како треба представити интернационалној публици оно што је релевантно за сцену извођачких уметности у некој земљи (или регији, као што су Каталонија или Квебек) више заступљени од неких других, они се не фаворизују сами по себи, о чему може да посведочи дуга листа награђених поставки.⁵

Доминантни кустоски приступ представља избор релевантних пројеката које повезује заједничка тема, која истовремено и представља визуелни „кључ“ за излагање онога што је одабрано – обично у форми сценографских инсталација или архитектонских осмишљених поставки. У овом случају настоји се да се пажња гледалаца усмери на изузетне домете одабраних пројеката и на „заједничку нит“ која их повезује у кохерентну целину. Фокус може бити сужен уколико је акценат на мањем броју одабраних радова, што у крајњој инстанци може да доведе до одабира само једне „ствари“ коју треба представити – једна позоришна представа, један значајан извођачки простор, једна позоришна трупа, један уметник. „Самосталне изложбе“ на Прашком квадријеналу испитују порозне границе између сценографских инсталација и *site-specific* уметничких дела или галеријских експоната. У неким поставкама нагласак је и на квантитету и на квалитету националне продукције у области извођачких уметности, а оне саме су резултат мукотрпног процеса одабира стотина дела која ће бити представљена (као и самог начина њихове презентације).

Одбацавање статичних поставки у корист различитих облика „живих“ извођења често значи излагање самих „дизајнера“ уз њихове радове (или уместо њих). У неким поставкама акценат је на интеракцији с публиком, која се подстиче на различите креативне начине. Ова тенденција може да води у два правца: 1) потпуно напуштање физичких објеката у корист живих извођача и учешћа публике, и 2) допуну статичних поставки „пратећим програмима“ у урбаном простору – који се онда обрађају и новим категоријама публике. Други приступи наглашавају кустоски приступ и интеракцију између различитих сегмената презентације (који могу бити трансформабилни, тј. могу да се мењају током трајања изложбе). Понекад се поставке базирају и на потреби да се пошаље политичка порука или афирмише нека „национална ствар“. Када је Квадријенале у питању, све опције су равноправне. У овоме је истовремено и слабост и снага Квадријенала као „лабораторије кустоских пракси“. С једне стране, отвореност за потпуно различите кустоске приступе представља константну претњу кустоском интегритету и кохерентности Квадријенала. С друге стране, управо ова отвореност чини га толико великом и радо посећеном манифестацијом која је у стању да у истом граду и у исто време постигне највећу концентрацију позоришних професионалаца из свих делова света.

⁵ PQ Awards [WWW Document], 2015. PQ. URL <http://2015.pq.cz.s3.amazonaws.com/www/en/program/international-competitive-exhibition/pq-awards.html> (Accessed 23 October 2017).

ЛИТЕРАТУРА

- Příhodová, B, McKinney, J. and Lotker S. 2016
The Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2015, *Theatre and Performance Design* (Abingdon), 2, 1–2: 5–16.
- Šentevska, I. 2016a
The Swinging 90s: pozorište i društvena realnost Srbije u 29 slika, Beograd: Orion Art.
- Šentevska, I. 2016b
Mediating Performance (and) Curatorship: Prague Quadrennial 2015, *Maska – The Performing Arts Journal* (Ljubljana) 177–178: 86–93 (Slovenian) / 94–101 (English)
- Šentevska, I. 2015
Keeping the Doors Open: Curatorship at the PQ 2015, in: *Space: Music, Weather, Politics*, Branislava Kuburović and Sodja Zupanc Lotker (eds.), Prague: *Shared The Arts and Theatre Institute*, 15–26.
- Zupanc Lotker, S. 2015
Expanding scenography: notes on the curatorial developments of the Prague Quadrennial, *Theatre and Performance Design* (Abingdon), 1, 1–2: 7–16.
- Choi Kwan Lam, M. 2014
Scenography as New Ideology in Contemporary Curating and the Notion of Staging in Exhibiting, Hamburg: Anchor Academic Publishing.
- Shwartz Frey, B. 2012
Projektfeld Ausstellung / Project Scope: Exhibition Design, Basel: Birkhäuser.
- Lotker, S. et al. 2011
Prague Quadrennial of Performance Design and Space : June 16–26 2011, Prague: Arts and Theatre Institute.
- Aristotel 2008
O pesničkoj umetnosti, Beograd: Dereta.
- Aronson, A. 2008
Exhibition on the Stage: Reflection on the 2007 Prague Quadrennial, Prague: Arts and Theatre Institute.
- Gabrielová, J. 2007
Kronika Pražského quadriennale, Praha: Divadelní ústav.
- Šuvaković, M. 2005
Pojmovnik suvremene umjetnosti, Zagreb: Horetzky; Ghent: Vlees & Beton.
- Lehmann, H-T. 2004
Postdramsko kazalište, Zagreb: CDU.
- Balme, C. B. 2003
Stages of Vision: Image, Body and Medium in Contemporary Theatre, *Maska – Performing Arts Journal* (Ljubljana), XVIII, 2–3 (80–81): 42–46.
- Blau, H. 2002
The Dubious Spectacle: Extremities of Theater, 1976–2000, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Pavis, P. 2002a
Dictionnaire du théâtre, Paris: Armand Colin.
- Pavis, P. 2002b
Rečnik pozorišta, *TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti* (Beograd) 3: 94–97.
- Gofman E. 2000
Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu, Beograd: Geopoetika.
- Aronowitz, S. (ed.) 1996
Techno Science and Cyber Culture, New York – London: Routledge.
- Erjavec, A. 1996
The Seen – Le Vu (introduction), *Filozofski vestnik* (Ljubljana), 17 (2): 7.
- Ptáčková V. 1995
A Mirror of World Theatre, Prague: Theatre Institute.
- Mitchell, W. J. T. 1992
The Pictorial Turn, *Artforum* (New York) 30: 89–94.
- Šekner R. 1992
Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta (priredile i prevele: Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić), Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Danto, A. 1987
Artworld, in: Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks At the Arts; Contemporary Readings In Aesthetics*, Philadelphia: Temple University Press, 154–167.
- Fried, M. 1967
Art and Objecthood, *Artforum* (New York) 5: 12–23.

Summary

IRENA ŠENTEVSKA

Independent researcher, Belgrade, Serbia
irenasentevska@gmail.com

CONTEMPORARY CURATORIAL PRACTICES AND STAGE DESIGN

As a complex artistic and cultural practice, stage design lies at the crossroads of at least two research areas within the framework of culture (art) studies: visual culture studies and performing arts studies, as a discursive area focused on the (artistic and theoretical) problem of stage performance. This makes it an exceptionally complex area of applied art and a research subject that requires expertise from all of the above-mentioned fields. Nevertheless, in the modern culture of the West, the development of theatre has traditionally implied the dominance of the drama text over other "stage texts" (including stage design), which has resulted in neglecting the visual component in performing arts and the status of stage design as a "less important" art field. The first section of the paper outlines the genesis of the term stage design, sets the theoretical platform for its use in the local context and examines the historical genesis of this paradox. The second section presents an analysis of the curatorial practices developed in collaboration with the Museum of Applied Art in Belgrade within the framework of the Biennial of Stage

Design (1996–2006), while tracking the country's cultural production, developed under the circumstances of acute social crisis and its consequences. At the same time, the paper identifies the reasons for the success (and failure) of this project dedicated to the improvement of professional standards in performing arts in the local context. The paper also discusses the theoretical concepts underlying the conceptualization of new curatorial practices in the field of stage design. The Prague Quadrennial, the world's largest exhibition dedicated to stage design, is discussed in the third section of the paper as a specific laboratory of contemporary curatorial practices in this field. It also traces its historical development and changes in the exhibition practices and the curatorial approaches to the selection process for the Prague Quadrennial. The exhibition practices associated with stage design in the local context (and their ups and downs) are thereby set in a wider, contemporary context of the global(ized) world of performing arts.

МАРИЈА ДРАГОЈЛОВИЋ: ретро поглед на породични архив слика

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: Марија Драгојловић, уметница која са сваким новим уметничким пројектом преиспитује границе слике, указала је на могућности синтезе два различита визуелна језика: аналогне фотографије и цртежа. У циклусима слика *Носталгија* (2005) и *Фрагменти времена* (2015), она је компликованим поступцима апропријације, на темељу старих фотографија и популарних „морских“ разгледница, изградила своје монументалне профане породичне иконе. На њима се сцене фотографисане у прошлости претапају у садашњост и клизе ка будућности зато што се првобитни траг са црно-беле породичне фотографије преводи, након интервенције уметнице, у мултимедијални артефакт. У овом раду се дискутује о производњи значења која настају превођењем породичних фотографија у монументалне бојене цртеже, али и о процесу пресељавања слика из контекста приватности у јавни простор галерија и музеја.

Кључне речи: Марија Драгојловић, фотографија, слика, породични архив слика, постмодерна, меморија

Слика лепе младе жене, Вуке, костимиране као Пјеро, снимљена на маскенбалу у Шапцу двадесетих година XX века, остаје још дуго после ње у породичном архиву фотографија, као траг једног присуства у ланцу предака и потомака. Захваљујући старој фотографији, она је некако остала „присутна“ и видимо је „као да је жива“. Лице девојке из прошлости чини се као да је и сада овде само зато што је, у једном тренутку, та девојка стала пред фотографску камеру да би сачувала и продужила сећање на костимирани бал. Себе, свој осмех и животну радост „лепа Вука“ је, на тренутак, посудила камери са жељом да задржи и фиксира, на трошном фотографском папиру, своју срећу и радост са бала. Фотографска слика је, опет, много година касније, поклонила тој истој Вуки, могућност да настави да постоји као палимпсест и уметничка представа, али и као артифицијелна визуелна пројекција њене потомкиње, сликарке Марије Драгојловић. Наиме, слика-успомена из двадесетих година прошлог века ревитализована је као фотографско-сликарска структура на којој се опет појављује, скоро у природној величини и у новом формату, „лепа Вука“ костимирана као Пјеро.

Како да се понаша посматрач у сусрету са сликом „лепе Вуке“ која му се осмехује и која је тако смело закорачила из једне, њене временске зоне у његову?

Фотографска слика је, задивљујуће, преокренула неприкосновену линеарност времена пропуштајућу поглед посматрача кроз векове времена како би се опет сусрео са „живом“ сликом. Прошлост се претапа у садашњост и клизи ка будућности зато што се првобитни траг са фотографије-папира преселио у мултимедијални артефакт Марије Драгојловић. Другим речима, Вукина слика је пореметила конвенционални ток времена и преокренула конвенционални ред ствари: девојка која је некад давно, безмало пре сто година, позирала и опет „позира“ као Пјеро, али као бојена слика драматично увећаних димензија и као фантомски двојник.

Фотографија „лепе Вуке“, о којој је реч, само је део богатог породичног архива Марије Драгојловић, коме она истраживачки приступа и реанимира га у неколико „животворних“ фаза да би изградила изузетне циклусе слика под насловом *Носталгија* и *Фрагменти времена*. Фотографије „славних предака“, јунакиња и јунака породичне микроисторије какви су, Вука, Милена, Зора, Данило, па онда слике-сувенири са заједничких летовања на мору снимљене двадесетих и тридесетих година прошлог века, као и кич разгледнице залазака сунца на мору уметница је поступцима присвајања, преправљања и преувеличавања редефинисала дајући им нова значења у контексту визуелне и мултимедијалне постмодерне уметности.

Први задатак сваког чувара породичног фотографског архива јесте да обезбеди најмање три копије за одабране слике и да их смести на различита места – каже се у приручницима за заштиту архивског материјала. Марија Драгојловић се у потпуности придржава овог упутства, па зато своје старе породичне фотографије даје мајстору модерне фотографије, Влади Поповићу, да их поново фотографише. Процес рефотографисања тече као ретро-техника, као аналогна фотографија – дакле, у тренутку када је дигитална технологија сасвим истиснула старе „сребрне слике“. Следи потом процедура која увећаним фотографијама на папиру даје форму монументалног уметничког дела. Педантне интервенције оловкама у боји, у последњој фази „дотеривања“ или ретуширања, обликују бојену структуру коначне слике која далеко надмашује формат фотографских албума и приватне историје у сликама.

Дакле, рад Марије Драгојловић у породичном архиву фотографија, полази најпре од селекције богате визуелне грађе сакупљане током протеклих деценија на



1. Марија Драгојловић, *Вука као Пјеро 2*, из циклуса *Носталгија*, 2011.
1. Marija Dragojlović, *Vuka as Pierrot 2*, Series *Nostalgia*, 2011.

просторима од Шапца до Београда и од континенталног залеђа до Медитерана. На основу својих естетско-емотивних критеријума из породичних фотографских фондова и албума она одабира само неколико, десет фотографија, које подвргава процесима сложених уметничких интервенција. Одабране фотографије се потом репродукују и стотинама пута увећавају како би се из конвенционалних формата 9×12 cm, преселиле у формат монументалних слика, 160×100 cm и нашле на зидовима галерија у Београду (2005, 2016) и Суботици (2016), али и музеја у Новом Саду (2015) и Бања Луци (2016).

Слике Марије Драгојловић из циклуса *Носталгија* и *Фрагменти времена* отуда треба видети као артефакте и реликте породичне историје који су, након наведених интервенција, спремно ушли у репозиторијум постмодерне уметности. Једноставну метонимијску

слику, која тврди „то је било“, односно, то је била „лепа Вука“, уметница је редефинисала и анимирала начинивши од ње монументалну профану икону. На том путу трансформације, Марија Драгојловић је од фотографије, оригинала из XX века, направила нову слику, делимично копију фотографије, која је претрпела велике интервенције да би се прилагодила антиилузионистичкој естетици XXI века.

Другим речима, Марија Драгојловић је неке своје породичне фотографије из сфере комерцијалног заната превела у поље уметности захваљујући сложеним естетским интервенцијама. Предимензионирањем интимних сликовних записа и уз помоћ софистицираног калиграфског рукописа оловкама у боји, она је дошла до сасвим нове мултимедијалне и хибридне уметничке форме и оригиналне семантичке структуре. Можемо тај пут чудесне метаморфозе посматрати као прелазак од масовне слике – фотографије, као квази-ориганала, до уникатне и оригиналне уметничке творевине која је квази-копија. Коначно, циклусима *Носталгија* и *Фрагменти времена* Марија Драгојловић прави визуелни мост између затворених и приватних простора породичног фотографског архива и отворених, јавних простора галерија или музеја.

Слика хоће да је гледамо, чувамо, обожавамо...

Сви ми добро знамо да слика наше мајке није жива, али нико не би желео да је поцепа, баца или уништи, приметио је Мичел (Mitchell), у свом славном есеју *Шта слике „заиста“ хоће?* (*What Do Pictures "Really" Want?*) који је објављен 1996. године. Нико од нас не би волео ни да се његова породична историја у сликама нађе на смећу, нити на „бувљој пијаци.“ Међутим, у архивама породичних фотографија и албумима са сликама има и оних на којима су нечија лица изгребана, замрљана или на неки други начин „поништена.“ Други пут су, опет, слике сачуване фрагментарно јер су неке непожељне личности накнадно исечене и тако немилосрдно избрисане из сећања савременика а онда и потомака. Генерације наследника и случајних посматрача породичних фотографских архива обликоваће *a posteriori*, на том непоузданом темељу фото-албума, своје искидане и флуидне успомене. Познато је, да сваки посматрач своју „меморијску картицу“, форматира као густу мрежу у којој се укрштају бакине приче, слике из албума, властита животна искуства, медијске слике итд. Али, пре свега, важне су породичне фотографије, које се све дубље урезају у индивидуалну меморију потомака, уживалаца слика, са сваким новим прегледањем породичних архива.

„Знаш, она девојчица у жутој хаљини, то сам ја,“ рекла је Марији Драгојловић непозната госпођа када је видела слику *Зора, жути лептир са другарицама* на изложби у Галерији САНУ у Београду 2015. године. Полазна визуелна матрица за рекреацију „шарених лептирића“ у ретро визири Марије Драгојловић била је групна црно-бела фотографија девојчица костимираних у лептире снимљена је у Шапцу 1938. године. На оригиналној фотографији, која показује високе квалитете доброг занатског производа, група девојчица

2. Марија Драгојловић, *Зора као жути лептир са другарицама* (други ред, трећа слева), из циклуса *Носталгија*, 2002–2005.
2. Marija Dragojlović, *Zora as a Yellow Butterfly and Friends* (second row, third to the left), Series *Nostalgia*, 2002–2005.



је, конвенционално „постројена“ у редове, како би све биле „видљиве“ док позирају у скученом простору атељеа. Девојчице, као лептирићи, хипнотисано гледају у око фотографске камере, баш као у оној дечјој песмици Јована Јовановића Змаја: „Лептирићу, шаренићу, ходи мени амо, ево имам лепу ружу, помириши само...“

Чином фотографисања радосни догађаји са школске приредбе или безбрижна игра на обали мора прекинути су и заустављени да би наставили да теку у вечности конструисане визуелне представе, иконе. Ту вечност не ограничавају трошност фотографског папира и нестабилност хемијских процеса зато што се умешала рука уметнице – она је од фотографије направила уметничко дело. Један тренутак прошлости заустављен у фотографији продужава се у будућности, као у неком илузионистичком или мађионичарском трику, тек када се радикално измени контекст у коме настаје визуелна порука. Фотографија са школског маскенбала обликована је према стандардима комерцијалног искуства занатске радње, а монументална слика *Зора, жути лептир са другарицама* настала је у контексту уметности.

Та промена контекста условила је промену у производњи значења, па онда и целокупног односа према слици као естетској визуелној структури. Фотографска слика са девојчицама-лептирићима, као и она на којој се деца безбрижно играју на обали мора, припада менталном микросвету сваког приватног фотографског архива, али када изађе на јавну сцену, онда у комуникацији са посетиоцима изложбе наставља да постоји као медијум за размену естетских, интерсубјективних, међугенерациских и животних искустава. Коначно, када се посматра слика девојчица-лептирића, чини се да су се све оне већ тада, у шабачкој фотографској радњи, јасно поставиле као објекти неке будуће пројекције, неког будућег сећања које ће оживљавати најпре оне саме сваким погледом на

заједничку фотографију, а онда и сви њихови синови, унучи, рођаци, познаници, али, наравно, и непознати посетиоци изложбе.

Задивљујућа је способност фотографије да таутолошки понавља једно те исто: то је школски маскенбал у Шапцу одржан 1938. године, као на поменутој фотографији *Зора, жути лептир са другарицама*. Али тај стабилни таутолошки оквир, у суштини, крије нестабилна значења. Фотографија са маскенбала може бити граничник у животу ових девојчица, а сећања се могу вратити на све оно што је претходило чину фотографисања, као и на оно што је уследило, потом. Колико је само важних догађаја прошло у сваком појединачном животу девојчица-лептирића и пре и после ове фотографије, али о њима посматрач изложбе ништа не жели да зна. Наиме, сам чин позирања, фотографисања, уздиже у неку другу раван ефемерни тренутак сваког постојања. Уз помоћ фотографије ритуализује се само један трен у животу учесница школске костимиране приредбе или деце са родитељима на летовању. Баш то уникатно и непоновљиво искуство предавања камери, које улива наду да се макар један тренутак у животу може „фиксирати“ и продужити, даје додатни смисао архивирању породичних фотографија у ма колико бурним и неизвесним животним изазовима.

Марија Драгојловић је, вођена маштом и осећајем за важност сачуваних породичних фотографија, педантно „реконструисала“ боје, којих нема на оригиналним црно-белим фотографијама. Сликара је, интервенишући на увећаној фотографској матрици, ненаметљиво уградила свој експресивни и естетски рукопис. Тим чином, она је проблематизовала документарност фотографског записа и преиспитала искуство занатског ретуширања у намери да отвори нове просторе за индивидуалну имагинацију и другачија читања.



3. Марија Драгојловић, *Сава*, из циклуса *Фрагменти времена*, 2011–2012.
 3. Marija Dragojlović, *Sava*, Series *Fragments of Time*, 2011–2012.

Насупрот индустрији фотографских слика, тачније, њиховој масовној изради, какву познаје пракса професионалних фотографских атељеа, стоји оригиналност и уникатност уметничког дела Марије Драгојловић. Негде између механичког и имагинарног слоја, појављује се процеп у коме се крије непоновљивост ритуалног тренутка који остаје сачуван на њеним сликама-реликвијама из циклуса *Носталгија* и *Фрагменти времена*. Њихова интригантна привлачност доноси пред лице модерног посматрача, оног који само једним прстом може прелистати на стотине сличица „пријатеља“ на свом мобилном телефону, сасвим ексклузивно и „успорено“ искуство уживања у сликама. Наместо брзих снимака и још бржих компјутерски генерисаних фотографија, *Носталгија* и *Фрагменти времена* Марије Драгојловић доносе рефотографисане и ретуширане уникатне профане иконе великог формата.

Породичне профане иконе

Да би остварила своју иновативну замисао о профаним породичним иконама, Марија Драгојловић је из праксе професионалних фото-радњи посудила искуство занатског ретуширања. Она је, затим, своје ручно бојене црно-беле слике преместила са малог на предимензионирани формат, уздижући тиме и читаву своју креативну интервенцију из занатске и механичке у привилеговану раван монументалног уметничког дела. Дакле, ауторитет уметнице стоји иза бојених профаних икона, које треба видети још и као мултимедијалне творевине, јер се у њима укрштају бар два медија: фотографија и сликарство. Може се рећи да су то и фотографије и слике – тачније, нису ни фотографије ни штафелајне слике, зато што је ауторка током стваралачког рада на интимном меморијалном пројекту смело одбацила ограничења колико занатске фотографије, толико и лепе

уметности, нити је то црно-бела слика малог формата, нити уље на платну. Заправо, *Носталгија* и *Фрагменти времена* припадају серији од десет великих профаних икона конципираних на темељу аутобиографске рефлексije о породичном фотографском архиву, који је реанимиран другим средствима.

Наравно, треба знати да је хетерогена идеологија постмодерне терен на коме се контекстуализују уметничка и мултимедијална истраживања Марије Драгојловић, али при том се не сме заборавити на иновативност понуђеног решења. Ту се, пре свега, мисли на тензију која настаје између два визуелна медија, између масовне и уникатне слике, копије и оригинала, старог и новог технолошког поступка, приватног и јавног, документарног и фиктивног, али и на напетост која се успоставља између различитих нивоа реалности у слици.

О најмање три нивоа реалности треба мислити када се гледају дела Марије Драгојловић из циклуса *Носталгија* и *Фрагменти времена*. Прва реалност би била она о којој говори слика-предложак, тачније, првобитна црно-бела фотографија. Она репрезентује представљачке каноне професионалних атељеа двадесетих и тридесетих година прошлог века и та естетизација и театрализација реалности је одабрана као слика праузор. Затим долази друга реалност. Њу обликују уметничке интервенције оловкама у боји на предимензионираном фотографском папиру. Новоизграђена монументална слика, настала као одраз или копија слике праузора, јесте уникат. Овде још треба додати да циклуси *Носталгија* и *Фрагменти времена* упозоравају на постмодернистички став о порозним границама између оригинала и копије, између различитих медија, а онда и на слободу ауторског и еклектичког приступа. Коначно, трећи ниво реалности припада култури сећања, како индивидуалној меморији, коју заступа уметница (јер су циклуси *Носталгија* и

4. Марија Драгојловић, *Јадранско море*, из циклуса *Фрагменти времена*, 2011–2012.
4. Marija Dragojlović, *The Adriatic Sea*, Series *Fragments of Time*, 2011–2012.



Фрагменти времена настали унутар аутобиографске породичне хронике), тако и оној колективној меморији која се гради са уласком приватних слика у јавни простор галерија и музеја. Обриси колективне меморије се даље проширују и стижу до флуидних оквира европске грађанске културе сећања, у чијем је контексту обликован визуелни идиом како оне прве, фотографске и занатске, тако и оне друге, уметничке и мултимедијалне слике.

Сва три нивоа реалности: онај фотографски, онај естетски и онај комеморативни, успешно функционишу заједно, али и појединачно, као визуелни окидач у оку савременог посматрача. Можда и нехотице, гледајући најновије циклусе слика Марије Драгојловић, свако може кренути у „прелиставање” и упоређивање властитих сећања на темељу старих породичних фотографских албума. Циклуси *Носталгија* и *Фрагменти времена*, као спиритистичке фотографије, труде се да увере савременог посматрача да се лица умрлих могу још једном вратити међу живе. У ствари, на темељу слика Марије Драгојловић свако од нас може потражити, у складишту својих успомена, носталгичне тренутке сећања на костимиране представе у забавишту или на безбрижна летовања на мору. Наиме, свака индивидуална меморија

гради се на комуникацији са туђим сећањима, приметио је, између осталог, Морис Албвакс (Maurice Halbwachs). Дакле, та „комуникативна меморија”, како је он назива, настаје као густо ткање, најпре породичних слика и прича, па онда разговора са пријатељима, колегама, случајним познаницима, али и посетиоцима изложби. Дobar пример за ову тезу јесте госпођа која се препознала на слици и јавила се Марији Драгојловић после изложбе у Галерији САНУ. На све то још треба додати и бескарајни иконички свет који плута интернетом и који изнова нуди нове слике-сувенире за интерсубјективну визуелну размену информација. Процеси сакупљања и расејавања „комуникативне меморије” не могу се ни предвидети ни ограничити просторно-временским координатама, али њихов основни алгоритам негде мора бити уписан, а то су, у овом случају, *Носталгија* и *Фрагменти времена* Марије Драгојловић. Ретро-перспектива и емпатија за породични архив фотографија, проширени на јавни простор галерија и музеја, донели су у сликарску радионицу Марије Драгојловић не само ретро-технике, какво је ретуширање, преснимавање и увећавање аналогних фотографија, већ и ново осећање за привилеговани артефакт каква је породична профана икона.

ЛИТЕРАТУРА

А. М. 2016

Izložba Marije Dragojlović u MSU RS : Lične uspomene u *Fragmentima vremena*, *Glas Srpske*, 07. 09. 2016. <http://www.glassrpske.com/kultura/vijesti/Izlozba-Marije-Dragojlovic-u-MSU-RS-Licne-uspomene-u-Fragmentima-vremena/lat/217197.html> [pristupljeno 31. 03. 2017].

Аноним 2016

Марија Драгојловић, Фрагменти времена, *Музеј града Београда*.

<http://www.mgb.org.rs/desavanja/izlozbe/2016/item/1278-marija-dragojlovic-fragmenti-vremena> [приступљено 31.03.2017.] (Marija Dragojlović: Fragmenti vremena, *Muzej grada Beograda*, 2016.

<http://www.mgb.org.rs/desavanja/izlozbe/2016/item/1278m-arija-dragojlovic-fragmenti-vremena> [pristupljeno 31. 03. 2017].)

Аноним 2016

Marija Dragojlović : Fragmenti vremena, *Supervizuelna* : magazine za savremenu umetnost.

<http://www.supervizuelna.com/marija-dragojlovic-fragmenti-vremena-2/> [pristupljeno 24. 03. 2017].

Аноним 2016

Marija Dragojlović: „Fragmenti vremena“, 8. septembar – 20. oktobar 2016. godine, *Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske*.

<http://www.msurs.net/index.php/sr/izlozbe/arhivaizlozbe/izl2016/623-8-20-2017> [pristupljeno 25. 03. 2017].

Denegri, J. i Kojić Mladenov, S. 2015

Marija Dragojlović, Fragmenti vremena, katalog izložbe, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.

Ђорђевић, М. 2016

Бочице за снове Марије Драгојловић, *Политика*, 09. 05. 2016.

<http://www.politika.rs/scc/clanak/354637/Bocice-za-snove-Marije-Dragojlovic>

[приступљено 29. 03. 2017] (Ђорђевић, М. 2016, Боџице за снове Марије Драгојловић, *Politika*, 09. 05.

<http://www.politika.rs/scc/clanak/354637/Bocice-za-snove-Marije-Dragojlovic> [pristupljeno 29. 03. 2017].)

Stojanović, J. i Dimitrijević, B. 2005

Nostalgija/Nostalgia, katalog izložbe, Beograd: Likovna galerija Kulturnog centra Beograda.

Ћинкул, Љ. 2005

Линија носталгије, *Политика*, 06. мај, 16. (Ћинкул, Љ. 2005, Линија носталгије, *Politika*, 06. мај, 16.)

Mitchell, W. J. T. 1996

What Do Pictures "Really" Want?

https://monoskop.org/images/2/25/Mitchell_WJT_1996_What_do_Pictures_Really_Want.pdf [Accessed 31 March 2017].

Halbwachs, M. 1992

On Collective Memory, Chicago: University of Chicago Press.

Summary

MILANKA TODIĆ

University of Arts, Faculty of Applied Arts, Belgrade, Serbia

milanka.todic@fpu.bg.ac.rs

MARIJA DRAGOJLOVIĆ: a Retro-View on a Family Photo Archive

According to the manuals for the safeguarding of archival materials, the primary task of all guardians of family photo archives is to provide at least three copies for selected images and to place them in different places. Marija Dragojlović fully complies with this instruction. Therefore, she had her old family photos rephotographed by the master of modern photography, Vlada Popović. The rephotographing process was carried out as a retro-technique, as an analogue photography procedure in a period marked by the dominance of digital images. Meticulous interventions using colour pencils in the final stage of "refurbishing", or retouching, shape the coloured structure of the final image, which far outstrips the format of photo albums and private histories in pictures.

This is, in brief, the procedure used in creating Marija Dargojlović's paintings from the series *Nostalgia* and *Fragments of Time*, exhibited in galleries and museums in Novi Sad, Subotica, Belgrade and Banja Luka in 2015 and 2016. The above-mentioned multimedia works should be seen as artefacts and relics of a family history, transferred to the repository of postmodern art after these interventions. The retro-perspective and empathy for the family photo archive, extended to the public space of galleries and museums, endowed the painting workshop of Marija Dragojlović not only with retro-techniques, such as retouching, rephotographing and enlarging analogue photographs, but also with an intention to shape a new visual format: a profane family icon.

EMMA FILIPPONI

Université Ca' Foscari, Venise, Italie
Université IUAV, Venise, Italie
École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, France
emma.filipponi@gmail.com

FERNANDO FILIPPONI

Université de Paris Nanterre, France
fernandofilipponi@libero.it

ЕМА ФИЛИПНИ

Универзитет Ка Фоскари, Венеција, Италија
Универзитет IUAV, Венеција, Италија
Висока школа друштвених наука, Париз, Француска
emma.filipponi@gmail.com

ФЕРНАНДО ФИЛИПНИ

Универзитет у Паризу - Нантер, Француска
fernandofilipponi@libero.it

738(44)"16"
738(450)"16"

SUR LES TRACES D'UN DÉCOR:

de l'hôtel parisien aux objets d'art. Échanges entre ateliers européens au XVII^e siècle

Catégorie d'article: article de revue

Résumé: A partir du XVII^e siècle, l'art français est engagé dans un processus de transformation sous le signe d'une véritable autonomie, notamment face au modèle italien. Le pouvoir monarchique de Louis XIV (1638–1715) et le chantier grandiose de Versailles sont l'expression la plus aboutie de cette émancipation. Les nouveaux modèles décoratifs conçus par les ateliers de la capitale française, utilisés également pour le réaménagement de résidences aristocratiques, influencent aussi les arts décoratifs, même au-delà des frontières nationales.

La *Suite de pièces ornementales*, un recueil de douze planches, signé par François Bignon (ca.1620–post1668) et Zacharie Heince (1611–1669), semble s'inspirer très activement des décors de l'hôtel parisien du chancelier Pierre Séguier (1588–1672). Aujourd'hui disparu, l'hôtel Séguier fut réaménagé au milieu du XVII^e siècle. En quelques années, ces décors furent repris par les artisans de deux centres de production de céramiques parmi les plus importants en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles: Nevers et Castelli.

La ville de Nevers, située au centre de la France, a pu profiter d'une position stratégique, au milieu des routes commerciales entre Paris et Lyon. Les recherches récentes confirment que les artisans nivernais étaient très actifs sur le chantier versaillais. En Italie, les céramistes de Castelli utilisent, aux mêmes dates que leurs homologues français, les sujets de la *Suite de pièces ornementales*. Il s'agit d'une trace des contacts existants entre les deux ateliers, confirmés par le partage d'autres sources iconographiques inattendues.

Mots clefs: architecture, céramiques, décor d'intérieur, hôtel particulier, Pierre Séguier.

A partir du XVII^e siècle, l'art français est engagé dans un processus de transformation sous le signe d'une véritable autonomie, notamment face au modèle italien. Ceci est à l'origine du succès des maîtres de l'école française dans les recueils de modèles décoratifs destinés aux artistes et artisans de l'Europe entière aux XVII^e et le XVIII^e siècles.

Le pouvoir monarchique de Louis XIV (1638–1715) et le chantier grandiose de Versailles sont l'expression la plus

ТРАГОВИМА ДЕКОРА:

од париских приватних здања до уметничких предмета. Размена између европских атељеа XVII века

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Почев од XVII века, француска уметност пролази кроз процес трансформације која се одвија у знаку истинске аутономије, пре свега у односу на италијански модел. Краљевска моћ Луја XIV (1638–1715) и изградња грандиозног здања као што је Версајска палата најпотпунији су израз ове еманципације. Нови декоративни модели развијени у радионицама француске престонице, који су се користили и приликом преуређивања аристократских резиденција, утицали су и на декоративне уметности и изван државних граница.

Изгледа да је *Низ орнаменталних сцена* (*Suite de pièces ornementales*), серија од дванаест графичких листова која потписују Франсоа Бињон (François Bignon, око 1620–1668) и Захари Енс (Zacharie Heince, 1611–1669), инспирисана париским приватним здањем канцелара Пјера Серјеа (Pierre Séguier, 1588–1672). Кућа породице Серје, која данас више не постоји, преуређена је средином XVII века. Током неколико година, украшавање ове зграде преузеле су занатлије из два центра за производњу керамике, Невера (Nevers) и Кастелија (Castelli), који су у XVII и XVIII веку спадали у најзначајније европске центре у овој области производње.

Град Невер, у централној Француској, искористио је стратешки положај на раскрсници трговачких путева који спајају Париз и Лион. Резултати новијих истраживања потврђују да су занатлије из Невера биле веома активне на версајском градилишту. С друге стране границе, у Италији, керамичари из Кастелија користе теме из *Низа орнаменталних сцена* у исто време када и њихове француске колеге из Невера. То је још један траг контаката који су постојали између ове две радионице, а који су потврђени и увидом у друге, крајње неочекиване иконографске изворе.

Кључне речи: архитектура, керамика, унутрашња декорација, градска приватна здања, Пјер Серје

Почетком XVII века, француска уметност пролази кроз процес трансформације која се одвија у знаку истинске аутономије, пре свега у односу на

aboutie de cette émancipation. Le château créé pour le Roi Soleil incarne le paradigme du *Grand Siècle*. Il marque le début de la phase caractérisée par l'hégémonie culturelle de la France sur la scène européenne, sous la direction artistique de Charles Le Brun (1619–1690). Déjà l'auteur au Louvre, pendant les années 1660, du programme iconographique de la *Galerie d'Apollon*, faisant symboliquement référence aux bienfaits du soleil, Le Brun dirige à Versailles la réalisation de la décoration intérieure, du mobilier des *Grands appartements* et celle de complexes groupes sculptés.¹ «Mr Le Brun était si universel que tous les arts travaillaient sous lui, et qu'il donnait jusqu'aux dessins de serrurerie», souligne en 1690 le *Mercure galant* , à l'occasion de la mort de l'artiste.²

La renommée de Le Brun fut étroitement liée à la protection que lui offrit le chancelier Pierre Séguier avec lequel il établit un rapport de «fidélité indéfectible».³ C'est dans ce contexte qu'est créée avec succès la *Suite de pièces ornementales*, un recueil de douze planches consacrées aux divinités marines de la mythologie, reproduisant des scènes de tritons et néréides sur des dauphins et monstres marins, entourés de guirlandes de fruits, de cornes d'abondance et d'amours.⁴ D'un format oblong – la largeur de l'image fait presque trois fois son hauteur – ces planches reproduisent une frise continue à finalité implicitement ornementale. Sur la première planche, François Bignon (vers 1620 – après 1668) et Zacharie Heince (1611–1669) signent en tant qu'auteurs, Jean I Leblond (vers 1590/1594–1666) en qualité d'éditeur et Michel Dorigny (1616–1665) comme graveur.⁵

¹ Le *Parterre d'Eau* en est un exemple (cf. Alexandre Maral in Lens 2016: 47–49). Concernant les dessins préparatoires pour le mobilier (cf. Lens 2016: 298–301) et les groupes sculptés (Beauvais and Méjanès 1985: 64–68).

² *Mercur Galant*, février 1690, p. 266 (cité dans Lens 2016: 311).

³ Bénédicte Gady dans Lens 2016: 107.

⁴ Il s'agit de 12 planches, parfois numérotées, de format oblong (cm 13×37). Cfr. Weigert 1939: 383, nn. 91–83. Les sujets des planches sont, dans l'ordre: 1. *Amphitrite montre à Neptune les armoiries du chancelier Séguier, qu'une naïade et deux génies soutiennent à droite*; 2. *Une sirène prend des fruits que lui offre un amour qu'on aperçoit à droite, au-delà de quatre autres amours, et présente une grenade à un triton sur lequel elle est couchée*; 3. *Un triton enlève une nymphe, qui s'en défend: la nymphe rejette ses bras à gauche, où on peut voir un triton et une sirène, avec leurs petits, portant des guirlandes de fruits*; 4. *Deux sirènes escortées de génies soulèvent, au milieu du sujet, une corbeille de fruits*; 5. *Un autel de sacrifices, embrasé, occupe le milieu du devant, entouré de victimes et de pontifes*; 6. *Amphitrite, précédée des amours, est sur son char attelé de deux chevaux marins*; 7. *Amphitrite, vue de dos, est assise sur un triton, tenant d'une main, la déesse qui lui indique la gauche, et soutenant, de l'autre, une guirlande dans laquelle jouent deux amours*; 8. *Hercule, que des amours entourent de festons, est assis, à droite, près de son compagnon. Ils semblent regarder Galatée sur les eaux, à gauche au fond*; 9. *Un faune caresse une bacchante, qui verse à boire à un enfant couché sur elle*; 10. *Amphitrite, couchée sur un cheval marin, se dirige à gauche en tenant, d'une main, un feston de fruits*; 11. *Deux naïades sont assises de chaque côté. Entre elles, au milieu, des amours soutiennent une draperie sur laquelle est représenté un cœur enflammé percé d'une flèche et entouré de flammes*; 12. *Un vieux triton enseigne à jouer de la flûte de Pan à une néréide, auprès de laquelle se tient l'Amour*.

⁵ En fonction des états peut apparaître l'excudit de Le Blond ou de François Bignon et les planches peuvent être numérotées. Le nom de Michel Dorigny apparaît en qualité de graveur (Robert-Dumesnil 1839: 259–260). Sur Jean Leblond, actif à Paris comme peintre et éditeur de plusieurs artistes, tels Israël Silvestre, Jean Lepautre et les Perelle, cf. Weigert, Préaud 1976: 298–300.

италијански модел. То је уједно и разлог велике заступљености мајстора француске школе у збиркама декоративних предложака намењених уметницима и занатлијама из целе Европе током XVII и XVIII века.

Краљевска моћ Луја XIV (1638–1715) и изградња велелепног здања као што је Версајска палата, представљају најпотпунији израз ове еманципације. Дворац саграђен за Краља Сунце представља парадигму Великог века и означава почетак периода културне превласти Француске на европској сцени, под уметничким руководством Шарла Лебрена (Charles Le Brun, 1619–1690). Лебрен, који је већ шездесетих година XVII века реализовао иконографски програм Аполонове галерије у Лувру, која симболички алудира на добробити сунца, у Версају је управљао извођењем радова на унутрашњој декорацији, израдом намештаја за *Велике апартамани* и скулптуралних група.¹ „Господин Лебрен је био до те мере свестран да је управљао свим уметничким радовима и реализовао је чак и цртеже за браварске детаље“, истиче се 1690. године у часопису *Mercur galant* у тексту поводом уметничке смрти.²

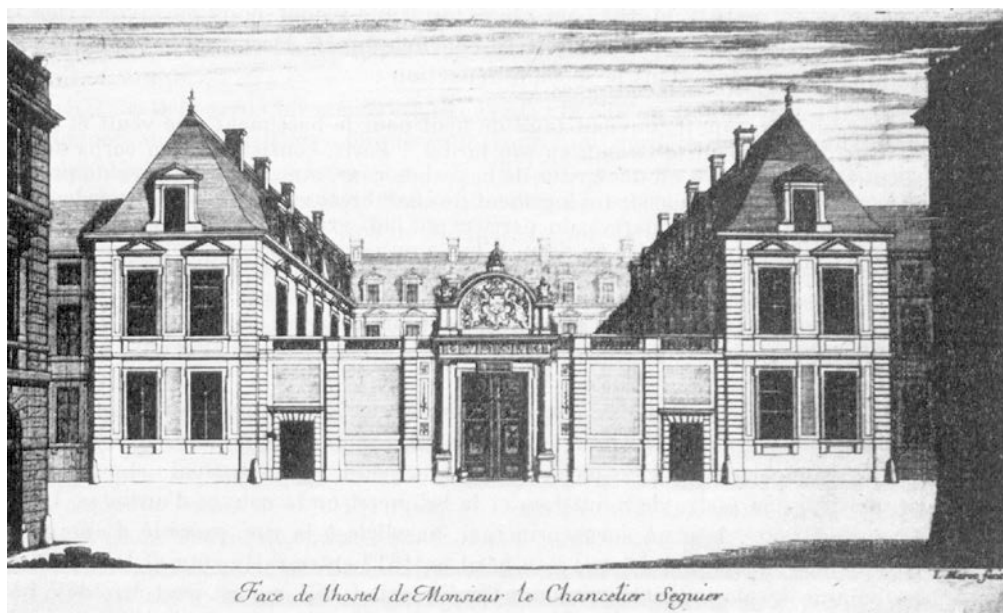
Лебренов углед тесно је повезан са заштитом коју му је понудио канцелар Пјер Серје, са којим је успоставио однос „бескомпромисне лојалности“.³ Управо у таквом контексту успешно је реализован *Низ орнаменталних сцена*, збирка од дванаест табли посвећених митолошким морским божанствима, са представама тритона и нериди на делфинима и морским чудовиштима, уоквирене гирландама са воћем, роговима изобиља и купидонима.⁴ Графички листови издуженог правоугаоног формата – ширина слике је скоро три пута већа од њене дужине – чине континуирани фриз декоративне намене. На првој

¹ На пример, *Водени партер* (упор. Александар Марал (Alexandre Maral) у Lens 2016: 47–49). Види и скице за намештај (Lens 2016: 298–301) и скулптуралне групе (Beauvais and Méjanès 1985 1985–1986: 64–68).

² *Галантни Меркур*, фебруар 1690, стр. 266 (наведено у Lens 2016: 311)

³ Бенедикт Гади (Bénédicte Gady) у Lens 2016: 107.

⁴ Ради се о 12 графичких листова, од којих су неки нумерисани, правоугаоног облика (13×37 cm). Упор. Weigert 1939: 383, 91–83. Сцене на листовима дате су следећим редом: 1. *Амфитрита показује Нептуну обележја породице канцелара Сежеа, које са десне стране придржавају једна најада и два генија*; 2. *Сирена узима воће које јој пружа један од купидона приказан с десне стране, преко четири друга купидона, док она пружа нар тритону на коме лежи*; 3. *Тритон отима нимфу која покушава да се одбрани: нимфа склања његове руке улево, где се виде тритон и сирена са децом, која носе гирланде са воћем*; 4. *Две сирене, праћене генијима, носе, у централном делу сцене, корпу с воћем*; 5. *Жртвеник у пламену, у предњем плану централног дела сцене, окружен је приносиоцима жртве и представницима свештенства*; 6. *Амфитрита, испред које су приказани купидони, приказана је у свом двоседу, у који су упрегнута два морска коња*; 7. *Амфитрита, приказана с леђа, седи на једном тритону, који једном руком придржава богињу која му даје знак с леве стране, док у другој руци држи венац у коме се играју два купидона*; 8. *Херкул, кога купидони обавијају украсним венцима, седи, с десне стране, поред свог друга. Изгледа да посматрају Галатеју на води, лево у позадини*; 9. *Фаун милује баханаткињу, која сипа пиће детету које лежи на њој*; 10. *Амфитрита, лежи на морском коњу и креће се улево држећи, једном руком, венац воћа*; 11. *Са стране седе две најаде; између њих две, у средини, купидони придржавају тканину на којој је приказано горуће срце прободено стрелом и окружено пламеном*. 12. *Стари тритон учи једну нериду да свира панову фрулу, док је поред ње приказан купидон*.



1. Jean Marot, *Vue de l'Hôtel Séguier*
1. Жан Маро, *Поглед на зграду Пјера Сегјеа*

Mais l'inventor des scènes est Zacharie Heince, peintre d'origine suisse, né en 1611 à Paris où il est admis à l'Académie le 7 avril 1663.⁶ Dans les répertoires, le nom de Heince est souvent associé à celui de François Bignon, qui grava en effet une grande partie de ses œuvres. Dans son atelier parisien à l'enseigne du «Cinge d'Or», rue Saint-Honoré – près du Palais Cardinal, comme l'indique une inscription dans la dernière planche de la *Suite* – Bignon réalisa des burins d'après Heince et Poussin et publia des gravures de François Chauveau (1613–1676) ainsi que d'autres graveurs de l'époque⁷. Ensemble, Heince et Bignon réalisèrent les *Portraits au naturel des Messieurs les plénipotentiaires assemblez à Munster et Osnaburg* (1648) et les illustrations pour l'ouvrage de Vulson de La Colombière qui a pour titre la *Galerie des Hommes Illustres du Palais Cardinal* (1650).

Comme l'indique l'inscription sur la première planche de la *Suite*, la série est dédiée à l'«Illustrissimo D. D. Petro Seguerio Galliarum Cancellario» à qui «hasce Tabellas appendunt et Consecrant Zach. Heince et Fran. Bignon qui Jn. Et pin.». Il s'agit du chancelier Séguier déjà cité, auquel les deux artistes consacrent en 1650 un portrait *in-folio* le représentant assis dans sa bibliothèque⁸. Nous ne savons rien sur l'origine des scènes de la *Suite*, mais il est possible qu'il s'agisse de reproductions de décors de l'hôtel parisien de Séguier, dont la création pourrait être attribuée à Heince et Bignon.⁹

A partir de 1634, le chancelier habite rue de Grenelle-Saint-Honoré dans un hôtel aujourd'hui disparu,

табли, Франсоа Бињон (око 1620 – после 1668) и Захари Енс (1611–1669) потписани су као аутори, док је Жан I Леблон (Jean I Leblond; око 1590/1594–1666) потписан као издавач, а Мишел Дорињи (Michel Dorigny; 1616–1665) као гравер.⁵

Међутим, приказане сцене, осмислио је Захари Енс, сликар швајцарског порекла, рођен 1611. године у Паризу, где је 7. априла 1663. године примљен на Академију.⁶ У пописима уметника Енсово име се често повезује са именом Франсоа Бињона, који је заправо радио гравире за велики део Енсових дела. У свом париском атељеу, са ознаком *Cinge d'Or*, у улици Сент Оноре – у близини Кардиналске палате, како указује натпис на последњој табли *Низа орнаменталних сцена*, Бињон је израдио гравире на основу Енсових и Пусенових слика, а објављивао је и гравире Франсоа Шовоа (1613–1676), као и радове других гравера тога времена.⁷ Заједно су Енс и Бињон реализовали *Портрете у природној величини опуномоћеника окупљених у Минстеру и Оснабрику* (1648) и илустрације књиге Вилсона Де Ла Колумбијера (Vulson de La Colombière) под насловом *Галерија знаменитих личности Кардиналске палате* (*Galerie des Hommes Illustres du Palais Cardinal*, 1650).

Како је назначено у натпису на првој табли *Низа орнаменталних сцена*, серија је посвећена „Уваженом Д. Д. Пјеру Сегјеу, француском канцелару“ (Illustrissimo D.

⁶ Bénézit 1999, tome 6: 863.

⁷ Le Blanc 1854: 339; Weigert 1939: 377; Bénézit 1999, tome 2: 308.

⁸ Cf. Nexon 2015: 400.

⁹ Cela en raison de la dédicace, des caractéristiques stylistiques des frises et du fait que les deux artistes s'attribuent l'«invento» aussi bien que la «pictura» des scènes. Cette hypothèse est avancée déjà par Robert-Dumesnil (1841: 132).

⁵ У зависности од стања у ком се сцене налазе, на појединим листовима могу се запазити потписи Ле Блона (Le Blond) или Франсоа Бињона, а неке су и нумерисане. Мишел Дорињи (Michel Dorigny) се појављује у својству гравера (Robert-Dumesnil 1839: 259–260). Познато је да је Жан I Леблоне радио у Паризу као сликар и издавач радова неколицине уметника, међу којима и Израела Силвестра (Israël Silvestre), Жана Лепотра и гравера из породице Перел, види Weigert and Préaud 1976: 298–300.

⁶ Bénézit 1999, tome 6: 863.

⁷ Le Blanc 1854: 339; Weigert 1939: 377; Bénézit 1999, tome 2: 308.

2. Carlo Antonio Grue et Atelier, Grand vase avec *Amphitrite couchée sur un cheval marin*, 1710–1720, Chieti, Museo d'arte Costantino Barbella.

2. Карло Антонио Груе и сарадници, Велика ваза са сликом Амфитрите која лежи на морском коњу, 1710–1720, Уметнички музеј „Константино Барбела“, Кјети



construit en 1612 et qui se trouvait à l'actuel numéro 15 de la rue du Louvre, dans le premier arrondissement de Paris.¹⁰ A son arrivée, ainsi qu'en 1644 et 1658, l'immeuble construit par Jacques II Androuet du Cerceau (1550–1614) pour le grand écuyer de France, Roger de Saint-Lary, duc de Bellegarde, qui avait acheté le terrain à la veuve du duc de Montpensier en juin 1612,¹¹ fait l'objet de rénovations.¹² Dans un premier temps, Séguier fait bâtir une double galerie qui divise en deux parties l'ancien jardin¹³. Plus tard, grâce à l'acquisition des maisons voisines, comme l'hôtel de Bauve, le chancelier s'approprie la plupart des bâtiments existants entre la rue du Bouloi, la rue de la Coquillière et la rue de Grenelle. Il peut ainsi «relier les nouveaux espaces à son hôtel par les caves et par l'étage»¹⁴ en les louant ou les réservant aux domestiques et à son médecin personnel.¹⁵ Après la construction des deux galeries superposées et la division du jardin en *grand jardin* et *petit jardin*, Séguier fait ajouter aux trois corps de l'édifice disposés en U autour de la cour d'honneur, un autre corps qui devait probablement abriter les galeries¹⁶ (fig. 1).

¹⁰ Gady 2008: 159, 316.

¹¹ Ce fut Henri Sauval qui attribua les plans de l'hôtel à Jacques II Androuet du Cerceau: Sauval 1724: 196, cité par Nexon 1980 : 145. Auparavant le bâtiment était connu sous le nom d'*Hôtel de Bellegarde*, cf. Nexon 1980: 144.

¹² Nexon 1980: 164.

¹³ *Ibid.*: 149.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Nexon 2015: 122–123.

¹⁶ C'est une hypothèse avancée par Yannick Nexon (Nexon 1980: 149, n. 37). Il faut préciser que, malheureusement, le plan masse et la distribution des espaces ne sont pas bien connus. À ce propos, Yannick Nexon écrivait en 1980 que «ce que nous savons de la distribution intérieure de l'hôtel peut donc se résumer ainsi: une masse de renseignements, très difficiles à exploiter, extraits des inventaires, un plan très peu fiable, enfin des informations complémentaires tirées de Sauval ou de la correspondance et qui souvent contredisent les autres données. Comme nous ignorons la part d'innovations de l'hôtel Séguier, une comparaison avec les exemples contemporains peut se révéler hasardeuse. Autant de problèmes dont la solution n'est pas livrée» (Nexon 1980: 72).

D. Petro Seguerio Galliarum Cancellario), за кога „hasce Tabellas appendunt et Consecrant Zach. Heince et Fran. Bignon qui Jn. Et pin”. Реч је о већ поменутом канцелару Сергеју, коме двојица уметника 1650. године посвећују портрет, у фолио формату, на коме је приказан како седи у својој библиотеци.⁸ Немамо никаквих сазнања о пореклу сцена које приказује *Низ орнаменталних сцена*, али је могуће да је реч о репродукцијама декорације куће Пјера Сергеја у Паризу, чији су аутори можда били управо Енс и Бињон.⁹

Од 1634. године, канцелар је живео у Улици Гренел Сент Оноре (Grenelle-Saint-Honoré), у приватном здању саграђеном 1612. године, које данас више не постоји, а налазило се на месту зграде на броју 15 у Улици Лувр, у првом арондисману Париза.¹⁰ Здање које је Жак II Андруе ди Серсо (Jacques II Androuet du Cerceau, 1550–1614) подигао за Рожеа де Сен-Лари (Roger de Saint-Lary), војводу од Белгарда (Bellegarde) и управника краљевских штала, који је земљиште купио од удовице војводе Монпансјеа (Montpensier), јуна 1612,¹¹ реновирано је исте године када се канцелар уселио, а након тога и 1644. и 1658. године.¹² Сергеј је најпре саградио двоструку галерију која је некадашњи врт поделила на два дела.¹³ Касније је куповином околних кућа, попут зграде Бов (Bauve), канцелар дошао у посед највећег броја зграда између Улице Булоа (Bouloi), Улице Кокијер (Coquillière)

⁸ Упор. Nexon 2015: 400.

⁹ На основу посвете, стилских карактеристика фризова и чињенице да се двојица уметника приписују и идејно решење и осликавање сцена. Ову претпоставку изнео је већ Роберт-Дименил (Robert-Dumesnil 1841: 132).

¹⁰ Gady 2008: 159, 316.

¹¹ Андри Совал је приписао израду плана овог здања Жаку II Андруеу ди Серсо: Sauval 1724: 196, наведено у Nexon 1980: 145. Претходно је ово здање било познато под називом *Здање Белгард*, упор. Nexon 1980: 144.

¹² *Ibid.*: 164.

¹³ *Ibid.*: 149.



3. Zacharie Heince, François Bignon, *Suite de pièces ornementales*, planche IV.
3. Захари Енс, Франсоа Бињон, *Низ орнаменталних сцена*, IV табла

Parallèlement à cette nouvelle disposition des espaces, la décoration des appartements fut complètement reprise sous la direction de Simon Vouet (1590–1649) et Jacques Sarazin (1588/1590–1660) avec la collaboration de nombre d'assistants dont le jeune Le Brun.¹⁷ Dans ce contexte, il est vraisemblable que les frises mythologiques firent partie du nouvel aménagement des appartements voulu par le chancelier Séguier et peut-être liées à l'aménagement de la «grande grotte éclairée d'arcades, ornée de grotesques et de thermes marins, couverts d'une voûte incrustée de coquilles, de conques et de quantité de rocaillles [...] pleine de tuyaux, de canaux, de jets d'eau et de robinets invisibles»: une grotte artificielle donc, que Séguier fit réaliser après 1640 et dont il ne reste que cette description rédigée quasiment un siècle plus tard.¹⁸ Toujours d'après notre source du XVIII^e siècle, en contrepoint du décor de cette grotte probablement située dans le *Grand jardin*, il y avait dans le *Petit jardin* contigu, un décor peint par Le Brun, fait d'arcades et de verdure en trompe-l'œil.¹⁹

Quand la *Suite* de Heince et Bignon arrive dans les ateliers de Castelli, l'un des centres les plus importants de production céramique en Italie aux XVII^e et XVIII^e siècles, elle connaît un succès immédiat. Les frises des mythes marins figurent dans l'album des sujets à la mode, des «chevaux de bataille» des ateliers de Castelli, à côté de l'indémodable Tempesta et des Carrache.

Les céramistes abruzzais avaient un penchant pour la France. A côté de la légion d'artistes italiens diffusés par la

и Улице Гренел (Grenelle). Захваљујући томе могао је да „повеже стечене површине са својом зградом преко подрумских и спратних просторија“¹⁴ и да их издаје или користи за послугу и за смештај свог личног лекара.¹⁵ Након изградње две галерије које су се налазиле једна изнад друге и поделе врта на велики и мали врт, Серге је на три постојећа крила здања постављена у облику слова П око дворишта, додао још једно крило у коме је вероватно требало да буду смештене галерије¹⁶ (сл. 1).

Упоредо са увођењем новог распореда просторија, декорација апартмана потпуно је промењена под руководством Симона Вјеа (Simon Vouet, 1590–1649) и Жака Саразена (Jacques Sarazin, 1588/1590–1660), у сарадњи са бројним помоћницима међу којима је био и млади Лебрен.¹⁷ У овом контексту, чини се вероватним да су фризови са митолошким сценама чинили део нове декорације просторија по жељи канцелара Сергеа, а могуће је да су били повезани са преуређењем „велике пећине осветљене аркадама, украшене гротескама и морским термама, које прекрива свод инкрустиран шкољкама

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Nexon 2015: 122–123.

¹⁶ То је претпоставка Јаника Нексона: Nexon 1980: 149, бр. 37. Треба појаснити да, нажалост, ситуациони план и распоред просторија нису добро познати. У вези са тим, Јаник Нексон је 1980. године написао да „оно што знамо о распореду просторија у унутрашњости здања може да се сведе на следеће: велики број података које је веома тешко искористити, изводи из инвентара, прилично непоуздан план и, коначно, додатне информације извучене из Совалових дела или из његове кореспонденције, често у супротности са другим подацима. С обзиром на то да нам обновљени делови Сергејевог здања нису познати, упоређивање са савременијим примерима, би могло да буде ризично. Мноштво проблема за које немамо одговор“ (Nexon 1980: 72).

¹⁷ Нова организација унутрашњег простора делимично је документована у два инвентара имовине, сачињена 1672. и 1683. године. Поменута документа садрже и инвентар збирке слика (Nexon 1982).

¹⁷ La nouvelle organisation des espaces intérieurs est partiellement documentée par deux inventaires des biens, rédigés en 1672 et 1683. Dans ces documents est inventoriée la collection des peintures (Nexon 1982).

¹⁸ Sauval 1724, tome 2: 96. L'hypothèse a été avancée récemment par Yannick Nexon (2015: 123–125).

¹⁹ Sauval 1724, tome 2: 196.



5. Aurelio Anselmo Grue, Plat avec *Galatea*, 1720-30, Castelli, Museo delle Ceramiche.
5. Аурелио Анселмо Груе, Тањир са представом *Галатеје*, 1720–1730, Музеј керамике, Кастели.

parois les scènes du mythe d'après les planches IV et X (figs. 3, 4), selon une recherche identique de légèreté. Par rapport aux gravures, le céramiste accorde plus de place à la mer, à l'arrière-plan, dont la luminosité contribue à apaiser le rythme soutenu du premier plan.

Les élèves de Carlo Antonio Grue partagent avec leur maître une passion pour la *Suite de pièces ornementales*. La planche X assemblée avec un détail de la II est transcrite par Candeloro Cappeletti (1689–1772)²³ ainsi que par Carmine Gentili (1678–1763), avec une rigueur méthodique chez ce dernier. Sur une plaque conservée au musée du Louvre, il laisse plus de place à la mer, dans le fond.

A la mort de Carlo Antonio, ses fils héritent de la collection de gravures. Dans un plat du musée de Castelli (fig. 5), le jeune Aurelio Grue (1699 – après 1759) extrait juste de la planche VIII le détail flou sur la gauche, un mirage dans le lointain tout à fait cohérent avec son intérêt pour les effets de vibrations, les légèretés de touches et les transparences (fig. 6).²⁴

Quand son frère Liborio (1702–1779/1780) entreprend un retour aux formes baroques et à celles du vase *da pompa*, il est obligé de faire appel de nouveau à la *Suite de Heince et Bignon*, réinterprétée cette fois-ci avec un authentique respect du modèle, visible dans le rendu du clair-obscur, la solidité des corps et l'enchaînement paratactique des scènes des frises. Cela vaut aussi pour les deux vases du musée Acerbo de Loreto Aprutino, d'après les planches IX et

који би пре могао да послужи као инспирација за неку ново читање теме у роматичарском и „узвишеном“ кључу. С стуге стране, значајну улогу у његовом настанку имао је развој репертоара класичног пејзажа, који се појављује у делима Николе Пусена (1594–1665), Клода Лорен (Claude Lorrain, 1600–1682) и, нарочито, веома динамичне групе француских гравера који су популарисали поједностављену верзију ове теме, почевши од Жана Лепотра (Jean Lepautre) и веома плодне породичне фирме Габријела (Gabriel, 1604–1677), Николе (Nicolas, 1625–1692) и Адама (Adam, 1638–1695) Перела (Perelle). Не смео заборавити ни теме које се ослањају на представе античких митова, које су у Кастелију прихваћене онако како су их интерпретирали француски уметници, попут Мишела Дорињија (1616–1665) – укључујући и његове гравуре на основу дела Симона Вуеа (Simon Vouet) – или Антоана Коапела (Antoine Coypel, 1661–1722).²⁰

Око 1695. године, Карло Антонио Груе (Carlo Antonio Grue, 1655–1723) маестрално је пресликао на тањир²¹ део IX табле *Низа орнаменталних сцена*. Интервенисао је на композицији изгравираниг модела како би структуру учинио лакшом и прилагодио је савременом укусу: инкарнат је нежан, коса лагана и лепршава. Издужени облик гравира вероватно му се чинио погодним за осликавање великих ваза намењених украшавању луксузних ентеријера.

²³ Battistella, *De Pompeis* 2005: n. 333.

²⁴ Corrieri 1998, p. 139, n. II.117; Filipponi 2015: 81.

²⁵ Arbace 1993: 86–89, nn. 78–79; De Luca 1997: 43; Fittipaldi 1992, n. 94.

²⁰ Упор. Castelli 1998: 90–92. У вези са овим питањем види Cunsolo, Filipponi 2015.

²¹ Arbace 1996: n. 184.



6. Zacharie Heince, François Bignon, *Suite de pièces ornementales*, planche VIII.
6. Захари Енс, Франсоа Бињон, *Низ орнаменталних сцена*, VIII табла

XII, pour les répliques du musée Barbella, pour le vase signé *Liborius Gruë* du musée de San Martino à Naples²⁵ ainsi que pour d'autres œuvres d'un habile maître baroque inspirées des frises I, II, XI.²⁶ D'ailleurs, les mêmes scènes peintes par Liborio Gruë tout au long de sa carrière perdent, dans ses dernières pièces, la vitalité baroque des premières épreuves: les divinités marines traitées à l'aide d'un sombre clair-obscur semblent sans vie.²⁷

Dans les *albums* de modèles des ateliers des Gruë et Gentili, à Castelli, étaient aussi conservées, hormis les frises de Heince et Bignon, d'autres estampes tirées des décors de l'hôtel Séguier. Il s'agit notamment des pièces gravées par Michel Dorigny, d'après les peintures que Simon Vouet avait réalisées pour les appartements du chancelier.²⁸

À Castelli, circulait donc un recueil du *corpus* gravé par Dorigny dans lequel figuraient des planches d'après les décors de l'hôtel Séguier, d'une part, et la *Suite de pièces ornementales*, d'autre part. Ou alors, s'agirait-il là d'une série consacrée uniquement aux décors de l'hôtel parisien (il est admis que même la *Suite* en reproduise quelques ornements) ?

* * *

Si la *Suite de pièces ornementales* ne semble pas avoir eu de succès auprès d'autres manufactures de céramique en Italie, il n'en va pas de même du côté français si nous considérons les sujets sélectionnés par les artisans des ateliers de Nevers. La scène de la planche IX de la *Suite* est ainsi reproduite sur les parois d'un vase appartenant aux collections du musée de l'Ermitage et une bouteille conservée dans une

Ваза *da pompa* (сл. 2) из Музеја „Барбела“ (Barbella) из Кјетија (Chieti),²² која је настала неколико година касније, приказује митолошке сцене са IV и X табле (сл. 3 и 4), откривајући исту тежњу за лакоћом израза. У поређењу с гравирама, керамичар је оставио више места за море, које је приказано у позадини слике и чија светлост умирује наглашени ритам у предњем плану.

Ученици Карла Антонија Груеа делили су учитељеву страст према *Низу орнаменталних сцена*. Десету таблу са детаљем са II табле пресликали су Канделоро Капелети (Candeloro Cappeletti, 1689–1772)²³ и Кармине Ђентили (Carmine Gentili, 1678–1763), при чему Ђентилијев рад карактерише методичка прецизност. На једном графичком листу који се чува у Лувру, море, приказано у позадини, заузима више простора.

После смрти Карла Антонија, његови синови наслеђују колекцију његових гавира. На једном тањиру из музеја у Кастелију (сл. 5), млади Аурелио Груе (1699 – после 1759) издвојио је само један замагљени детаљ са леве стране VIII табле, опсену у дањини, која је потпуно доследна његовом интересовању за ефекте подрхтавања, лакоћу потеза и утисак прозирности (сл. 6).²⁴

Када се његов брат Либорио (Liborio, 1702–1779/1780) вратио барокној форми и облицима који се могу видети на вази *da pompa*, морао је поново да се угледа на Енсов и Бињонов *Низ орнаменталних сцена*. Овога пута га је интерпретирао чврсто се држећи модела, што се види из начина на који је изведен кјароскуро, чврстине приказаних тела и паратактичног низања сцена са фриза. Ово се односи и на две вазе из Музеја „Ачербо“ (Acerbo) у

²⁶ Filipponi 2015: 80–81, nn. 74, 76.

²⁷ À ce propos, cf. le vase du Museo Civico d'Arte Antica de Turin inv. n. 2452-C, tiré des planches 4 et 6 de la *Suite*.

²⁸ Cfr. Nexton 1980: figs. 14, 22; Castelli 1998: 85, 88.

²⁹ Ces objets sont reproduits dans Leprince 2009: 132–134, n. 33. La bouteille apparaît déjà dans Drouot 1937: 12, n. 75, pl. III; plus récemment dans Leprince 2014: 208–211, n. 31; Christie's 2015: 6, n. 1.

²² De Luca 1997: 40.

²³ Battistella, De Pompeis 2005: n. 333.

²⁴ Corrieri 1998, p. 139, n. II. 117; Filipponi 2015: 81.



7. Manufacture di Nevers, Grand plat avec *Amphitrite couchée sur un cheval marin*, 1680–1700, Collection privée.

7. Мануфактура у Неверу, Велики тањир са представом Амфитрите која лежи на морском коњу, 1680–1700, приватна колекција

collection privée, tous les deux peints dans cette ville du centre de la France, située à mi-chemin sur la route de Lyon à Paris.²⁹ C'est également ici que fut peint un grand plat figurant *Amphitrite sur un cheval marin* (fig. 7),³⁰ d'après la planche X, ainsi qu'un rafraîchissoir dont le décor est tiré de la planche VI.³¹

Quant à la contemporanéité des productions des céramistes français et celles de leurs homologues italiens, elle est ponctuelle, frappante : les scènes de la *Suite* apparaissent sur les céramiques nivernaises entre 1680 et 1700. Une telle coïncidence mérite l'attention, compte tenu du fait même que les planches de Heince et Bignon ne figurent pas, à ces dates, dans les *indici*, les catalogues de vente de l'imprimerie romaine De' Rossi, centre privilégié de l'achat des estampes par les artisans de Castelli.³²

Quels autres canaux de transmission permettent alors à ces artistes éloignés d'avoir connaissance de ce genre de décors? Du côté italien, nous pouvons rappeler que ce sont les années des rapports attestés entre Carlo Antonio Grue et Francesco Solimena (1657–1747), artiste de premier rang du baroque tardif napolitain, dont nous connaissons la lettre envoyée à Grue, depuis Naples, le 18 mars 1695.³³ D'ailleurs, au cours de la deuxième moitié du XVII^e siècle, Nevers joue grâce à ses manufactures de céramique un rôle de premier plan sur la scène artistique française et européenne, en même temps que les manufactures néerlandaises de Delft.

En effet, à Versailles, le chantier de création du *Grand*

месту Лорето Апрутино (Loreto Aprutino), израђене на основу IX и XII табле, на реплике из Музеја „Барбело“, на вазу коју је потписао *Либоријус Груе* (*Liborius Gruè*) из напуљског Музеја Светог Мартина,²⁵ као и на друга дела вештог барокног мајстора, инспирисана фризовима са I, II и XI табле.²⁶ Ипак, у његовим последњим радовима, сцене које је Либорио Груе осликавао током читаве своје каријере изгубиле су барокну виталност из ранијег периода: морска божанства рађена у тамном кјароскуру делују беживотно.²⁷

У каталозима модела кастеланских радионица Груеа и Ђентилија, поред фризова Енса и Бињона, сачуване су и друге графике изведене према сценама које су украшавале приватно здање Пјера Сеџеа. То су, пре свега, гравире Мишела Дорињија урађене према сликама које је Симон Вуе израдио за канцеларове одаје.²⁸

По Кастелију је, дакле, кружила збирка *корпуса* Дорињијевих гавира која је с једне стране садржала табле израђене на основу декорације Сеџеовог дома, а с друге, *Низ орнаменталних сцена*. А можда је у питању серија посвећена искључиво декоративним сценама из париске зграде (имајући у виду да је и приликом израде *Низа орнаменталних сцена* репродуковано неколико орнамената из Сеџеове куће)?

Мада се чини да *Низ орнаменталних сцена* није имао великог успеха код других мануфактура керамике у Италији, када се узму у обзир теме које су бирале занатлије из неверских радионица, стиче се утисак да је у Француској ситуација била сасвим другачија. Сцена коју приказује IX табле *Низа орнаменталних сцена* репродукована је на једној вазе из колекције Ермитажа, као и на боци из једне приватне колекције, при чему су оба предмета осликана у овом граду, који се налази на пола пута између Лиона и Париза, у централним делу Француске.²⁹ Ту је осликан и један велики тањир који приказује *Амфитриту на морском коњу* (сл. 7),³⁰ израђен на основу X табле, као и посуда за расхлађивање пића, осликана на основу IV табле.³¹

Временска блискост радова француских и италијанских керамичара потпуна је и упадљива: сцене из *Низа орнаменталних сцена* присутне су на керамици из Невера између 1680. и 1700. године. Таква коинциденција захтева посебну пажњу, посебно када се има у виду да Енсове и Бињонове табле у то време нису биле уврштене у *индексе* (*indici*), односно продајне каталоге римске штампарije Де Роси, која је била главни центар у ком су кастеланске занатлије набављале графике.³²

²⁵ Arbace 1993: 86–89, nn. 78–79; De Luca 1997: 43; Fittipaldi 1992, n. 94.

²⁶ Filipponi 2015: 80–81, nn. 74, 76.

²⁷ У вези са овим упор. вазу из Градског музеја старе уметности у Торину, инв. бр 2452-С, преузето са табли IV и VI *Низа орнаменталних сцена*.

²⁸ Упор Nexton 1980: figs. 14, 22; Castelli 1998: 85, 88.

²⁹ Репродукције ових предмета налазе се у Leprince 2009: 132–134, n. 33. Боца је репродукована већ у Drouot 1937: 12, n. 75, pl. III, а у новије време у Leprince 2014: 208–211, n. 31; Christie's 2015: 6, n. 1.

³⁰ Приватна колекција (Leprince 2014: 206–207, бр. 30).

³¹ Rosen 2009: 339.

³² Упор. Grelle Iusco 1996.

³⁰ Collection particulière (Leprince 2014: 206–207, n. 30).

³¹ Rosen 2009: 339.

³² Cf. Grelle Iusco 1996.

³³ Bindi 1883: 148. Cf. aussi Cunsolo, Filipponi 2015: 203–204.

goût, les arts décoratifs subissent eux aussi l'impact des nouvelles tendances et participent de la mise au point de ce nouvel art du pouvoir absolu. Les arts du feu ne font pas exception à la règle car la céramique fait sa grande entrée à Versailles en 1670, année de la construction du *Trianon de porcelaine*, une *delizia* réalisée en l'honneur de Madame de Montespan, la favorite du roi.³⁴ Sous le strict contrôle de Le Brun, les arts appliqués partagent, avec les autres arts, les mêmes objectifs et solutions formelles, diffusés par des ornemanistes tels qu'Alexis Loir (1640–1713) ou Jean Lepautre (1618–1682).

Dans ce contexte où la faïence constitue un élément à part entière de la décoration de la résidence du Roi Soleil, la traduction en céramique du *Grand goût versaillais* est confié justement à la créativité des artisans de Nevers. Les jardins sont le cadre privilégié de nouvelles formes qui dialoguent avec les plans et perspectives imaginés par André Le Nôtre (1613–1700).³⁵

Entre 1640 et 1680, Nevers atteint ainsi son apogée avec des décors reproduisant sur faïence l'iconographie à la mode élaborée – comme c'est le cas de notre *Suite* – dans les ateliers de la capitale.³⁶ Toute une partie de celle-ci rapproche précisément l'activité des faïenciers de Nevers de celle des artistes italiens de Castelli, qui travaillent pour d'autres souverains, à des centaines de kilomètres de là.

Car, en fin de compte, ces derniers partagent avec les céramistes nivernais non seulement la *Suite* de Heince et Bignon, mais aussi le nouveau modèle de paysage conçu sur la base des gravures des Perelle, la prédilection pour les scènes pastorales – sur le modèle des créations de Nicolaes Berchem (1620–1683) – l'œuvre de Simon Vouet et de quelques-uns de ses élèves les plus talentueux, tels Charles le Brun et Michel Dorigny, ou encore les compositions équilibrées de Laurent de la Hyre (1606–1656) connues des céramistes – de Nevers comme de Castelli – par l'intermédiaire de l'un de ses élèves, François Chauveau (1613–1676).

L'existence de modes de transmission entre communautés artistiques si éloignées reste à prouver. Mais les convergences et les points de contact suggèrent une circulation d'images – c'est-à-dire d'idées, de culture – vaste et rapide. Celle-ci permet même aux artistes italiens de moderniser leurs répertoires décoratifs sur la base des nouveautés élaborées sur la scène artistique parisienne et

Kojim drugim kanalima je ova vrsta dekoracije mogla doći do tih umetnika, koji su živeli daleko od mesta njenog nastanka? Što se Italijana tiče, podsetimo se da su postojale dugogodišnje, dokumentovane veze između Karla Antonija Груеа и Франческа Солимене (Francesco Solimena, 1657–1747), врхунског уметника позног напуљског барока, чије нам је писмо упућено Груеу из Напуља, 18. марта 1695,³³ познато. Поред тога, захваљујући радионицама за производњу керамике, Невер је, поред холандских радионица у Делфту, имао важну улогу на француској и европској уметничкој сцени током друге половине XVII века.

И у самом Версају, који је представљао градилиште на коме је настао *Grand goût*, декоративна уметност је била под утицајем нових тенденција и учествовала је у коначном обликовању нове уметности, која је била израз апсолутне власти. Вештине које су подразумевале употребу топлоте не представљају изузетак, с обзиром на то да се керамика на велика врата уводи у Версај 1670. године, када је изграђен *Тријанон од порцелана*, драгуљ саграђен у част краљеве миљенице, госпође де Монтеспан (Montespan).³⁴ Под строгим контролом Лебрена, примењене и све остале уметности делиле су исте циљеве и формална решења која су промовисали декоратери попут Алексиса Лоара (Alexis Loir, 1640–1713) или Жана Лепотра (1618–1682).

У овом контексту, када фајанс представља интегрални елемент уређења резиденције Краља Сунце, преношење *Високог версајског стила* на керамичке радове поверено је управо креативности занатлија из Невера. Вртову су представљали посебно погодне површине за примену нових облика у складу са плановима и перспективама које је осмислио Ленотр (1613–1700).³⁵

Тако је између 1640. и 1680. године Невер достигао врхунац у изради украса који су у фајансу репродуковали сложеније иконографске теме – као што је то био случај и са *Низом орнаменталних сцена* – развијене у атељеима престонице.³⁶ Читав један део *Низа орнаменталних сцена* приближиће рад керамичара из Невера активностима италијанских уметника из Кастелија, који су, удаљени стотинама километара, радили за друге монархе.

³³ Bindi 1883: 148; види и Cunsolo, Filipponi 2015: 203–204.

³⁴ Wolvesperges 2014.

³⁵ Упор. Leprince 2014: 66–83.

³⁶ Ово питање се мора тумачити у оквиру динамике која, у XVI и XVIII веку у Француској, карактерише односе између француске престонице, Париза и других делова земље. Када говоримо о проблематици која нас овде занима, треба нагласити, с једне стране, улогу Париза, као референтног културног центра који је занатлијама које су радиле у радионицама на југу земље служило за упознавање са новим трендовима. С тим у вези, Лилијан Илер-Перез (Liliane Hilaire-Pérez) помиње „обичај цртача који су радили за лионске трговце и фабриканте да често путују у Париз како би се упознали са укуси „особа чији је суд најисправнији“, тј. племића“ (навод према Coquery 1998: 21). С друге стране, треба поменути да у XVI и XVII веку двор и племство у престоници играју суштински важну улогу у промовисању различитих, уметничких, занатских и техничких производа насталих у провинцији, као што је случај са везеним лионским тканинама, чија је репутација настала захваљујући великом броју поруџбина из Версаја, почев од 1666. године (упор. Hilaire-Perez 2000: 226–230).

³⁴ Wolvesperges 2014.

³⁵ Cf. Leprince 2014: 66–83.

³⁶ Cette question doit être interprétée dans le cadre des dynamiques qui caractérisent, aux XVII^e et XVIII^e siècles en France, le rapport entre la capitale, Paris, et les autres régions du pays. Par rapport à nos problématiques il faudra souligner, d'un côté, le rôle de Paris en tant que centre de référence culturelle et d'actualisation pour les artisans actifs dans les centres manufacturiers du sud de la France: par rapport à ces derniers Liliane Hilaire-Pérez cite «l'habitude du voyage à Paris des dessinateurs des marchands-fabricants lyonnais dans le but de connaître le goût des 'personnes qui ont le discernement le plus juste', c'est-à-dire la noblesse» (cité dans Coquery 1998: 21). De l'autre côté il faut dire que la cour et l'aristocratie de la capitale jouent, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, un rôle essentiel dans la promotion des produits – d'art, d'artisanat ou produits techniques – réalisés en province, comme c'est le cas des tissus brodés lyonnais, dont la réputation est liée aux commandes répétées de Versailles à partir de 1666 (cf. Hilaire-Perez 2000: 226–230).

autour du grand chantier de Versailles, vraisemblablement grâce aux liaisons assurées par des centres intermédiaires, dont justement Nevers.³⁷ La production de cette ville française, en plein développement dans le même laps de temps plonge d'ailleurs ses racines dans une solide tradition italienne qui affleure constamment. C'est le cas notamment de l'interprétation des céramiques orientales qui est menée dans le sillage du modèle ligure et aboutit à des résultats d'un grand intérêt, comparables aux essais italiens analogues.³⁸

À l'arrière-plan, naturellement, il y a Delft l'autre centre de référence européen où s'affirme l'intérêt pour les porcelaines orientales et les décors en bleu et blanc. Là sont jetées les bases d'une nouvelle façon de percevoir la réalité naturelle et de représenter le paysage et le monde pastoral qu'il abrite.

Конечно, кастеланским и неверским уметницима није заједнички само Енсов и Бињонов *Низ орнаменталних сцена*, већ и нови модел пејзажа, конципиран на основу Перелових гравира, наклоност према пасторалним сценама, по угледу на радове Николаса Берхема (Nicolaes Berchem, 1620–1683), дела Симона Вуеа и неколицине његових најталентованијих ученика, попут Шарла Лебрена и Мишела Дорињија, као и уравнотежених композиција Лорана де ла Ир (Laurent de la Hye, 1606–1656), које су и неверски и кастелански керамичари познавали преко једног од његових ученика, Франсоа Шовоа (1613–1676).

Тек треба доказати да су заиста постојали начини преношења модела између тако удаљених уметничких заједница. Ипак, приближавања и додирне тачке наводе на уверење да је постојао велики и брз проток слика, што значи и идеја и културе. Тај проток је заслужан за модернизацију декоративних репертоара италијанских уметника на основу новитета конципираних на париској уметничкој сцени а посебно у оквиру великог градилишта какво је представљао Версај. Највероватније су за то заслужне везе преко посредних центара, какав је управо био Невер.³⁷ Производња у овом француском граду, који се у истом временском интервалу налазио у јеку развоја, вуче корене из солидне италијанске традиције која је непрекидно избијала на површину. То је нарочито случај са интерпретацијом оријенталне керамике у освит лигурског модела. Она је изазвала велико интересовање, које се може поредити са аналогним италијанским покушајима.³⁸

У позадини свега, природно, налазио се Делфт, као други европски референтни центар у коме се афирмише интересовање за источњачки порцелан и украсе у плавој и белој боји. Тиме су постављене основе за нови начин поимања природне реалности и приказивања пејзажа и пасторалних мотива у њему.

³⁷ Nevers est aussi une ville importante pour ce qui concerne la production de verres, et notamment les contacts entre verriers français et verriers italiens au cours du XVI^e siècle (cf. Barbe, Filipponi 2017).

³⁸ Cf. Leprince 2009: 100–105; Rosen 2009: 264–273 et quelques productions de Castelli en bleu et blanc (Battistella, De Pompeis 2005, nn. 123–136), mais aussi quelques essais nivernais sur le *décor historié* et le sujet de paysage (Rosen 2009: 324, 327, 383).

³⁷ Невер је важан центар када је у питању производња стакла, а нарочито када су у питању контакти између француских и италијанских стаклара током XVI века (упор. Barbe, Filipponi 2017).

³⁸ Упор. Leprince 2009: 100–105; Rosen 2009: 264–273 и неколико радова из Кастелија у плавој и белој боји (Battistella, De Pompeis 2005, nn. 123–136), али и неколико скица са наративним сценама и пејзажима које су реализовали уметници из Невера (Rosen 2009: 324, 327, 383).

BIBLIOGRAPHIE / ЛИТЕРАТУРА

- Barbe, F. et Filipponi, F. 2017
Les verres émaillés vénitiens de la Renaissance: le projet Cristallo, Annales du XXe Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre, Romont: Verlag Marie Leidorf GmbH, 435-443.
- Lens 2016
Charles Le Brun (1619-1690) : catalogue de l'exposition de Lens sous la direction de Bénédicte Gady et Nicolas Milovanovic, Lens-Paris: Lienart.
- Christie's 2015
Le goût français : arts décoratifs du XVIIe au XIXe siècle, catalogue, Paris 14 avril 2015, Paris: Christie's.
- Cunsolo, E. et Filipponi, F. 2015
Carte e ramine negli inventari dei Grue. Il gusto di un'epoca, dans F. Filipponi, *Aurelio Anselmo Grue : La maiolica nel Settecento fra Castelli e Atri*, Castelli: Verdone Editore, 199-230.
- Filipponi, F. 2015
Aurelio Anselmo Grue. La maiolica nel Settecento fra Castelli e Atri, Castelli: Verdone Editore.
- Nexon, Y. 2015
Le Chancelier Séguier (1588-1672) : ministre, dévot et mécène au Grand Siècle, Ceyzérieu: Champ Vallon.
- Leprince, C. (ed.) 2014
La faïence baroque française et les jardins de Le Nôtre : [exposition, Paris, Grand Palais, XXVII^e Biennale des Antiquaires, 11-21 septembre 2014], Paris: Feu et Talent. (Feu et Talent ; IV)
- Wolvesperges, T. 2014
Le Trianon de porcelaine, dans *La faïence baroque française et les jardins de Le Nôtre* : [exposition, Paris, Grand Palais, XXVII^e Biennale des Antiquaires, 11-21 septembre 2014], Paris: Feu et Talent IV, 52-63. (Feu et Talent ; IV)
- Leprince, C. 2009
Feu et talent : d'Urbino à Nevers, le décor historié aux XVI^e et XVII^e siècles, Le Mans: Reinette.
- Rosen, J. 2009
La faïence de Nevers : 1585-1900, vol. 2, Dijon: Faton.
- Gady, A. 2008
Les hôtels particuliers de Paris du Moyen Âge à la Belle époque, Paris: Parigramme.
- Battistella, F.G.M. et De Pompeis, V. 2005
Le maioliche di Castelli dal Rinascimento al Neoclassicismo, Pescara: Carsa.
- Hilaire-Perez, L. 2000
L'invention technique au siècle des Lumières, Paris: A. Michel.
- Bénézit, E. 1999
Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, Paris: Gründ.
- Castelli 1998
Nella bottega dei Gentili : spolveri e disegni per le maioliche di Castelli, catalogue de l'exposition de Castelli sous la direction de L. Arbace, Teramo: Edigrafital.
- Corrieri, G. (ed.) 1998
Il museo delle ceramiche di Castelli, Colledara: Andromeda.
- Coquery, N. 1998
L'hôtel aristocratique : le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle, Paris: Publication de la Sorbonne.
- De Luca, B.M. 1997
I maestri castellani : sintesi illustrata della antica maiolica di Castelli, Teramo: Edigrafital.
- Arbace, L. 1996
La maiolica italiana : Museo della ceramica Duca di Martina, Napoli: Electa.
- Grelle Iusco, A. 1996
Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acqua forte esistenti nella stamparia di Lorenzo Filippo De' Rossi : contributo alla storia di una stamperia romana, Roma: Artemide.
- Arbace, L. 1993
Maioliche di Castelli : La Raccolta Acerbo, Ferrara: Belriguardo.

- Fittipaldi, T. 1992
Ceramiche : Castelli, Napoli, altre fabbriche, Napoli: Electa .
- Saint-Omer 1992
Les plaques en faïence de Castelli : catalogue de l'exposition de Saint Omer sous la direction de G. Blazy, Saint-Omer: Musée de l'Hôtel Sandelin.
- Beauvais, L. and Méjanès, J.-F. 1985
Le Brun à Versailles : 85e exposition du Cabinet des dessins, catalogue de l'exposition de Paris sous la direction de Lydia Beauvais et Jean-François Méjanès, Paris: RMN.
- Nexon, Y. 1982
La collection de tableaux du chancelier Séguier, *Bibliothèque de l'école des Chartes* (Paris) 140: 189–214.
- Nexon, Y. 1980
L'Hôtel Séguier : contribution à l'étude d'un hôtel parisien au XVIIe siècle, *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* (Limoges) 16, fasc. A: 143–177.
- Weigert, R.A. et Preaud, M. 1976
Inventaire du fonds français : Graveurs du XVIIe siècle, tome 7, Paris: Bibliothèque Nationale.
- Weigert, R.A. 1939
Inventaire du fonds français : Graveurs du XVIIe siècle, tome 1er, Paris: Bibliothèque Nationale.
- Drouot 1937
Faïences anciennes. Porcelaines anciennes. Important ensemble de faïences de Nevers. Belles faïences italiennes, Paris 15 décembre 1937, Paris: Baudoin.
- Bindi, V. 1883
Artisti abruzzesi : pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figuli, dagli antichi a' moderni: notizie e documenti, Napoli: De Angelis.
- Le Blanc, C. 1854
Manuel de l'amateur d'estampes contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nations... Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par M. J.-Ch. Brunet, tome 1er, Paris: Bouillon.
- Robert-Dumensil, A. P. F. 1841
Le peintre-graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française, tome 5, Paris: De Nobele.
- Robert-Dumensil, A. P. F. 1839
Le peintre-graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française, tome 4, Paris: De Nobele.
- Sauval, H. 1724
Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, 3 vols., Paris: Moette-Chardon.

Summary

EMMA FILIPPONI

Ca' Foscari University, Venice, Italy

IUAV University, Venice, Italy

School for Advanced Studies in Social Sciences, Paris, France

emma.filipponi@gmail.com

FERNANDO FILIPPONI

Université de Paris Nanterre, France

fernandofilipponi@libero.it

TRACING THE ORIGINS OF A DECORATION: from a Parisian Mansion to Art Objects. Exchanges among European Workshops in the 17th Century

In the 17th century, French art came through a campaign of renewal and emancipation from Italian artistic models. The artists of this period, mainly working at the construction site of Versailles, sought to disseminate new models, already tested when furnishing aristocratic residences. These new decorative models, developed in the studios of the French capital, also affected the development of decorative arts, even beyond the borders of France.

The *Suite of Ornamental Pieces* (*Suite de pièces ornementales*), a set of twelve engraved plates, signed by François Bignon (ca. 1620 – after 1668) and Zacharie Heince (1611–1669), seems to be inspired by the decorations made in the mid-17th century in the Parisian mansion of the chancellor

Pierre Seguier (1588–1672) which are now non-existent. In the following years, these patterns were adopted by craftsmen in the two most important European centres of pottery production in the 17th and 18th centuries: Nevers and Castelli.

The city of Nevers, in central France, benefited from a strategic location close to trade routes, halfway between Paris and Lyon. Moreover, recent research proves that the artisans of Nevers were active participants at the construction site of Versailles. At the same time, the Italian potters working in Castelli introduced subjects from the *Suite*. This study tracks the contacts and active communication between the two studios, confirmed by the fact that they shared other unexpected iconographic sources.

ПОВЕЗ ЕСНАФСКЕ КЊИГЕ ИЛИ ЛУКСУЗНИ СПОМЕН АЛБУМ?

Прилог изучавању уникатног књиговештва

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: У чланку се обрађује музејски предмет који се дуго сматрао Еснафском књигом за варош Јагодину. Реч је о богато опремљеном повезу од штављене коже, позлаћеног оквира од месинга изведеног у ливу и перфорацији, са украсима од вишебојне пасте у емајлу и четири кружна медаљона са минијатурама у акварелу. На горњој корици је картуш са трословним монограмом и лентом са угравираним годинама 1874–1896. Након анализе предмет се указао у новом светлу: након што су откривене легенде на немачком језику на полеђини минијатура, постала је јаснија иконографија медаљона, док је уочавање аналогија у групи спомен албума дариваних члановима друштвене елите помогло приликом утврђивања идентитета аутора повеза: био је то Јожеф Моржањи (József Morzsányi), један од водећих будимпештанских дизајнера, књиговезаца и медаљера у периоду од 1870. године до позних тридесетих година XX века.

Кључне речи: повез, књиговештво, албум, минијатура, Јожеф Моржањи (József Morzsányi)

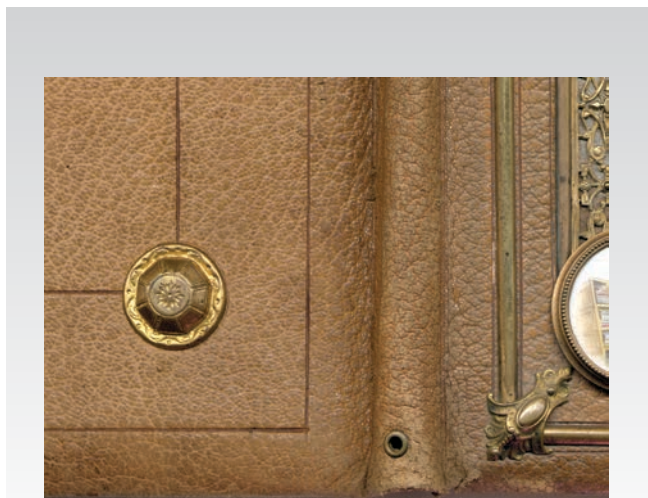
Развој музеологије и постепено формирање херитологије као нове научне дисциплине пружају свеж, снажан подстрек за теоријско преиспитивање музејског предмета као основног садржаја музејске делатности (Ван Менш 2015: 160–172). Али, да би један музејски предмет заиста могао постати и предмет баштине, те, сходно таквом концепту, и носилац информација, није довољно да само буде похрањен у збирку и класификован према уобичајеним музејским категоријама. Да би предмет могао да сведочи првобитном културно-историјском контексту и буде у функцији музејске збирке којој сада припада (Bulatović 2015: 181–184), његова обрада у оквиру музеализације мора бити изведена систематично и без остатка. Такав процес често укључује научно-истраживачки приступ који омогућује исправну идентификацију предмета, што је једини пут који води ка одговарајућој класификацији и инвентаризацији (Gob i Druge 2009: 216–233; Ван Менш 2015: 266–278). У фонду Завичајног музеја у Јагодини (Којић 1997) чува се један веома занимљив експонат који се дуго сматрао *Еснафском књигом за варош Јагодину*, а чијој су реидентификацији посвећени редови што следе.



1. Предња корица повеза, 1896, Завичајни музеј Јагодина.
1. Front cover of the binding, 1896, Regional Museum Jagodina

Реч је о предмету који има облик богато опремљених корица повеза (40 × 30,5 cm) од штављене коже (сл. 1). На средини горње корице налази се позлаћени картуш од месинга (21 × 11,5 cm) са тробојним (плаво, црвено, бело) и трословним монограмом PJS (9 × 4,5 cm) у емајлу, на профилисаном штиту (10,5 × 5,5 cm). Под штитом је и метална лента (4,5 × 1,5 cm) са угравираним цифрама 1874–1896 (висина бројева h = 0,4 cm), а изнад њега и медаљон (R = 3 cm), у коме је крстолики флорални мотив у емајлу. Картуш окружују стилизовани биљни мотиви од месинга с аплицираним разноврсним лиснатим орнаментима у емајлу црвене, беле, тамноплаве, зелене, светлоплаве и црне боје.

Слични украси сложене форме заузимају и угаоне површине унутрашњег оквира, који се састоји од траке од позлаћеног месинга ($R = 2,5 \text{ cm}$), перфориране густом мрежом биљне орнаментике. На угловима траке постављени су кружни медаљони ($R = 3,5 \text{ cm}$) у које су, под заштитним стаклом, уметнуте минијатуре сликане у акварелу ($R = 3,2 \text{ cm}$). Спољни оквир чини танка полуобличаста цев ($d = 0,4 \text{ cm}$), која посред страница има украсе у виду вишестраног снопа са прстеном ($l = 1,8 \text{ cm}$), а на угловима, као спојницу ($l = 3 \text{ cm}$), још један орнамент у виду издуженог картуша (сл. 2). На хрпту ($b = 3 \text{ cm}$) нема ознака, осим што се на крајњим странама налазе два



2. Детаљи хрпта и обеју корица повеза, 1896, Завичајни музеј Јагодина
2. Details of the ridge and both covers of the binding, 1896, Regional Museum Jagodina

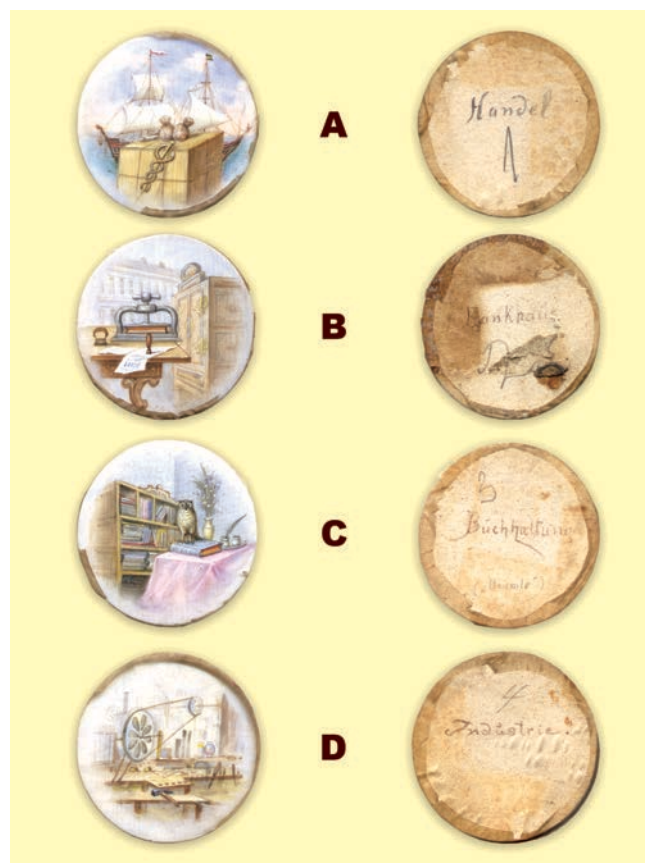
кружна прореца ($R = 0,5 \text{ cm}$) за врпцу, сада изгубљену. Доња корица повеза има скромну опрему: правоугаони оквир ($R = 3 \text{ cm}$) изведен у слепом тиску и, на угловима, осмострани ножице у облику нитни ($R = 2,5 \text{ cm}$), са зракастим орнаментом на плошном врху.

Иако је предмет приспео у музејски фонд пре 1970. године, уписан је у документацију 23. новембра 1978. године (ЦКУ 1335/78) и донедавно је имао само привремени број (ПИ 256). Тада је описан као „корице еснафске књиге непознатог заната“, поклон Димитрија Абадића из Јагодине и опредељен у Етнолошко одељење. Предмет је непотпун и делимично оштећен јер се у корицама не налази првобитни садржај (у непознато време изгубљен), на површини су уочљиве последице зуба времена и лошег чувања (кожа је овештала, понегде искрзана), а у доњем левом углу горње корице недостаје једна апликација. Пре но што ће бити изложене на сталној поставци, корице су употребљене као повез за музејску Књигу утисака коришћену од 17. јануара 1973. до краја 1979. године, када је Музеј пресељен у зграду некадашње Соколане (Zdravković 2001: 9–15). После отварања сталне

поставке 1983. године, репродукција предмета нашла се на једној од пригодних разгледница са мотивима из музејских збирки, где је први пут означен као *Esnafska knjiga za grad Jagodinu (1874–1896)*. Повез је први пут споменут у једној стручној публикацији поводом отварања сталне поставке из 2001. године, где је наведен као *Еснафска књига за варош Јагодину и околину, 1874–1896* (Zdravković 2001: 39, 47, sl. 121), док је у књизи посвећеној занатима у Јагодини донета само репродукција на форзацу (Алексић 2004а: 5). Потом је укључен и у каталог изложбе приређене поводом пола века рада Музеја, уз уопштен опис: „Књига јагодинских еснафа са корицама набављеним у Солуну или Пешти је занимљиво сведочанство развијеног занатлијског слоја у Јагодини XIX века“ (Алексић 2004б: 29, бр. 57). Предмет је означен као импорт, са датовањем пре 1874. године, а уместо инвентарног броја дат је број Централне књиге уласка. Током обраде Збирке еснафских писама и диплома и пројекта конзерваторско-рестаураторске заштите, уз подршку Министарства културе Републике Србије, 2009. године, са новим привременим бројем (74) прикључен је овој збирци. Предмет се те године нашао међу експонатима на изложби у Етнографском музеју у Београду: у пратећем каталогу (Теофиловић-Тодоровић и Баришић 2009: 5, 27, бр. 43) подаци о повезу преузети су из каталога старе изложбе из 2004. године, а репродуковани су горња корица и један медаљон увећаног формата (Теофиловић-Тодоровић и Баришић 2009: 4, 34).

Излагање у Етнографском музеју било је повод за подробнију анализу повеза пошто је, током припреме збирке еснафских писама и диплома за објављивање у посебном издању, ауторка публикације М. Тодоровић изнела сумњу у постојећу идентификацију – најпре у само рашчитаване слова у монограму. Стога је предмет, ради обраде, предат аутору овог рада, који је уочио да постоје добри разлози за сумњу, пошто се претпоставка да повез представља *Еснафску књигу* заснива на погрешном читању монограма. Како је слово Ј црвене боје очито повезано са именом места (Јагодина), словни знак беле боје прочитан је као „Е“, што не одговара облику те графеме, која може бити или ћирилично С или пак латинично *ce*. Да је ова друга могућност вероватнија, показује латинични натпис на немачком језику „10.000 LOOSE“ (тј. лозова, срећки) на минијатури у медаљону у горњем десном углу повеза. Овај податак пружа довољан разлог да се порекло повеза тражи ван ћириличног говорног подручја, због чега је предмет искључен из збирке еснафских писама и пратеће публикације (Тодоровић 2016). Уверење припадника старије генерације стручњака музеја да повез представља *Еснафску књигу*, делом и због тога што од дародавца нису на време узети подаци о околностима налаза самог предмета, очито је било засновано на формалној сличности медаљона с горње корице и занатских симбола, који се, уоквирени медаљонима различитог облика, често могу наћи на еснафским, мајсторским и калфенским писмима из XIX и XX века (Тодоровић 2016: 20–45, 61–67, 70–73).

Међутим, како је некада у Јагодини постојао велики број еснафа (Алексић 2004а: 80–92), тешко би било објаснити постојање само једне еснафске књиге за целу варош. У потрази за пореклом повеза истраживање је започето анкетирањем музејских збирки, али је убрзо постало јасно да паралеле не постоје у збиркама музеја у Београду, нити је иницијални упит у пештанском Музеју примењене уметности (Iparművészeti Múzeum) уродио плодом, јер је ова установа годинама била у реконструкцији, као и њен вебсајт. Иако је трагање било безуспешно и у низу других музеја и галерија, на прави траг су ипак указале публикације у виду зборника радова и каталога изложби,¹ које су постављене најпре 2001. године у Царском дворцу (Hofburg) у Инсбруку (Mraz und Halama 2001), а потом и 2007. године у Аустријској националној библиотеци у Бечу (Österreichische Nationalbibliothek) (Fischer-Westhauser 2007а). На њима је била изложена грађа, данас у великој мери заборављена, која је током XIX и првих деценија XX века представљала чест облик исказивања лојалности царском дому Аустро-Угарске онога времена. Реч је о великом броју луксузно изведених спомен албума, најчешће у виду повеза, али и другим формама, као што су тубе, футроле, ковчежићи и касете (Scholda 2007). Ове симболичне поклоне (*Huldigung, homage, libro di onore*) многобројне области, установе, удружења и појединци поручивали су код најбољих књиговезаца, дизајнера, сликара и архитеката различитим поводом, као што су државни јубилеји, годишњице владавине, венчања, рођења, рођендани, али и специфични догађаји, посебна путовања или смрт члана царске породице, о чему, на пример, сведоче албуми рађени поводом сребрне свадбе царског пара 1879. године, поклон управе града Задра (Fischer-Westhauser 2007b: 26), или дар српског епископата из Беча (Karner 2007: 153). Опрема спомен албума често је садржавала монограм прималаца поклона, ређе иницијале, грбове и симболе дародаваца (појединачца, градова или удружења), као што је то случај са албумом који је поводом мађарског јубилеја круне 1892. године царском пару уручила баптистичка црква у Мађарској (Karner 2007: 143). Неретко су корице биле украшене минијатурама, као на примерку који је поводом сребрне свадбе 1879. године царском пару даровала Православна црква Буковине из Черниваца (Чернівці) (Karner 2007: 155). У повезу се најчешће налазила калиграфски изведена посланица, а зависно од повода, и целе збирке акварела, графика или пак фотографских снимака (Scholda 2007: 80–83, 98–101). Низ детаља и техничко-занатских особености говори у прилог томе да се управо у овој врсти грађе налазе одговарајуће паралеле за повез из јагодинског музеја, па се може рећи да је био или спомен албум, дар лицу чији се идентитет крије из монограма



3. Минијатуре у медаљонима, 1896, Завичајни музеј Јагодина
3. Miniatures enclosed in medallions, 1896,
Regional Museum Jagodina

„РЈС“, или пак споменица установе или фирме чији је назив садржан у овој скраћеници, која је у том случају акроним. Пошто се под монограмом налази и лента са утравираним бројевима, датим на начин на који се у стотинама аналогија из бечке збирке обележавају јубилеји као поводи даривања, следи да године 1874. и 1896. омеђују период који је албум из Јагодине требало да комеморише. Како су, уз монограм, једини писани подаци на повезу цифре са ленте и минијатурни натпис на немачком језику, у потрази за подацима предузели смо испитивање прекориченог албума. Нажалост, претварањем повеза у књигу утисака нестале су унутрашње стране оригиналног повеза, чиме су изгубљени трагови о називу књиговезачке радионице, који би се често налазили на налепницама. Ипак, оквири медаљона били су причвршћени за корицу помоћу игли фиксираних за оков и то је омогућило лако скидање минијатура ради скенирања за документацију. Сасвим неочекивано, на њиховој полеђини указали су се добро очувани натписи на немачком језику, исписани ради појашњења смисла сликаних представа и цифре 1 до 4 које одређују редослед за постављање сцена на корицама (сл. 3). Ово откриће донекле је помогло разумевању првобитног контекста у коме је настао луксузни повез из јагодинске збирке.

¹ И овом приликом исказујем захвалност на подацима и помоћи коју су ми током рада пружили Карло Димонте (Carlo Dumontet) и Мирјам Фут (Mirjam Foot) из Музеја Викторије и Алберта у Лондону (Victoria & Albert Museum), Силвестер Тердик (Szilveszter Terdik) и Агнес Прекопа (Ágnes Prékopa) из Музеја примењене уметности у Будимпешти, Матијас Бем (Matthias Böhm) из Аустријске националне библиотеке у Бечу и Љубица Отић из Музеја Војводине, Нови Сад.

На минијатури у горњем левом углу повеза, означеној бројем 1, насликан је, у првом плану, дрвени сандук стегнут ужадима. На горњој страни сандука налазе се два свитка и две вреће (с новцем?), док је на предњу наслоњен кадуцеј, Хермесово жезло, симбол трговине. У позадини су море и једрењак са два јарбола. Натпис „Handel“ на позађу минијатуре појашњава је као приказ трговине (сл. 3А). За разлику од ове сцене, чији је смисао и пре налаза натписа био неспоран, о значењу оне у горњем десном углу, означене бројем 2, постоји дилема. На њој је приказан радни сто са пресом (у којој је књига?) какве су честе код књиговезаца; крај ње су два печата, као и папир са натписом „10.000 LOOSE“. Десно од стола је метална, богато украшена каса, а у позадини фасада једне двоспратнице. Ипак, натпис „Bankhaus“ на позадини минијатуре разрешава дилему, јер слика представља банкарство (сл. 3В). Још је необичнији случај с медаљоном у левом доњем углу корице, означеним бројем 3, са приказом просторије украшених жидова у којој су један сто са прекривачем и полица крцата књигама; на столу су ваза са цвећем, две мастигонице (једна с пером) те књига на којој стоји сова, древни симбол мудрости. Мотив сове се налази и у медаљону на горњој корици спомен албума који је школски дистрикт у Зексхаусу (Sechshaus) код Беча 1881. године уручио принцу Рудолфу, поводом његове жендибе (Fischer-Westhauser 2007b: 25). На минијатури, птица окружена инструментима различитих наука стоји на отвореној књизи, а представу тумачи натпис „Wissenschaft ist Macht“ (наука је моћ), исписан на профилу постоља. Иако се може помишљати да приказове на повезу из јагодинске збирке треба разумети на исти начин, натписи на полеђини медаљона, „Buchhaltung“ – књиговодство, и „(„Beamte“)“ – чиновник, тј. службеник, али у пренесеном значењу пискарало и бирократа, кажују да је ту реч о приказу рачуноводства, тј. чиновништва уопште (сл. 3С). Медаљон у доњем десном углу повеза, означен бројем 4, приказује разноврстан алат у радионици са два ременска преносна точка, а у позадини и фабричке димњак. Натпис „Industrie“ тумачи слику као приказ индустрије (сл. 3Д). Иако су ова писана објашњења важни подаци, њихове граfiјске вредности пружају додатна сазнања јер откривају да су натписе извеле две руке, о чему сведоче различита боја пера и палеографске особине словних знакова. Натписе „Bankhaus“, „Buchhaltung“ и „Industrie“, исписане смеђом бојом, а које одликује однегован калиграфски рукопис, вероватно је извео аутор минијатура. Цифре, као и два натписа – „Handel“ и „(„Beamte“)“, изведене црном оловком, исписало је друго лице, можда помоћник сликара или сам књиговезац. Посебно је занимљив натпис смештен у заграде и стављен под наводнике, јер се чини да његов аутор тиме чини својеврсну критику чиновништва, друштвеног слоја који је у држави, каква је била аустроугарска, имао специфичан положај.

Испитивањем грађе у збирци бечке библиотеке, сабране у капиталном издању (Fischer-Westhauser 2007a), указали су се могући правци утврђивања мајсторске радионице у којој је настао јагодински примерак. У

обимном каталогу публикације налазе се радови мање и више познатих књиговезаца – А. Клајн (A. Klein), Ф. Ролингер (F. Rollinger), К. Л. Познер (K. L. Posner), Г. Каниц (G. Kanitz), Ј. Рихмер (J. Rihmer), Ј. Е. Риглер (J. E. Rigler), Ј. Шулер (J. Schuler), Л. Глазер (L. Glaser), али се по специфичностима целине и детаља међу њима истичу они чији је аутор Јожеф Моржањи (József Morzsányi), један од водећих будимпештанских медаљера и књиговезаца између 1870. и позних тридесетих година XX века. Очита је велика сличност између јагодинског повеза и два каталожки обрађена примерка овог аутора, а међу њима постоји и хронолошко поклапање: један је албум који је царском дому поклатио округ Хуњади (Hunyadi) поводом мађарске миленијумске изложбе 1896. године (Brix 2007: 52), а други је дар округа Торда-Арањош (Torda-Aranyos) поводом подизања десет историјских грађевина у Будимпешти 1897–1898. године (Brix 2007: 62). Како Моржањијев рад није никада истраживан, о њему није објављен ниједан чланак, али подаци које пружају његови радови у збирци спомен албума у Музеју примењене уметности у Будимпешти, кажују да је током готово целе каријере држао радњу у центру Пеште: делатност је започео 1870. године на адреси у улици Ваци (Váci) 36, од 1892. до 1912. године био је на адреси у улици Кијо (Kígyó) 8, док је од 1906. до 1926. године радио и на адреси у улици Ешкү (Eskü) 5. У овој збирци, која броји сто пет примерака, чак петнаест су из Моржањијеве радионице и управо се у тој групи налазе потпуне аналогije за јагодински повез. Као и други књиговесци, и Моржањи је израђивао спомен албуме по поруџбини и различитим поводима. Примерци из пештанске збирке једноставније су обраде у односу на оне из бечке, али је и код њих реч о даровима намењеним представницима елите, често поводом додељивања почасног грађанства члановима мађарске владе, као што су гроф Ђула Андраши (Gyula Andrássy, 1860–1929), министар спољних послова и премијер, гроф Куно Клеберсберг (Kuno Klebelsberg, 1875–1932), министар унутрашњих дела и културе, гроф Иштван Бетлен (István Bethlen, 1874–1946), премијер и министар у више ресора, или пак гроф Алберт Апоњи (Albert Apponyi, 1848–1933), министар образовања и председник парламента. Захваљујући великом броју примерака у збиркама у Бечу и Пешти било је могуће уочити карактеристичне детаље који се појављују код појединих књиговезаца и проверавати ауторство на основу сачуваних потписа на самим повезима. Моржањијеви радови се разликују од других по особеној замисли целине и по употреби детаља који су представљали типично обележје његових повеза: украси у виду вишестраног снопа са прстеном, односно издуженог картуша, који су постављани на спољни оквир горњих корица, као и облик ножица на доњим корицама. О томе сведочи, на пример, албум који је управо 1896. године Универзитет у Будимпешти уручио Миклошу Барти (Miklós Bartha, 1848–1905) правнику, новинару и политичару, поводом његовог избора за почасног члана. Горње корице албума сличне су јагодинском повезу: на средини је монограм примаоца поклона, а на угловима оквира су сложени украси. На илустрацији су карак-



4. Спомен албум Миклоша Барте, 1896, Музеј примењене уметности, Будимпешта
4. Memorial Album of Miklós Bartha, 1896, Museum of Applied Arts, Budapest



5. Јожеф Моржањи, налепница, Албум Друштва ватрогасаца у Суботици, око 1880, Музеј Војводине, Нови Сад.
5. József Morzsányi, label, Album of the Association of Firemen in Subotica, ca. 1880, Museum of Vojvodina, Novi Sad

теристични детаљи означени црвеном и плавом бојом (сл. 4).

Мањи број Моржањијевих радова налази се и у Збирци албума и споменара у Музеју Војводине у Новом Саду. Њихово порекло је везано за мађарску територију и, као и у другим случајевима, за чланове друштвене елите. Спомен албум Евгенија Думче (1838–1917), првог сентандрејског градоначелника, уручен му је 1903. године поводом јубилеја на том положају. Грб Сентандреје стављен је у средину горње корице, док је посвета Е. Думчи унутар повеза. У албуму су и фотографије чланова градске управе са својеручним потписима на мађарском језику. Такође, албум Друштва ватрогасаца у Суботици, из око 1880. године, поклоњен је суботичком градоначелнику Л. Мамужићу, чији се монограм налази на средини задње корице повеза, док је знамење Друштва на горњој. Као и код свих добро очуваних примерака спомен албума, Моржањијево ауторство потврђују налепнице унутар повеза које садрже његово име и тадашњу адресу (сл. 5).

Увид у разноврсну грађу из збирки у Бечу, Пешти и Новом Саду показује да је албум из јагодинског музеја по раскоши опреме једноставнији од примерака поклањаних члановима царског дома, али сложенији од већине других који су даровани племићима и политичарима, јер је украшен медаљонима са минијатурама. Један Моржањијев албум из бечке збирке, који је, као јагодински, из 1896. године, поклонила је цару Управа

пештанске електричне подземне железнице поводом мађарске миленијумске прославе, а садржи снимке из будимпештанског метроа. На горњој корици се у угловима оквира налазе медаљони са минијатурама које приказују детаље железнице (Fischer-Westhauser 2007c: 180). Медаљони сличног облика, са конкавно обрађеним заштитним стаклом, налазе се и на албуму који је 1879. године, поводом сребрне свадбе, царском пару даровао округ Ајзенерц (Eisenerz) у Штајерској, а аутор минијатура с приказима животињских глава (сл. 6), био је Јохан Едмунд Турнер (Johann Edmund Tourneur) (Praschl-Bichler 2007: 223). И у новосадској збирци постоји албум са минијатурама који је поводом десетогодишњице управе 1894. године уручен градоначелнику Суботице Лазару Мамужићу (1847–1916). Албум садржи деведесет три фотографије градских чиновника; на средини горње корице је грб Суботице у картушу надвишен круном, док је монограм примаоца поклона уметнут у раскошни оквир, у који је, уз украсе у виду снопова карактеристичних за низ Моржањијевих повеза, уметнуто шест медаљона са минијатурним ведутама града Суботице (сл. 7).

И мада су на полеђини минијатура јагодинског повеза откривени натписи који помажу разумевању приказа, а анализом упоредне грађе из збирки у Бечу, Будимпешти и Новом Саду установљен прави идентитет предмета и његов аутор, име сликара минијатура и даље је непознато. У публикацији о бечкој збирци помиње се велики број имена минијатуриста – К. Гајгер (K. Geiger),



6. Поклон царском пару за сребрну свадбу од округа Ајзенерц у Штајерској, 1879, Аустријска национална библиотека, Беч
6. Present for the imperial couple from the Eisenerz District in Styria on the occasion of their Silver Wedding, 1879, Austrian National Library, Vienna



7. Спомен албум Лазара Мамужића, 1894, Музеј Војводине, Нови Сад
7. Memorial Album of Lazar Mamuzić, 1894, Museum of Vojvodina, Novi Sad

Г. Б. Зенциг (G. B. Sencig), К. Јеневејн (K. Jenewein), И. Заске (I. Zasche), К. К. Сартини (C. C. Sartini), М. Фрич (M. Fritsch) – али се подаци о двојници сликара који су повремено сарађивали са Јожефом Моржањијем могу наћи само у каталошким јединицама збирке у Будимпешти. Били су то Тивадар Демјанович (Tivadár Demjanovich, година рођења и смрти нису познате) и Алајош Штробл (Alajos Stróbl, 1856–1926). Ипак, ликовне особине њихових радова не подударају се с представама са јагодинског повеза. На могући идентитет уметника могле би условно да укажу особености рукописа из натписа са полеђина медаљона, уколико их је заиста исписао сам минијатуриста. У том условном смислу може се изнети претпоставка да је аутор минијатура Ернст Аугуст Крал (Ernst August Krahel, 1858–1926), хералдичар и сликар, јер су потписи и натписи на његовим сликама идентични онима на јагодинским медаљонима. Реч је о уметнику, пореклом из Дрездена, који је по завршеним студијама у Берлину, највећи део каријере провео у Бечу. Он је, између осталог, 1882. године радио и грбове за краља Милана Обреновића и Карађорђевиће. Године 1896, када и настаје албум из јагодинске збирке, извео је дизајн владарског престола за мађарску миленијумску изложбу (Knolz und Lange 1969: 193), и тим поводом могао се наћи управо у Пешти и остварити сарадњу са Моржањијем.

Ипак, ауторство минијатура мора остати отворено питање, с обзиром на чињеницу да је идентитет

многих уметника, аутора слика у спомен албумима из бечке збирке, остао непознат. За сада остаје без одговора и питање која је личност била прималац спомен албума из јагодинске збирке, јер вишегодишња потрага за идентитетом скривеним иза монограма „PJC“ није дала резултате. Недостатак података ове врсте чест је и у оквиру грађе у Аустријској националној библиотеци – постоје стотине примерака о којима се мало шта зна. Тако је, на пример, остало непознато којим поводом је градска управа Сплита 14. фебруара 1895. године учинила Францу Јозефу поклон у виду луксузног спомен албума, иако је унутар повеза добро очувана посланица којом управа исказује лојалност цару (Brix 2007: 66–67). И у збирци пештанског Музеја примењене уметности постоје примерци повеза који су остали без садржаја услед чега није познат адресат, па се не може знати коме је 1899. године дарована збирка стихова полазника једне школе у Пешти (инв. бр. 53.654.1–2). Албуму из јагодинске збирке сасвим је сличан примерак повеза из пештанског музеја (инв. бр. 64.238.1), аутора Лајоша Глазера, који је такође без садржаја: на горњој корици повеза налази се неразрешен монограм „SW“, док је на средини доње корице картуш са угравираним годинама 1872–1897. које омеђују непознати јубилеј. И албуму у виду мапе са вршцама уместо повеза (инв. бр. 53.3117.1) недостаје садржај: на средини горње корице је у слепом тиску изведен картуш са неразрешеним монограмом „ЕТК“ и 1907. годином. У случају предмета (инв. бр. 53.3188.1) из

око 1926. године сачувана је само касета у којој се првобитно чувала диплома о додељивању почасног грађанства непознатом адресату. У групи ових албума налази се и један који Еснаф св. Имреа 1900. године поклања грофу А. Апоњију (инв. бр. 53.3171.1). Пошто није сачувана налепница књиговесца, каталог не даје податке о аутору; па ипак, на основу карактеристика повеза и низа детаља, треба га без сумње приписати радионици Ј. Моржањија. И луксузни албум из збирке Аустријске националне библиотеке у Бечу који је без ознаке аутора, а представља дар Политехничке академије из Будимпеште поводом смрти царице Елизабете 1898. године (Brix 2007: 70), сигурно је био израђен у радионици Ј. Моржањија.

У складу с резултатом накнадне обраде луксузног повеза из јагодинске збирке предмет је идентификован као спомен албум, добио је инвентарни број (инв. бр. 1400) и класификован је у подзбирку ретке књиге у одговарајућој Збирци старе и ретке књиге, те је у новом

контексту изложен на сталној поставци Музеја уз групу уникатних примерака књига Миленка Веснића (Цветковић 2006) и *Споменице откривања споменика на Рујевици*, дару генерала Черњајева Стевчи Михаиловићу (Цветковић 2011: 158–162, сл. 9–10). Тиме је постао део грађе која је од 2010. до 2014. године обрађена у конзерваторско-рестаураторском пројекту заштите старе и ретке књиге из музејске збирке. Током обраде, установљено је више јединствених примерака у збирци, од којих се истичу астролошки зборник Лава Прохорова *Волиебно огледало*, издање Гл. Возаровића из 1835. године (инв. бр. 1388), које је превод са руског језика сановника из 1794. године (Полонска 1975: 81, бр. 680); необичан примерак песмарице *Мачванин* (инв. бр. 1375) (Марковић 1985: 9, бр. 79), у ствари календара М. Милисављевића из 1862. године (Војиновић 2005: 49, 58; Стаматовић 2016: 39–40, 119); као и недавна аквизиција српског *Псалтира* из 1845. године (инв. бр. 1399), који такође представља уникатни примерак.

ЛИТЕРАТУРА

Стаматовић, Д. 2016

Повратак у завицај : Милош Милисављевић (1818–1905), Деспотовац: Ресавска библиотека. (Stamatović, D. 2016, *Povratak u zavičaj* : Miloš Milisavljević (1818–1905), Despotovac: Resavska biblioteka.)

Тодоровић, М. 2016

Збирка еснафских писма и диплома у Завичајном музеју у Јагодини, Јагодина: Завичајни музеј. (Todorović, M. 2016, *Zbirka esnafskih pisama i diploma u Zavičajnom muzeju u Jagodini*, Jagodina: Zavičajni muzej.)

Bulatović, D. 2015

Od trezora do tezaurusa : teorija i metodologija izgradnje tezaurusa baštinjenja, ur. N. Radić, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu (Biblioteka Mnemosina, Knjiga II).

Ван Менш, П. 2015

Ка методологији музеологије, Београд: Музеј науке и технике. (Van Menš, P. 2015, *Ka metodologiji muzeologije*, Beograd: Muzej nauke i tehnike.)

Цветковић, Б. 2011

Између приватног и јавног : Стевча Михаиловић, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови Сад) 39: 145–165. (Cvetković, B. 2011, *Između privatnog i javnog* : Stevča Mihailović, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Novi Sad) 39: 145–165.)

Gob, A. i Druge, N. 2009

Muzeologija : Istorija, razvoj i savremeni izazovi, Beograd: Clío.

Теофиловић-Тодоровић, М. и Баришић, Р. 2009

Све, све, али занат : еснафска писма и занати, ур. В. Душковић, Београд: Етнографски музеј у Београду; Јагодина: Завичајни музеј у Јагодини. (Teofilović-Todorović, M. i Barišić, R. 2009, *Sve, sve, ali zanat* : esnafska pisma i zanati, ur. V. Dušković, Beograd: Etnografski muzej u Beogradu; Jagodina: Zavičajni muzej u Jagodini.)

Brix, E. 2007

Geschenke für das Mythos : Kaiser Franz Joseph I. als übernationale Integrationsfigur, in: *Geschenke für das Kaiserhaus*: Huldigungen an Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth, ed. U. Fischer-Westhauser, Wien: Österreichische Nationalbibliothek: 48–75.

Fischer-Westhauser, U. (ed.) 2007a

Geschenke für das Kaiserhaus : Huldigungen an Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth, Wien: Österreichische Nationalbibliothek.

Fischer-Westhauser, U. 2007b

Allernädigster Kaiser und Herr! Allernädigste Kaiserin! : Über die Huldigungsadressen in der Österreichischen Nationalbibliothek, in: *Geschenke für das Kaiserhaus*: Huldigungen an Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth, ed. U. Fischer-Westhauser, Wien: Österreichische Nationalbibliothek: 10–37.

Fischer-Westhauser, U. 2007c

Huldigungen als Selbstdarstellungen der Wirtschaft : Widmungsexemplare aus der Industrie als Repräsentationsform, in: *Geschenke für das Kaiserhaus*: Huldigungen an Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth, ed. U. Fischer-Westhauser, Wien: Österreichische Nationalbibliothek: 174–195.

Karner, P. 2007

Die Tradition der Toleranz : Kaiser Franz Joseph I. und die evangelischen Kirchen, in: *Geschenke für das Kaiserhaus*: Huldigungen an Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth, ed. U. Fischer-Westhauser, Wien: Österreichische Nationalbibliothek: 142–159.

Praschl-Bichler, G. 2007

Huldigung und Familie : Die private Geschichte, in: *Geschenke für das Kaiserhaus*: Huldigungen an Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth, ed. U. Fischer-Westhauser, Wien: Österreichische Nationalbibliothek: 218–240.

Scholda 2007

Niello, Email und Kobrahaut : Dank- und Huldigungssadressen als Denkmäler des Kunsthandwerks, in: *Geschenke für das Kaiserhaus*: Huldigungen an Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth, ed. U. Fischer-Westhauser, Wien: Österreichische Nationalbibliothek: 78–107.

Цветковић, Б. 2006

Непозната заоставштина Миленка Веснића, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) н.с. 2:65–72. (Cvetković, B. 2006, *Nepoznata zaostavština Milenka Vesnića, Zbornik* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti) n.e. 2: 65–72.)

Војиновић, С. 2005

Милош Милисављевић, у: *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*, ур. М. Пантић, Деспотовац: Ресавска библиотека: 47–69. (Vojinović, S. 2005, *Miloš Milisavljević, u: Resava (Gornja i Donja) u istoriji, nauci, književnosti i umetnosti*, ur. M. Pantić, Despotovac: Resavska biblioteka: 47–69.)

Алексић, М. 2004а

Занати старе Јагодине до 1940 године, Аранђеловац: самостално издање аутора поводом 50 година Завичајног музеја у Јагодини. (Aleksić, M. 2004a, *Zanati stare Jagodine do 1940 godine*, Arandjelovac: samostalno izdanje autora povodom 50 godina Zavičajnog muzeja u Jagodini.)

Алексић, М. 2004б

Еснафска књига за град Јагодину, у: *Пет десетлећа посвећености*: педесет година рада Завичајног музеја у Јагодини 1954–2004, ур. Б. Цветковић и С. Додић, Јагодина: Завичајни музеј: 29, кат. бр. 57. (Aleksić, M. 2004b, *Esnafska knjiga za grad Jagodinu, u: Pet desetleća posvećenosti*: pedeset godina rada Zavičajnog muzeja u Jagodini 1954–2004, ur. B. Cvetković i S. Dodić, Jagodina: Zavičajni muzej: 29, kat. br. 57.)

Mráz, G. und Halama, D. (ed.) 2001

Tirol huldigt : 100 Geschenke an das Kaiserhaus aus der Österreichischen Nationalbibliothek, Innsbruck: Kaiserliche Hofburg.

Zdravković, Lj. i dr. 2001

Zavičajni muzej Jagodina : Stalna izložbena postavka. Katalog, ur. B. Cvetković i S. Dodić, Jagodina: Zavičajni muzej.

Којић, М. 1997

Завичајни музеј Јагодина, у: *Енциклопедија српске историографије*, пр. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд: 218. (Kojić, M. 1997, *Zavičajni muzej Jagodina, u: Enciklopedija srpske istoriografije*, pr. S. Ćirković, R. Mihaljčić, Beograd: 218.)

Марковић, М. и др. 1985

Стара и ретка књига у светозаревачким библиотекама : каталог изложбе, Светозарево: Народна библиотека „Радислав Никчевић“. (Marković, M. i dr. 1985, *Stara i retka knjiga u svetozarevačkim bibliotekama* : katalog izložbe, Svetozarevo: Narodna biblioteka „Radislav Nikčević“.)

Полонска, И. М. 1975

Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века : 1725–1800, ур. И. М. Полонска, Москва: Издательство Книга. (Polonska, I. M. 1975, *Svodnyj katalog ruskoj knigi grazhdanskoj pečati KHVIII veka* : 1725–1800, ur. I. M. Polonska, Moskva: Izdatel'stvo Kniga.)

Knolz, J. und Lange, W. 1969

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 : Band 4, Graz–Köln: Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Summary

BRANISLAV CVETKOVIĆ
Regional Museum Jagodina, Serbia
bracvet@gmail.com

A GUILD BOOK COVER OR A LUXURIOUS MEMORIAL ALBUM? Contribution to the Study of Luxury Bookbinding

The paper deals with an object long considered to be a guild book of the town of Jagodina; it is kept in the Regional Museum in Jagodina. It has the form of a luxurious leather binding framed in gilt brass with cast and pierced ornaments, additionally adorned with floral designs in multicolored enamel paste and four medallions in the corners with miniatures painted in watercolour. The central position on the front cover is occupied by an elaborate cartouche containing a monogram with three letters "PJC" in blue, white and red. Below the letters, there is a metal ribbon engraved with the years 1874–1896.

The thorough analysis of the object has brought to light new data. The discovery of legends in German, inscribed on the background of all four miniatures, has made it possible to explain the miniature scenes in medallions; they represent *Commerce* (Handel), *Banking* (Bankhaus), *Accounting*

(Buchhaltung, Beamte), and *Industry* (Industrie). During the research, close analogies were found in a group of bindings designed as decorative albums in the collections of the Austrian National Library in Vienna, the Museum of Applied Art in Budapest, and the Museum of Vojvodina in Novi Sad. The analogies have enabled the author of the article to identify the luxurious binding as a memorial album made as a gift to an unidentified owner of the monogram and to establish the identity of the craftsman who made it. It was József Morzsányi, the leading bookbinder and medalist in Budapest, active from 1870 until the late 1930s. The author also argues that the painter of the miniatures may have been Ernst August Krahle (1858–1926), a German painter who resided in Vienna, but was commissioned to design a throne chair for the Hungarian Millennial Exposition in 1896, the very year the album in the Jagodina museum is dated to.

Translated by the author / Превод аутора

IRENE SECO SERRA

Department of Cultural Cooperation and Promotion,
Spanish Agency for International Cooperation and Development,
Ministry of Foreign Affairs and Cooperation, Madrid, Spain
ireneseco@hotmail.com

WRAPPED IN LUCK: a Japanese Textile Design with Chinese Amulets in the Collection of the Costume Museum Library (Madrid)

Категорија чланка: прегледни рад

Abstract: The Costume Museum Library in Madrid holds an exquisite collection of old Japanese textile design books or *hinagata-bon*. The paper discusses in detail an interesting print from one of these books, a volume of the *Nihon* ("Japan") series, printed in Kyoto on the first day of the tenth month of the 37th year of the Meiji era (1 October 1904). The design includes several coin-shaped amulets of Chinese origin and is laden with an intricate symbolism. Animals and flowers, magical inscriptions and lines from the Chinese Classics conjure up the idea of good wishes and magical protection for the textile design, which was probably intended to serve as a wedding gift and an auspicious present.

Key words: Japan, China, textiles, amulets, design books

The Costume Museum Library in Madrid holds an exquisite collection of the early 20th-century Japanese textile design books known as *hinagata-bon* (Siffert 1992). The books once belonged to the gifted but little-known metalwork artist Juan José García (Madrid, 1893–1962). When García died, his possessions were donated to the Spanish state. His working tools, hundreds of photographs, sketches and drawings, paintings, models and an almost endless variety of objects, including the series of Japanese books, now belong to the collections of the Costume Museum – Ethnological Heritage Research Centre. *Hinagata-bon* (雛形本, Design books) were first used in Japan in the late 16th century. Clients browsed them to choose clothes; they usually showed a full costume on each page, and were printed with little style variations until the early 19th century. By the Meiji era (1868–1912), when the Museum's books were printed, *Hinagata-bon* had become more daring in their design; they no longer represented full garments but portions of patterns, sometimes in an asymmetric array, sometimes covering the whole page. New books were printed every spring and autumn, and old copies were sold in second-hand markets. Some of these old design books were discovered by appreciative Western travelers and made their way to European and American collections.

The *hinagata-bon* at the Costume Museum Library belong to three different series: *Shima shima* (縞縞, Stripes), *Keika zuan* (京華図案, Kyoto Designs) and *Nihon* (日本, Japan) (Prego and Seco 2014). Among their pages, an



1. Отисак дезена за текстил са божурима, лептирима и амулетима, *Nihon* (Јапан), том. 1, графика 67, 1904, Библиотека Музеја костима, Мадрид
1. Print for a textile design with peonies, butterflies and amulets, *Nihon* (Japan), volume 1, print 67, 1904, Costume Museum Library, Madrid

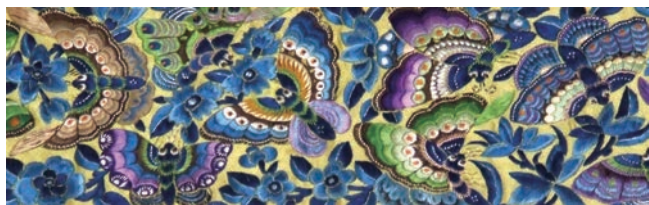
interesting print stands out.¹ The iconography, laden with magic and good wishes, was used not only to decorate textiles but also to add a profound symbolic meaning to the garment.

The design is diagonally divided into two sections of unequal sizes; the lower section is decorated with flowers and butterflies on a yellow background, while the upper one shows several amulets (Fig. 1).

¹ The print is included in the *Nihon* ("Japan") series, published in Kyoto on the first day of the tenth month of the 37th year of the Meiji era (1 October 1904), volume 1, print 67 (Costume Museum Library, MT FA-1584 v. 1–5). The Costume Museum *hinagata bon* may be browsed through the Europeana Fashion website <http://www.europeanafashion.eu/portal/browse.html?inpSearch=#searchTerm%3DNihon>.



2. Божури и птица, детаљ са манилског шала из тридесетих или четрдесетих година XX века из северне провинције Бургос, Музеј костима, Мадрид
2. Peonies and a bird, detail from a 1930s–1940s Manila-type shawl from the northern province of Burgos, Costume Museum, Madrid



3. Детаљ јапанске тканине из XIX века украшене везеним лепирима, Музеј костима, Мадрид
3. Detail from a 19th-century Japanese textile embroidered with butterflies, Costume Museum, Madrid

Chinese-style representations of red peony flowers, popular in 19th-century Spain thanks to the ubiquitous – and Chinese-produced – Manila shawls (Aguilar Criado 1999)² (Fig. 2), arrived in Japan in a considerably earlier period, in the eighth century. The symbols of good luck soon became a favorite with painters and textile artisans. The peonies in the discussed design float among little butterflies. Just like in Ancient Greece, Japanese butterflies symbolized human souls. However, unlike their Greek counterparts, they did not suffer hardship before being reunited with Eros; Japanese butterflies merely carried happiness and long life on their elegant wings (Fig. 3).

The upper area of the design shows eight amulets. Their number is not merely a coincidence. In the Judeo-Christian tradition, where 'seventy times seven' stands for an unlimited span of time, number seven symbolizes fulfillment. In Oriental traditions, the number associated with eternity is

eight. In Japanese, the expression *Yaoyorozu no Kami*, or 'eight million deities', subsumes the endless number of gods and goddesses who populate Japanese religious beliefs. Eight was certainly an auspicious number in ancient China, as it is still today.

All amulets in this print are coin-shaped charms; they have the roundness of coins and a square central hole, although they do not bear numismatic inscriptions but images and brief texts believed to bring good luck. These amulets were not invented by the Japanese master who created the print, nor were they Japanese in origin; the design reproduces Chinese amulets dating as far back as the Song dynasty (960–1279).

Basically, all ancient copper-based coins in the Far East, including Japanese coins, were derived from a Chinese model, the *banliang* coin, which was used by the famous First Emperor, Qin Shi Huang (221–207 BC), in his monetary unification. *Banliang* (Fig. 4) were round bronze pieces pierced with a square hole flanked by the ideograms *Ban* and *Liang*, which represented their value. They combined round and square shapes or, to speak in terms of Ancient Chinese symbolism, Heaven and Earth. Accordingly, they were suitable to be turned into powerful amulets (Jankowski 2016, Remmelts 1968). This celestial-terrestrial morphology of the *Banliang* coin would be used over the following two thousand years in Far East coinage and amulets; it is still used today in China and Japan in good luck charms, which actually do not differ much from the ones discussed in this paper.³

In the upper corners of the print, there are two non-epigraphic amulets. The one to the left is decorated with schematic representations of the Four Elements: (clockwise, starting from the top) Air, Fire, Earth and Water. The one to the right shows stylized vegetal motifs. Between these two charms, it is possible to distinguish a small amulet showing a horse and a brief inscription. The ideographs (top to bottom) read 馬騮, *ma zhui* or *wu zhui* (*uma sui* in Japanese), meaning 'dark horse'. Although the other side of the piece is not shown, it is known that Song charms of this type have the same horse iconography on both obverse and reverse sides.

Below the *wu zhui* piece, there is another animal charm, which presents an ox; next to it, there is a lozenge-decorated amulet, which may, or may not, be the reverse side of the ox piece. Lozenges are not uncommon on the obverse of Chinese amulets and coins. Their name is *si chu* or 'expanding four', and they embody the idea of an expansive prosperity, which spreads itself towards the four points of the compass.

Ox and horse are animals of the Chinese Zodiac and as such, they have also been present in Japan since ancient times. In both Chinese and Japanese traditions, there is a fearful Horse-headed Guardian of the Underworld, as well as an Ox-headed one.

The ox in our amulet is accompanied with the ideogram 王, 'king'. We have not been able to locate extant Song charms of this type, but the image may refer to the Chinese Emperor Taizu (Zhao Kuangyin, 927–976), the

² Manila shawls are paramount examples of East–West contacts regarding textiles and fashion in Spain – a little-trodden research path; contacts and mutual influences are more evident from the 19th century onwards, but they are also traceable to earlier periods, e.g. the 16th century or the Rococo period (Benito García 2003).

³ The most important Spanish collection of Far East numismatics, which includes amulets, is held by the National Archaeological Museum in Madrid (Seco 2005, Giménez Delgado 2014).



4. Новчић бан лианг из времена царице Лу Ци, рани период династије Хан (206 г. п. н. е. – 220 г. н. е.)
4. *Banliang* coin of Empress Lu Zhi, early Han Dynasty (206 BC – 220 AD)



5. Цар Таизу, родоначелник династије Сунг, осликани свитак, XI век, Музеј националне палате, Тајпеј, Тајван
5. Emperor Taizu, the founder of the Song Dynasty, painted scroll, 11th century, National Palace Museum, Taipei (Taiwan)

founder of the Song Dynasty (Fig. 5). Later amulets show a young Taizu riding an ox or a water buffalo, indicating the humble origin of the Emperor. People wore these charms believing that they would help them fulfill their aspirations in life, even against all odds.⁴

To the left of the ox charm, we find one of the two main amulets in the composition: a big piece with an elaborate inscription on a wave background. Extant charms of this type have flower motifs on their reverse sides. The inscription reads (top, bottom, right and left): 宜爾子孫, *yi'er zisun* (*yoore shison* in Japanese). This is an auspicious saying about offsprings that could be translated as '[it is] fair that you [may have a plentiful] progeny'. It comes from Ode V in the *Book of Songs*, the oldest preserved collection of Chinese poetry, and one of the 'Five Classics' traditionally believed to have been compiled by Confucius. The poem that contains this saying was originally written between the eighth and seventh centuries BC.⁵

Below the progeny charm, a part of a smaller amulet may be observed; it also bears an inscription. The irregular design of the print hides the lower ideogram, but the visible part suffices to identify the sentence 長命富貴, *changming fugui* (*chomei fuki* in Japanese): 'long life, wealth and honors'. The third ideogram, *fu*, lacks a small vertical stroke in the upper part. This is typical of this type of Song amulets; it was believed that the lack of a 'lid' would allow wealth to grow unrestrained.

Below right, we find the last and more complex amulet in our textile print. This is a great charm, fully laden with symbols, big and small. The inscription, inside a cartouche, reads (top to bottom, right to left): 加官進祿 *jiaguan jinlu* (*kakan shiroku* in Japanese): 'promotion in rank and salary'.

It seems that this saying was inspired by a text from the Jin dynasty (1115–1234 AD). If this were really the case, it would provide a clue to a more precise dating of this type of amulets, as the periods of the Jin and Song dynasties overlap. If we accepted the idea of Jin-inspired texts, then the charms would belong to the last two centuries of the Song Dynasty. Be it as it may, the sentence 'promotion in rank and salary' was often inscribed on ancient and modern Chinese artifacts to convey good wishes; there are many Ming (1368–1644 AD) and Qing (1644–1911 AD) examples and the words are still in use today.

The focus of the whole composition is a big horned animal, which stands just below the central hole. Though sometimes identified as an ox or a water buffalo, it is usually described as a deer. The Chinese word for 'deer', *lu*, also denotes 'salary'.⁶ *Lu* is also the first syllable in the name of the God of Wealth, Lu Xing. The deer is saddled with a sort of blanket, on which stands a monkey. This is another word play: the Chinese word for 'monkey', *hou*, also means 'a high-rank official'.⁷ Accordingly, the deer and monkey are the translation into images of the charm's inscription.

The animals are not alone in the amulet; there are also other symbols, all related to happiness, wealth and job prosperity. To the left of the deer's head, there is a stylized silver ingot of the *sycee o yuan bao* type. *Sycee* ingots have a long history; dating from ancient times, they had already been well established under the Song Dynasty and were used until

⁴ This hypothesis has been put forward by Gary Lee Askhenazy, the author of the excellent website on Chinese coins and coin-shaped charms <http://primaltrek.com>

⁵ The poems in the *Book of Songs* have been extensively studied in China ever since it was compiled. This line was not used only in Song amulets but also in other contexts and periods; a noteworthy example is a seal that belonged to the early Qing military commander Geng Zhaozhong (1640–1687), presently kept at the Freer Gallery of Art of the Smithsonian Institution (Washington). <http://www.asia.si.edu/songyuan/F1915.36i/F1915-36i.Documentation.pdf>.

⁶ As expected, the ideograms are different: deer: 鹿(*lu*); salary: 祿(*lu*).

⁷ Monkey: 猴(*hou*); high official: 侯(*hou*).



6. Сребрни *sycee* ингот, Кинески музеј финансија и пореза, Хангжу
6. Silver *sycee* ingot, China Finance and Taxation Museum, Hangzhou



7. Чаша са змајевима и таласима из позног периода династије Минг, израђена од рога носорога (1368–1644), Уметнички музеј округа Лос Анђелес
7. Late Ming cup with dragons and waves hewn from rhinoceros horn (1368–1644 AD), Los Angeles County Museum of Art

the Communist times. *Sycee* ingots were not standardized by the state and their weight varied widely depending on the date and place of origin. Their shape also underwent some variations through their long history. Many had shapes that resembled ships or shoe soles, and due to this, they were known as 'boat money' or 'shoe money'. The Song Dynasty *sycee* similar to that shown in the amulet were flat and elongated; the long sides were concave, while the short ones were convex (Fig. 6). The symbolic value of *sycee* ingots has outlived their actual use as money; it is not unusual among the Chinese to use the representations of *sycee* or even real metallic *sycee*-like ingots in auspicious moments like the New Year.

In the top right section of the amulet, there is another symbol, a curious x-shaped wavy design. It is actually a musical instrument, a pair of Chinese castanets known as *yin yang ban*. It is believed that the shape of the *yin yang ban* was derived from the crossed *hu* tablets wielded by high-rank officials as an access pass to the Imperial Palace. *Yin yang ban* castanets were also a divine emblem associated with Cao Guojiu, one of the Eight Immortals of Taoism who was also believed to be the uncle of a Song Dynasty Emperor.

Finally, in the right section of the amulet, next to its rim, the last and powerful symbol can be found: the rhinoceros horn or *xi jiao*. There is another word play here, as the word *xi* also means 'happiness'.⁸ Rhinoceros horns were

greatly appreciated in ancient times. In the Western world, they were believed to be able to detect poison, hence the high value of the cups hewn from them. Carved horn vases and decorative objects were also used in China from a very early period (Fig. 7); moreover, traditional Chinese medicine recommended rhinoceros horn powder against gout, fever and other maladies.⁹

To sum up, the last amulet was meant to ensure to the bearer a rank and salary rise both through words and images. It also made a toast to good fortune with a valuable rhinoceros horn, expressing the hope that its owner might be admitted into the highest spheres of government, thanks to the castanets/tablets. Finally, its magic sought to ensure endless wealth, which could be well materialized into silver ingots.

The ultimate purpose of this complex textile print, which is one of the most elaborate designs in the whole Costume Museum collection of *hinagata-bon*, cannot be established with absolute certainty. However, taking into account the accumulation of symbolic elements, it is likely that it was designed to be used in wedding costumes or wedding-related textiles. Butterflies and peonies would ensure a lucky pairing followed by a marital bliss, while the ancient Chinese amulets would bring a plentiful progeny, a brilliant professional career and the proper amount of wealth.

⁸ Rhinoceros: 犀角 (*xi jiao*); happiness: 喜 (*xi*).

⁹ The use of rhinoceros horn powder for medical purposes has been officially forbidden in China since 1993.

LITERATURE

- Jankowski L. 2016
Amulets and propitious coins in China, Rome: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Giménez Delgado C. 2014
La identificación de fondos con archivos en el Museo Arqueológico Nacional : los amuletos chinos de la Colección Toda, in: *XV Congreso Nacional de Numismática* (Madrid, 28–30 october 2014), Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 619–628.
- Prego de Lis M. and Seco Serra I. 2014
La biblioteca del Museo del Traje en el proyecto European Fashion, in: *Actas de las II Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: Estrategia e Innovación* (Museo Nacional del Prado, Madrid 2013), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 70–81.
- Seco Serra I. 2005
Estudio preliminar de la colección de moneda china y japonesa del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, in: *Proceedings of the 13th International Congress of Numismatics*, vol II, Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1669–1675.
- Benito García P. 2003
Tejidos y bordados orientales en las colecciones reales españolas, in: *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid: Patrimonio Nacional, 143–148.
- Aguilar Criado E. 1999
Las bordadoras de mantones de Manila de Sevilla. Trabajo y género en la producción doméstica, Seville: Universidad de Sevilla.
- Siffert B. Y. 1992
Hinagata Bon: The Art Institute of Chicago Collection of Kimono Pattern Books, in: *Five Centuries of Japanese Kimono*, Chicago: Art Institute of Chicago, 86–94+103. (Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 18, No. 1)
- Remmelts A. A. 1968
Chinese charms and amulets, Amsterdam: J. Mevius.
- Hildburgh W. L. 1915
Notes on Some Japanese Coins and Coin-Like Objects Used as Amulets and in Charms, *Man*, 1 January 1915, vol. 15 (January 1915): 56–59.

Резиме

ИРЕНЕ СЕКО СЕРА

Одељење за културну сарадњу и промоцију културе, Шпанска агенција за међународну сарадњу и развој, Министарство за иностране послове и међународну сарадњу, Мадрид, Шпанија
ireneseco@hotmail.com

ЗАОГРНУТИ СРЕЋОМ: јапански штампани дезени за текстил са кинеским амулетима у збирци Библиотеке Музеја костима у Мадриду

У збирци Библиотеке Музеја костима у Мадриду чува се изузетна збирка старих јапанских књига са штампаним дезенима за текстил – *hinagata-bon*. Штампане су почетком XX века, а сврставају се у три различите серије: *Shima shima* (縞縞, Пруге), *Keika zuan* (京華図案, Кјотски дезени) and *Nihon* (日本, Јапан). У овом раду детаљно се анализира отисак а из једног од три тома из серије *Nihon*.

Доњи део дезена украшен је божурима и лептирима на жутој позадини. И цветови и инсекти имају симболичко значење.

У горњој зони дезена налази се осам амулета. Према источњачким предањима, осам је број који доноси срећу и везује се за вечност. Сви амулети приказани на отиску јесу амајлије у облику новчића; кружног су облика, као и новчићи, а на средини имају прорез, иако на

њима нема нумизматичких натписа, него су украшени ликовним представама и кратким текстовима за које се веровало да доносе срећу. Занимљиво је да су приказани амулети заиста постојали. То су представе правих кинеских амулета из династије Сунг (960–1279). У раду се анализирају сви приказани амулети, као и њихова значења.

Сврха овог комплексног дезена, једног од најсложенијих у читавој збирци *hinagata-bon* књига из Музеја костима, не може се са сигурношћу утврдити. Ипак, имајући у виду мноштво симболичких елементата, вероватно се користио за свадбену одећу. Животиње и цвеће, магијски записи и стихови из класичне кинеске књижевности призивају лепе жеље и магијску заштиту који су сасвим прикладни за свадбене тканине.

СЛОБОДАН ЈОВАНОВИЋ

Музеј примењене уметности, Београд, Србија
slobodan.jovanovic@mpu.rs

ПОСТАЈАЊЕ-ШПИЦОМ: дигитална анимација у уводним шпицама телевизијских серија

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: У раду интерпретирамо поетике дигиталне анимације у уводним шпицама телевизијских серија новије продукције које приказују делезовски (Gilles Deleuze) чин постајања, односно процес промене флуксева свести или облика неке јединке, предмета или партикуле. Постајање у уводним шпицама серија представљено је, најчешће, дигиталном анимацијом коју реализују тимови од неколико десетина аутора у оквиру продукцијског студија. У овом раду разматрају се уводне шпице у којима се представе људи, животиња, текста, предмета или разних појава, дигиталном анимацијом трансформишу у неки нови вид постојања. Аутори шпица користе наслеђе разнородних визуелних уметности да би створили нове наративе, иманентне дигиталној анимацији у уводним шпицама телевизијских серија. На овај начин, шпице серија, као интегрални облик примењене уметности који служи да најави поједину серију, испуњавају своју улогу на сасвим нов комуникацијски начин, при чему истовремено теже да постану самостално уметничко дело.

Кључне речи: дигитална анимација, постајање, телевизијска серија, уводна шпица, Патрик Клер

Са порастом квалитета продукције драмских серија почетком XXI века, првенствено на америчким кабловским телевизијама *HBO*, *Showtime*, *AMC*, *Starz* и *FX*, а одскора и на стриминг интернет сајтовима *Hulu*, *Netflix* и *Amazon*, долази до побољшања продукцијских услова за стварање уводних шпица телевизијских серија. Продукцијске куће, рекламне и дизајн агенције запошљавају графичке дизајнере, илустраторе, аниматоре и режисере који користе технике дигиталне анимације у комбинацији са видео монтажним поступцима, натписима уводне шпице и музиком да би заинтригирани гледаоца да гледа серију, истовремено пружајући најаву за одређене теме којима се баве њени аутори.¹ Од скица, цртежа, илустрација или фотографија које се праве мануелно или дигитално, настају анимације изведене у компјутерским програмима (*Adobe Creative Suite* програми, *MAYA*, *Softimage* компаније *Autodesk* и др.). У

сарадњи са ауторима серија, дизајнери и редитељи шпица користе овакву дигиталну анимацију да представе време дешавања серије, као и промену тока свести главних ликова и односа међу њима током трајања серије.

У већини уводних шпица телевизијских серија које су урађене поступком дигиталне анимације или монтажним спојем анимације и видео снимака, а не монтажом искључиво видео или фотографских снимака ликова из серије, можемо приметити промену флуксева представљених предмета или назнаку промене карактера ликова из серије. Овакво представљање промена стања ликова, које најављује дешавања током серије, представља манифестацију делезовског (Gilles Deleuze) процеса постајања, који подразумева *кретање* једног облика живота, стања предмета или начина мишљења ка неком другом, ка којем се тежи. Делез и Гатари (Felix Guattari) описују молекуларна својства постајања у књизи *Хиљаду равни – капитализам и шизофренија* (*Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris, 1980). Они изједначавају постајање са еманацијом жеље: „На извештај начин почиње се од краја: сва постајања су молекуларна. То зато што постајање није имитирање нечега или некога, оно не значи идентификовати се са њима. Оно је још мање усклађивање формалних односа. Ниједна од ове две фигуре аналогije не одговара постајању, ни имитација неког субјекта, ни пропорционалност неке форме. Полазећи од форме коју неко има, субјекта који неко јесте, органа које поседује или функција које испуњава, постајање значи истиснути партикуле између којих се успостављају односи кретања и мировања, брзине и спорости, који су најближи ономе што неко јесте у ланцу постајања и кроз које постаје. То је тај смисао по коме је постајање процес жеље“ (Делез и Гатари 1980). Дакле, резултат постајања је *кретање* ка крајњем (тј. жељеном) стадијуму, а не идентификација са тим завршним обликом постојања. Промена тока кретања објекта или свести главних јунака основна је особина постајања описаног поступцима дигиталне анимације у уводним шпицама телевизијских серија новије продукције.

Тзв. „златно доба драмских телевизијских серија“, које још увек траје, почиње емитовањем серија *Сопранови* (*The Sopranos*, 1999), *Шест стопа испод земље* (*Six Feet Under*, 2001) и *Жица* (*The Wire*, 2002) америчке кабловске мреже *HBO* (Home Box Office). Уводну шпицу *Сопранових* чини снимак возње мафијашког шефа

¹ Интернет сајт www.artofthetitle.com представља највећу базу података о шпицама филмова, серија, видео игара и сл. Поред интервјуа са ауторима шпица, представљени су и основни продукцијски подаци о већини шпица америчких телевизијских серија.

Тонија Сопрана (Tony Soprano) од Њујорка (New York) ка његовој кући у предграђу Њу Џерзија (New Jersey). Шпица уводи гледаоца у другачији начин конципирања серија, где се дефинише место радње, а не жанр серије, а лице главног лика се види само на тренутак у ретровизору аутомобила који вози. И уводна шпица серије *Жица* дефинише Балтимор (Baltimore) као место одигравања ове криминалистичке серије, без приказивања главних јунака серије. Ове две шпице су описне, а њихови аутори немају тежњу да прикажу промене тока свести главних ликова.

Радња серије *Шест стопа испод земље*, аутора Алана Бола (Alan Ball), смештена је у погребни завод „Фишер и синови“ у Лос Анђелесу, који је уједно и кућа породице Фишер. Уводна шпица, коју је извела продукцијска кућа *Digital Kitchen* на челу са режисером шпице Денијом Јунтом (Danny Yount), наговештава радњу серије кроз спој веселе музике Томаса Њумана (Thomas Newman) и монтаже кадрова који хронолошки прате *кретање* људског леша, од тренутка када дође у погребни завод, преко процеса балзмовања, до погребња и стилизованог приказа дрвета који ниче из гробног места. Шпица је састављена од секвенци у којима нису приказани ликови из серије, већ *постајање-лешом*, приказано кроз метафоре смрти, али и снимком *кретања* тела током припреме за погреб. Почиње снимком лета врране преко брдашцета на чијем врху је усамљено дрво. Кадрови раздвајања руку двоје људи, односно приказ губитка вољене особе, смењују се са снимком тела које лежи на колицима, затим представом увелог цвећа и сл., све до завршног кадра када прелеће вррана преко дрвета на врху брдашцета у супротном смеру од лета са почетка шпице. На крају је приказан логотип серије, који чини дрво испод кога је анимацијом изведен правоугаоник налик мртвачком ковчегу, у којем је исписан назив серије. Дрво расте из представе гроба, што је један од облика постајања који су желели да нагласе аутори ове црно-хуморне драмске серије. Монтажа шпице је спора, прати музичку подлогу Томаса Њумана, а дигитална анимација је сведена, при чему је текст шпице анимацијом исписан на боцама течности које се користе за балзмовање тела, надгробним споменицима или на местима кроз које пролази тело ка гробном месту. Иако анимација у њој није доминанан медиј, уводна шпица за серију *Шест стопа испод земље* ће послужити као узор великом броју аутора шпица у чијим радовима можемо приметити флуксеve разних процеса постајања путем дигиталне анимације.

Анимација илустрације

Након емитовања серије *Шест стопа испод земље*, дигитална анимација све више постаје доминантан облик изражавања режисера награђиваних уводних шпица телевизијских серија.² Анимација се најчешће употребљава на два начина: за илустрацију временског

оквира у којем се дешава радња серије и/или стања ликова (када се слике, цртежи, графити или илустрације анимацијом повезују са дешавањима у серији) и симболички (да се у уводној шпици прикаже одступање које се дешава ликовима или предметима у процесу постајања у самој серији). Спој ова два приступа приказан је у уводној шпици серије *Момци са Менхетна* (*Mad Men*, Lionsgate & AMC, 2007), чију режију потписују Стив Фулер (Steve Fuller) и Mark Gardner (Марк Гарднер) из компаније *Imaginary Forces*. Представљена је анимација пада Дона Дрејпера, уметничког директора њујоршке рекламне агенције. Анимација почиње у тренутку када Дрејперова црна силуета у белој кошуљи спушта кофер у канцеларији. У следећем тренутку, простор канцеларије се распада, након чега Дрејпер пада низ облакодере Менхетна. Током пада, у позадини су приказане штампане рекламе које промовишу „амерички сан“ с краја педесетих и почетка шездесетих година прошлог века, који симболизују насмејане домаћице, срећне породице, али и рекламе за виски и цигарете. Силуета која пада нема неки однос са тим рекламама – као да их оставља иза себе док пада у провалију. Рекламе су статичне, осим вискија у чаши и женске ноге, које се померају док поред њих пролеће црна силуета мушкарца у белој кошуљи. У серији *Момци са Менхетна*, пиће, цигарете и жене служе као мотивација главном јунаку да ступи у процес *постајања слободним*.

Уводна шпица серије *Момци са Менхетна* је снотлика секвенца у којој је представљен имагинарни тренутак када Дон Дрејпер почиње постајање слободним, тј. редефинисање свог имиџа и положаја у друштву. У завршној сцени шпице престаје овај снотлики приказ – анимирана црна силуета, приказана с леђа, седи у сада чувеном „Дон Дрејпер“ положају, са цигаретом у десној руци обореној преко кауча, без икаквих реклама и корпоративних симбола капитализма, изузев логотипа серије. Пошто се не види лице фигуре, отвореност значења краја шпице представља кључни део *постајања-слободним* главног лика – тренутак осећаја слободе, који је ипак само илузија, као и идеја „америчког сна“ коју Дрејпер продаје својим рекламама. У шпици је приказан начин на који он реагује на промене, како на професионалном, тако и на личном плану – тежи да буде неко ко иде за својим инстинктима, не обазирјући се на последице. Његов осећај слободе је део *кретања* кроз матрицу делезовског постајања. Резултат тог *кретања* је *петља*, у оквиру које се понавља *кретање* у истој шпици у следећим епизодама и сезонама серије.

Редитељ уводне шпице епске фантазије *Игра престолова* (*Game of Thrones*, HBO, 2011) је Ангус Вол (Angus Wall), један од оснивача продукцијске куће *Elastic*. Шпице појединих сезона серије представљају компликовану анимацију мапе фиктивних земаља Вестерос (Westeros) и Есос (Essos), најављујући епизоде у којима је приказана борба за превласт неколико племићких породица. Мапа представља начин да се гледаоци упознају са политичким дешавањима Вестероса у одређеном тренутку. Налази се унутар колутова астро-лаба, тј. механичке сфере у чијем је центру Сунце, које све

² Најзначајнија награда у области уводних шпица за телевизијске серије је Еми награда (*Primetime Emmy Award*), која се од 1997. године додељује за врхунски дизајн уводних шпица (*Outstanding Main Title Design*) у Лос Анђелесу.

осветљава. Цртежи појединих делова градова и тврђава се помоћу анимираних зупчаника са сатних механизма издижу из равни мапе, при чему настају детаљни 3Д модели зграда, дрвећа и кула. Увођењем треће димензије брише се граница између дигиталне анимације мапе и стварних дешавања у серији (чак су урађени зупчаници и завртњи испод нивоа мапе, они који покрећу видљиве зупчанике). На тај начин, цртежи се и симболички издижу у *постајању стварним* серије. Шпица серије *Игра престола* је у константном процесу постајања, тј. мењају се детаљи у оквиру појединих целина, али се мења и свеопшти изглед мапе – у зависности од дешавања у претходним епизодама и сезонама серије. Ако неки град или тврђава промени власника, аниматори мењају обележја града или замењују уништене делове. Пошто се мапа мења до последње сезоне серије, њено постајање-стварним постаје увод у постајање-стварним ове епске фантазије.

Анимација уметности

Поједини аутори шпица савремених телевизијских серија користе искуства и наслеђе историје уметности да би представили промене тока свести које доживљавају ликови у серији или да би представили временски период у којем се дешава радња серије. Дигитална анимација постаје медиј који представља прелаз између дела класичне уметности и савременог читања тих дела. У шпици серије *Циркус* (*Carnivale*, HBO, 2003) анимиран је монтажни прелаз између симболичких представа са тарот карата и филмских снимака из времена Депресије у Америци, када се дешава радња серије; у *Очајним домаћицима* (*Desperate Housewives*, ABC, 2004) анимацијом и техником колажа од старих слика стварају се ситуације у којима се налазе савремене домаћице (нпр. Ђовани Арнолфини (*Giovanni Arnolfini*) са ван Ајкове (*Jan van Eyck*) слике једе банану и баца кору, коју почисти његова жена); у *Црним једрима* (*Black Sails*, Starz, 2014), серији о пиратима у XVIII веку, анимацијом се формирају скулптуре од порцелана; у *Остављенима* (*The Leftovers*, HBO, 2014), серији која се бави последицама имагинарног нестанка већег броја становника планете Земље, приказана је измењена верзија Микеланђелове фреске *Страшни суд* из Сикстинске капеле у Ватикану. Циљ аутора шпице је, најчешће, да се прикажу „осавремењена“ класична дела, која служе као илустрација тема и идеја аутора серија. У шпицама популарних анимираних серија *Симпсонови* (*The Simpsons*, Fox, 1989), *Саут Парк* (*South Park*, Comedy Central, 1997), *Футурама* (*Futurama*, Fox, 1999), *Арчер* (*Archer*, FX, 2009), *Рик и Морти* (*Rick and Morty*, Adult Swim, 2013) или *Коњ Бојек* (*BoJack Horseman*, Netflix, 2014), ретко је приказано деловско постајање. Аутори ових шпица користе драматургију, монтажу и морфолошку дводимензионалност медија стрипа. Наративност стрипа не дозвољава слободу приказивања постајања, коју омогућава дигитална анимација. Драматургија стрипа употребљена на телевизијским шпицама не дозвољава „растакање“ или дестабилизацију фигуративне компоненте анимације, што је најчешћи облик приказивања постајања у

шпицама серија. Сличан нагласак на естетици стрипа имају и аутори уводних шпица хумористичких серија *Уби ме досада* (*Bored to Death*, HBO, 2009), *Уједињене државе Таре* (*United States of Tara*, Showtime, 2009), *Луда бивша девојка* (*Crazy Ex-Girlfriend*, The CW, 2015), *Човек тражи жену* (*Man Seeking Woman*, FXX, 2015) и *Ја зомби* (*iZombie*, The CW, 2015), који користе дигиталну анимацију да би приказали комична дешавања у серији.

У књизи *Френсис Бејкон: логика осећаја* (Deleuze 2005), Жил Делез прави разлику између термина „фигурално“ и „фигуративно“ у Бејконовом (Francis Bacon) сликарству. По Делезу, у време модерне се поништава аристотелијански принцип мимезиса, тј. опонашања појава из реалног света. Зато, да би се вратио приказивању фигуралног, сликар мора да ослободи Фигуру од формалних елемената фигуративног сликарства. Велики број уводних шпица серија новије продукције користи искуства која је Делез приметио у Бејконовом сликарству. Делезовско постајање често је представљено анимацијом фотографија и видео снимака или поступком анимације у облику успореног процеса морфинга, тј. претапања једне слике у другу, када се губе обриси фигуративног сликарства у шпицама серија: *Велика очекивања* (*Great Expectations*, BBC, 2011), где се слика ларве преображава у лептира, који постаје „животан“ анимацијом боје на крилима; *Марко Поло* (*Marco Polo*, Netflix, 2014), у којој се разливањем туша на папиру, као у кинеском сликарству *xieyi* стила, стварају облици који представљају бруталне сцене из серије; *Ханибал* (*Hannibal*, AXN & NBC, 2013), где се анимацијом разлива течност налик крви, која формира портрете три главна лика у серији, чиме се наговештава канибалска висцералност главног лика; и *Олив Кумпуџ* (*Olive Kitteridge*, HBO, 2014), у којој предмети и појаве из једног кадра наговештавају одређено стање ствари, да би се у следећем кадру испоставило да је представљено нешто друго (прах, који изгледа као снег, јесте шећер који се посипа по крофни; боја са гоблена се разлива и постаје крв, итд.), чиме се наговештава егзистенцијалистичка траума главне јунакиње ове мини-серије.

Док су у поменутих шпицама приказана уметничка дела која илуструју тему серије, где се тежи повезивању ликова са темом уметничких дела која су представљена, у неким уводним шпицама се користе античке или ренесансне скулптуре, новац, слике или архитектура да би се постајање преместило у временски период у којем се дешава радња серије или да се представи свет у којем ликови данас бораве. У шпици серије *Рим* (*Rome*, HBO, 2005), аутори су анимирали старе римске графите. Анимацијом графита на спољним зидовима зграда одређује се намена зграде (јавно купатило, агора, парламент и др.) и разне епизоде из периода античког Рима (нпр. убиство Цезара). Архитектонски нацрти обликују простор у реалном времену и формирају пејзаж у шпици серије *Версај* (*Versailles*, Canal+, 2015), која се бави настанком дворског комплекса Луја XIV. Црвена течност налик крви се разлива по подлози, откривајући ренесансна и барокна уметничка дела у шпици серије *Борџије* (*The Borgias*, Showtime, 2011). Са анимацијом



1. Логотип серије *Чудније ствари* (Нетфликс)
1. *Stranger Things* logo (Netflix)

течности, смењују се сцене из серије које прате дешавања на тим сликама. Анимацијом портрета породице Медичи настаје шпица серије *Медичи – господари Фиренце* (*Medici: Masters of Florence*, RAI, 2016). Портрети чланова банкарске династије приказани су на аверсу кованица.

Радња серије *Млади папа* (*The Young Pope*, HBO, 2016) аутора Паола Сорентина (Paolo Sorrentino) такође се дешава у Италији, али у савремено доба. У уводној шпици видимо глумца Џуда Лоа (Jude Law), који у улози папе Пија XIII (Pius XIII) шета ходником (вероватно у Ватикану) на чијем зиду су окачене слике испод који је плавим неонским светлима исписан текст шпице. Ахмет Ахмет (Ahmet Ahmet) из компаније *Elastic* режира шпицу која хронолошки приказује најзначајније догађаје хришћанства (по избору Паола Сорентина) у девет слика и једној скулптури. Почев од слике *Поклоњење пастира* Герита Ван Хонтхорста (Gerrit Van Honthorst, 1617), анимацијом је представљен метеор, који лети преко неба на осталим сликама. Метеор на крају пали врхове зграда на деветој слици, *Покољ на дан св. Вартоломеја* Франсоа Дибоа (François Dubois, 1572) и обара статуу папе Јована Павла II у ходнику, чиме се добија инсталација *Девети сат* Мауриција Кателана (*La Nona ora*, Maurizio Cattelan, 1999). Непосредно пре тога, папа Пије XIII намигне ка нама, разбијајући илузију „трећег зида“. Анимација метеора у уводној шпици повезује ставове о савременој уметности које папа изражава у серији, са његовом потребом да изведе реформу католичке цркве. *Кретањем* метеора кроз историју католичке цркве, приказану као „библија у сликама“, Сорентинов избор уметничких дела и односа који млади папа има према њима постаје део *постајања револуционарним папом*.

Анимација текста

Почев са серијама *Момци са Менхетна* и *Чиста хемија* (*Breaking Bad*, AMC, 2008), анимација текста шпице почиње да се представља као део *постајања именом*, *постајања насловом* и, на крају, *постајања логотипом*. Док је за црвено-црни логотип серије *Момци са Менхетна* коришћена елегантна верзија хелветике (Swiss 721 Heavy), у серији *Чиста хемија* су коришћена два фонта. На почетку шпице је анимирана хемијска формула метамфетамина $C_{10}H_{15}N$, тј. дроге спид, коју на

почетку серије почиње да прави главни јунак Волтер Вајт (Walter White), бивши професор хемије. После ње, појављују се ознаке појединих хемијских елемената из Менделеевеовог периодног система елемената, које постају делови имена или презимена глумаца који играју у серији. Коришћена су бела слова на зеленој позадини. У краћој верзији шпице (тј. последњих десетак секунди дуже верзије), која је емитована пре сваке епизоде серије, појављују се само слова *Br* (бром) и *Ba* (баријум) од којих настаје име серије *Breaking Bad* и затим следи име аутора серије Винса Гилигана (Vince Gilligan). Слова симбола хемијских елемената исписана су нешто „озбиљнијим“ фонтом *Arial MT Bold*, што је асоцијација на основно занимање Волтера Вајта. Остатак имена и наслова у шпици је написан фонтом *Bundy*, изломљеним фонтом који сугерише нагле промене у његовом животу, када постане највећи произвођач спида у Новом Мексику (New Mexico).³

У дизајну кратких шпица, као што је *Чиста хемија*, нагласак је на анимацији типографских елемената назива или логотипа серије. Ово је у складу са жељама појединих аутора да шпице трају што краће, како би било више времена за главну радњу серије, чиме се губи простор за приказивање постајања које се дешава у серијама. Ипак, 2016. године појавила се серија чија уводна шпица уводи гледаоца у визуелну представу постајања које се дешава у серији искључиво графичким средствима, тј. анимацијом текста који формира логотип серије. Радња серије *Чудније ствари* (*Stranger Things*, Netflix, 2016; сл. 1) смештена је у Индијану почетком осамдесетих година прошлог века. Главне јунаке чини група дечака, од којих један мистериозно нестаје. У потрагу се укључује девојчица са телекинетичким способностима, која је у владином тајном експерименту случајно отворила портал ка другој, застрашујућој просторној димензији.

Аутори серије *Чудније ствари*, браћа Дафер (Matt & Ross Duffer), ангажовали су дизајнерску кућу *Contend* да уради црно-бели логотип серије, од којег је продуцентска кућа *Imaginary Forces* на челу са Мишел Доерти (Michelle Dougherty) направила уводну шпицу коју чини анимација неонскоцрвених слова, направљена у фонту *ITC Benguiat*, која се сабласно *крећу* по екрану, да би се на крају спојила у назив серије. Упоредо са анимираним логотипом серије, појављује се текст шпице у фонту *Avant Garde Gothic*. Очигледан је утицај рада графичког дизајнера Ричарда Гринберга (Richard Greenberg), поготово његове шпице за филм *Корени привиђења* (*Altered States*, 1980), као и филмове *Осми путник* (*Alien*, 1979) и *Мртва зона* (*The Dead Zone*, 1983). *Кретање* слова прати електронска музика групе *Survive*, која сугерише атмосферу хорор и научнофантастичних филмова прве половине осамдесетих година прошлог века. Уз помоћ светла које изнутра обасјава слова, аутори шпице из куће *Imaginary Forces* хтели су да прикажу хаптичка својства графичких решења омота књига и шпица филмова научнофантастичног и хорор жанра из

³ Више о овоме: Doszy 2016.

тог периода. У интервјуу за интернет сајт *Art of the Title*, Мишел Доерти описује овај поступак: „Хтели смо да направимо кодалит – што је у суштини црни део филма са прозирном површином на месту где ће се наћи слова – и снимимо светлост кроз филм.“⁴ Носталгични концепт „једноставније израде“ уводне шпице серије *Чудније ствари*, разликује се од сувремених шпица телевизијских серија које обилују визуелним ефектима. Примена старих аниматорских поступака на филму високог контраста, када се добијају треперења и искрзаност слова, подсећа и на филмске узор са почетка осамдесетих. Спој музике, техника класичне анимације, осветљења и типографије чине део *постајања носталгичним* шпице. Тако се гледоци уводе у постајање-носталгичним серије који подсећа на Спилбергове (Steven Spielberg), Карпентерове (John Carpenter), Кроненбергове (David Cronenberg) и филмове рађене по Кинговим романима почетком осамдесетих година прошлог века. Овакву врсту омажа, часопис WIRED је назвао „научнофантастични носталгија фестивал генерације X“ (Farrell 2016).

Анимација постајања

Почетком 2014. године, Аустралијанац Патрик Клер (Patrick Clair), шеф студија *Antibody*, постаје креативни директор у лосанђелеској агенцији *Elastic*. У његовом раду везаном за уводне шпице телевизијских серија, приметна је тежња да се Фигура анимацијом ослободи од фигуративности дигиталне слике. Тумачећи Делезову филозофију, Андрија Филиповић констатује да је „фигуративно форма представљања и као таква је повезана са фацијализацијом и пејзажизацијом, односно повезана је не само са начином рада у уметности већ и са оформљивањем човека као субјекта и организма. Фигурално (а самим тим и Фигура) пак раскида са фигуративним и води ка *постајању животињом* и *постајању неопазивим*“ (Филиповић 2015: 50). У шпици за криминалистичку серију *Прави детектив* (*True Detective*, HBO, 2014), фигуре и пејзажи губе обриси, горе, растачу се и постају метафоре злочина који се дешавају у серији аутора Ника Пицолата (Nic Pizzolatto). Патрик Клер прави различите шпице за две сезоне серије, рађене у дигитализованој дуплој експозицији, тј. анимирањем успорених снимака из серије и фотографија Ричарда Мизраха (Richard Misrach) и Дејвида Мазела (David Maisel). Дупла експозиција омогућава растакање фигуративног, уз идејно поклапање са локацијама на којима се дешава серија, чиме пејзаж постаје део радње и служи као визуелни опис унутрашњег стања ликова и атмосфере серије. Приказана пустош индустријског и руралног пејзажа Америке тиме постаје метафора растрзаности главних ликова серије.

Клерова шпица за серију *Битка за CTRL* (*Halt and Catch Fire*, AMC, 2014) састоји се од анимације *нута* једне светле електричне тачке кроз хардверску мрежу компјутера – визуелна представа *постајања компјутером*. На крају шпице, тачка активира црвено светло у ком пише назив серије (слично као што настаје и логотип у

шпици *Шест стопа испод земље*). Зумирањем камере постаје јасно да је то лампица која означава рад хардвера у компјутеру, а да тачка представља електрични импулс који је пали. Притом, анимација пикселизованих лица главних глумаца у позадини пута овог импулса, служи као најава за серију о сукобима програмера и ИТ компанија на самом почетку интернет револуције. Пут електричног импулса подсећа на анимацију зачетка човека, тј. представу пута сперматозоида до јајне ћелије – у овом случају, црвене лампице. Уводна шпица серије *Битка за CTRL* је аутореферентна: приказује *кретање* електричног импулса у процесу *постајања компјутером*. Тако настају све дигиталне слике, укључујући и дигиталну анимацију која је коришћена у шпици серије. Приметна је жеља Патрика Клера да разматра онтолошко постојање шпице као оригиналног уметничког рада, у параметрима које дефинише принцип дигиталне репродукције слике.

У уводним шпицама серија, Патрик Клер дефинише место радње, као и мотивацију главних ликова анимацијом предмета који се разликују по екрану или се претварају у друге предмете. Фигура настаје, па се губи, а фигуративно постаје само подлога за представу постајања. Шпица серије *Човек у високом дворцу* (*The Man in the High Castle*, Amazon, 2015) прати емитовање филмских инсерата приказаних преко симбола америчке нације (Кип слободе, планина Рашмор, и др.). Секвенца почиње анимацијом мапе Северне Америке, која је у овој алтернативној временској димензији подељена између нацистичке Немачке и Јапана, након Другог светског рата. Треперење филмских инсерата као да наговештава порозност фигуративности приказаних објеката, као метафоре лажи које пласира нацистичка пропагандна машина у серији. Гледалац није сигуран шта се тачно представља у шпици, а овакав приступ Клер примењује и у пројектима где је приказана веза главног лика серије са урбаним окружењем – *постајање-градом*. У шпици за Марвелову серију *Дердевил* (*Daredevil*, Netflix, 2015) од течности налик крви формирају се архитектонски елементи пејзажа Бруклина (Brooklyn), а на крају и портрет слепог хероја. У шпици серије *Лук Кејџ* (*Luke Cage*, Netflix, 2016) анимирана је мапа Харлема (Harlem) преко тела Лука Кејџа (Luke Cage), другог Марвеловог (Marvel) стрип јунака. Бруклин и Харлем на тај начин постају део урбаног пејзажа Њујорка који се сједињује са фигуром главног лика. У неким Клеровим шпицама предмети се мењају и пролазе кроз различите фазе процеса постајања. У шпици шпијунске серије *Ноћни менаџер* (*The Night Manager*, BBC & AMC, 2016) облик појединих луксузних предмета претвара се у представу муниције или оружја. У шпици серије *Круна* (*The Crown*, Netflix, 2016) пратимо анимацију настанка британске круне, где је *постајање-круном* метафора промена које се дешавају главном лику серије, Елизабети II. Без обзира да ли је у шпицама приказано *постајање-Бруклином*, *постајање-Харлемом*, *постајање-муницијом* или *постајање-круном*, анимација којом диригује Патрик Клер увек је у непрекидном *кретању* и обележава промене флукса појединих предмета, фигура или архитектонских објеката.

⁴ Више о овоме на: www.artofthetitle.com/title/stranger-things

Уводну шпицу серије *Западни свет* (*Westworld*, НВО, 2016) чини високоестетизована представа постајања андроидом. Патрик Клер прави анимацију процеса 3Д штампања и функционисања андроида и предмета у футуристичком забавном парку *Западни свет*, почев од клавира, преко коња и жене коњаника, закључно са андроидом у пози Леонардовог (Leonardo da Vinci) „универзалног човека“ и логотипом серије. Претапањем анимираних елемената шпице (нпр. крајолик „Дивљег Запада“ са прстима андроида који свира на клавиру), сутерише се двострука улога коју имају андроиди – као слуге људима у забавном парку, али и као кључни чиниоци претпостављеног тренутка у будућности, када ће вештачка интелигенција надмашити људску. У шпици серије *Западни свет* Фигура настаје, преклапа се, ради своје задатке, али никада није дефинисана. Завршна фигура леонардовског универзалног човека говори и о тежњи аутора да се прикаже недостатак који је иманентан андроидима у односу на људски појам „савршеног“. Андроиди се понашају као дете које открива тајну. Њихово постајање истоветно је *постајању-дететом*, које је, по Делезу, основни вид постојања свих људи. Ипак, андроиди „никада“ неће бити *као људи*, иако стицањем самосвесности почињу да функционишу као свесна бића.

Патрик Клер у шпици серије *Западни свет* сублимира различита постајања у уводним шпицама телевизијских серија. Шпица је омаж разнородним

делима из историје уметности, првенствено истоименом филму из 1973. године, затим ренесансном уметнику Леонарду да Винчију, вестерн филмовима, осветљењу у филмовима Стенлија Кјубрика (Stanley Cubrick). Анимација настанка андроида је, такође, омаж раду Мамору Ошија (Mamoru Oshii), аутора научнофантастичне аниме *Дух у шкољци* (*Ghost in the Shell*, 1996) и, поготово, раду видео уметника Криса Канингема (Chris Cunningham) и споту *All is Full of Love* (1999) за певачицу Бјорк (Björk). Ова уметничка апропријација представља носталгични флешбек Патрика Клера, са циљем да се нагласи значај аутора који су се бавили духовним аспектима вештачке интелигенције. Растакање Фигуре из претходних Клерових остварења зато уступа место представљању постајања нових свесних бића. Графички елементи шпице, почев од дупле експозиције приказа синтетичког костура андроида који свира клавир и планина мистичног америчког Запада, до завршног логотипа, представљају анимацију футуристичке радње која садржи елементе готово свих постајања која су поменута у овом тексту. Тиме се наглашава моћ дигиталне анимације уводних шпица као нечег што описује постајање, без визуелног обрасца из поједине серије. Промена флуксева у оквиру шпице наговештава и промену перцепције шпице као засебног уметничког дела, чиме се додатно истичу особине аутономности уметничког дела, коју попримају уводне шпице у новијим телевизијским серијама.

ЛИТЕРАТУРА

Filipović, A. 2015
Žil Delez, Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije.

Мунитић, Р. 2007
Естетика анимације, Београд: Филмски центар Србије; Факултет примењених уметности. (Munitić, R. 2007, *Estetika animacije*, Beograd: Filmski centar Srbije; Fakultet primenjenih umetnosti.)

Deleuze, G. 2005
Francis Bacon: The Logic of Sensation, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G., Guattari, F. 1980
Capitalisme et schizophrénie, 2: Mille Plateaux, Paris: Éd. de Minuit, 333–345, 351–355.
(превод: Делез, Ж., Гатари, Ф. 1980, *Постајање-интензивним, постајање-животињом, постајање-неопажљивим*, превод: Бранка Арсић, http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/postaj.html)

ИЗВОРИ

Doszy, S. 2016
The Typography of Popular TV Show Logos, *Creative Market*, <https://creativemarket.com/blog/the-typography-of-popular-tv-show-logos> (accessed 27. 2. 2017)

Farrel, S. P., 2016
How The „Stranger Things“ Titles Came Out so Perfectly Retro, WIRED, <https://www.wired.com/2016/08/stranger-things-titles-came-perfectly-retro/> (accessed 21. 2. 2017)

Art of the Title, <http://www.artofthetitle.com> (accessed 20. 2. 2017)

Title Sequence, *Game of Thrones Wiki*, http://gameofthrones.wikia.com/wiki/Title_sequence (accessed 20. 2. 2017)

Title Sequence, *Stranger Things Wiki*, http://strangerthings.wikia.com/wiki/Title_sequence (accessed 20. 2. 2017)

Title Sequence Creation, *Westworld Wiki*, http://westworld.wikia.com/wiki/Title_Sequence_Creation (accessed 20. 2. 2017)

Summary

SLOBODAN JOVANOVIĆ
Museum of Applied Art, Belgrade, Serbia
slobodan.jovanovic@mpu.rs

BECOMING-A-TITLE-SEQUENCE: Digital Animation in Television Series Title Sequences

The improved production quality of drama series in the early 2000s, primarily on American cable television networks such as HBO, Showtime, AMC, Starz and FX, and, recently, on streaming websites, such as Hulu, Netflix and Amazon, has been accompanied with an improved environment for designing TV series title sequences. In collaboration with the authors of TV series, teams consisting of several dozen authors are engaged by production studios; they are led by designers and directors of title sequences who use digital animation to show the period in which the events presented in the series unfold and the changing fluxes of consciousness in the main characters and relationships among them during the series. This change is an important aspect of Deleuze's

concept of becoming, which implies the *movement* of one form of life, the condition of an object or the way of thinking about another, the pursued one. The intention of the authors of title sequences is to symbolically depict, in a condensed art form and using digital animation, the deviation to which characters or objects are subject in the process of becoming in the series. Furthermore, the authors of TV series title sequences use the heritage of diverse visual arts to create new narratives, immanent to digital animation in TV series title sequences. In this way, a title sequence, as an integral form of applied art that announces a series, fulfils its role in a completely new way in terms of communication, while at the same time seeking to become an independent work of art.



П Р И К А З И

ИЗЛОЖБА ДОДИР СТАКЛА

Београд, Музеј примењене уметности,
9. фебруар – 15. март 2017.

Категорија чланка: приказ

Изложба *Додир стакла* јесте гостујућа изложба савременог нордијског стакла, одржана у Музеју примењене уметности од 9. фебруара до 15. марта 2017. године у организацији амбасада Данске, Финске, Норвешке и Шведске. Ауторка изложбе Лада Ратковић Буковчан, музејска саветница и директорка Музеја Мимара из Загреба зналачки је направила селекцију најзначајнијих фабрика, студија и дизајнера. У присуству амбасадора Данске – Мортена Сквога Хансена (Morten Skovgaard Hansen), Финске – Пертија Иконена (Pertti Ikonen), Норвешке – Арнеа Санеса Бјернстада (Arne Sannes Bjørnstad), и Шведске – Јана Лундина (Jan Lundin), изложба је отворена у свечаној и пријатељској атмосфери. Отварајући изложбу, амбасадори Финске и Шведске истакли су да је њен циљ промовисање нордијског дизајна и произвођача стакла. То је уједно била и прилика да се нордијска сарадња истакне као успешан модел регионалне сарадње у свим областима.

Изложба се састојала од осамдесет предмета, насталих у тринаест познатих стаклара и дизајн студија. Њихова производња је плод вештине и знања мајстора-стаклара, а многи од уметника сами израђују своја дела. Ради се о остварењима непогрешиве истанчаности нордијског дизајна које су визионарски осмислили легенде дизајна тридесетих и шездесетих година XX века Алвар Алто (Alvar Aalto), Тапио Виркала (Tapio Wirkkala), Тимо Сарпанева (Timo Sarpaneva), као и други сарадници финске фабрике стакла „Итала“ (Iittala). Предмети од стакла осмишљени пре неколико деценија још увек се израђују, стапајући се у једну активну и плодну сцену с бројним предметима насталим од 2010. до 2014. године.

Данску је представило неколико реномираних фабрика и студија. „Холмегорд“ (Holmegaard), је данска фабрика стакла која послује већ 189 година и има за собом нека од најбољих достигнућа стакларства, па и даље привлачи бројне вредне уметнике. Међу њима је и Пер Литкен (Per Lütken) реномирани дизајнер и дувач стакла,



1. Марја Хепо-ахо, *Напокон заједно, плава посуда*, галерија „Мафка и Алакоски“, 2012.
1. Marja Hepo-aho, *Finally together, blue jar*, Gallery Mafka & Alakoski, 2012

чије смо чиније *Прованса* (Provence) из 1955. године и посуду *Зеландија* (Selandia) из 1957. године могли да видимо на изложби. Сесилија Манц (Cecilie Manz) ауторка је колекције *Минима* (Minima) из 2009. године. Префињена једноставност њених посуда овећана је Данском наградом за дизајн 2008/2009. године. И индустријска дизајнерака Марија Бернстен (Maria Bernsten) награђена је за колекцију *Дизајн са светлом*,

чије лампе, невидљивих обриса, постају видљиве тек додиром светлости.

Компанија ARCHITECTMADE производи и промовише предмете које су дизајнирале архитекте из педесетих и шездесетих година XX века. Међу њима је и Јерн Уцон (Jørn Utzon), прослављени архитекта Сиднејске опере. Чаше *Извор* осмислио је 1973. године, у време док се градила зграда опере, због чега су скице дуго биле заборављене, па су почеле да се производе тек 2007. Посебне су и по томе што спадају у малобројне мале предмете које је Уцон дизајнирао. Овде је унутрашњи простор чаше у фокусу, односно начин истицања течности из њега. Данска компанија „Лене Бјере“ (*Lenne Bjerre Design*) заступљена је на изложби чашама за вино из колекције *Агнес* (Agnes), које призивају нека прошла времена стварајући посебан кућни амбијент.

Финску су представили легендарни уметници, а пре свих Алвар Алто, Тапио Виркала, Тимо Сарпанева и Оива Тоика (Oiva Toikka), који су радили за фабрику Итала, најзначајнији расадник скандинавског дизајна. Алвар Алто је представљен својим чувеним вазама (*Алто ваза*, *Киша*, *Алто ваза*, *пламено црвена* и *Алто ваза боје лососа*), први пут изложеним у Паризу на Светској изложби 1937. године, које и до данас представљају најрепрезентативнију серију производа скандинавског дизајна. Тапио Виркала,¹ припадник је послератне „златне генерације“, која је Финску педесетих година прошлог века довела у сам врх светског дизајна. Представљен је награђеном вазом *Лисичарка* (*Chanterelle vase*), по истоименој печурки, и колекцијом *Последња Тула* (*Ultima Thule*), инспирисаном отапањем леда у Лапонији. Добитник је, између осталог, три златне медаље на Тријеналу у Милану 1951. године и још три медаље које је освојио 1954. на истој манифестацији. Тимо Сарпанева је представљен *Трајановим прстеном* из колекције *Кларитас* (*Claritas*), доказом да сваки његов рад представља јединствено уметничко дело врхунске израде. Професор Оива Тоика је велико име финске стакларске уметности чија је култна колекција *Тојкине птице*, из 1972. године представљена делом *Сврака*. Из опуса Каја Франка (Kaj Franck), дизајнера посебног по изостављању свега сувишног, видели смо скулптуру од стаклених перли *Јутро у Атини*.

Задругу „Ласисми“ (Lasismi) основало је седморо младих дизајнера који негују традицију дувања стакла уз коришћење различитих техника обраде. Представили су се ефектним радовима: *Понедељак* Марит Лахдесмаки (Maarit Lähdesmäki), *Лала* Кима Реинике (Kimmo Reinikka), *Нимб* Марије Јутиле (Maria Jutila) итд. Млада уметница Марја Хепо-ахо (Marja Hepo-aho) и мајстор дувач стакла Кари Алакоски (Kari Alakoski) долазе из

студија „Мафка“ (Mafka). Марја је 2012. године добила награду „Млади занатлија године“, а радови *Напокон заједно*, *плава посуда* и *Напокон заједно*, *црвена посуда* остављају без даха. Радови Алакоског *Увијање* (*Twist*) или *Бели патуљак* (*White Dwarf*) сведоче о његовом врхунском умећу.

Норвешко стакло представили су радови дизајнера различитих генерација. Меуд Јерулдсен Буге (Maud Gj. Bugge) је главни дизајнер фабрике „Хаделанд“ (Hadeland), најстарије стакларе у земљи, која ради од 1762. године. Као добитница годишње награде за изврсност дизајна Норвешког савета за дизајн 1996. године, на изложби је представљена чинијама, вазама и свећњацима од дуваног стакла, док је Вили Јохансон (Willy Johansson) имао серију најфинијих производа за кућу, чаше за вино „Пер Гинт“.

У селекцији су се нашли и млади дизајнери који раде за фабрику стакла „Магнор“ (Magnor), са остварењима насталим од 2010. до 2014. године. Многи међу њима и сами су стаклари, тако да своју примарну идеју прате од почетка до саме завршнице, утискујући у стаклену мембрану предмета и своју замисао и свој дах. Кристина Фиве Мелвер (Kristine Five Melvær) спаја знања графичког и индустријског дизајна, а представљена је на изложби вишеструко награђеним стакленим вазама. Каролина Улсон (Caroline Olsson) привукла је пажњу серијом лампи *Шума*. Зелене стаклене кугле самостално или у групи дочаравају праву норвешку шуму. Ту су и *Боблен* (*Boblen*) вазе, савршене стаклене кугле које је зналачки дизајнирао Фин Шел (Finn Schjöll) један од најпопуларнијих цвећара и медијских личности у Норвешкој.

Фабрика „Јевик“ (Gjøvik) је била прва приватна фабрика у Норвешкој позната по стаклу обојеном у плаво. Традицију израде стакла кобалтне боје задржала је до данас, а неке од карактеристичних посуда видели смо и на овој изложби. Стаклара „Нестетанген“ (Nøstetangen) је млада фабрика основана 1990. године са циљем да производи предмете од дуваног стакла по моделима насталим у старој истоименој стаклари. У том духу је ауторка Лин Фунемарк Јохансен (Lynn Funnemark Johansen) направила вазу *Метаморфоза*, док су композиције *Васкресење* или *Птице у гнезду*, веома живописне и експерименталне по изради и замисли.

Шведски дизајн стакла представиле су фабрике „Молерос“ (Målerås), „Скруфс“ (Skrufs) и „Нибру“ (Nybro). Ингејард Роман (Ingegerd Råman) је једна од важнијих дизајнерки, 1995. од шведске владе добила је титулу професора. Суштину свог дизајна објашњава речима: „Тегла с поклопцем је тегла с поклопцем, али у њеној изради мора постојати топлина, мисао, идеја и поезија“, што илуструју бокали, тегле и чаше на изложби, из програма породичне фабрике стакла „Скруфс“. Дизајнер Андеш Лидблум (Andres Lindblom) из фабрике „Нибру“, имао је на изложби два рада. *Кристали тањир с нацртаном ружом* и *Кристали тањир с нацртаним срцем* јасно приказују зашто је њихов аутор један од најцењенијих сликара на стаклу у Шведској. Најекстравагантнији предмети на изложби биле су чаше са

¹ Ретроспективна изложба Тапио Виркала – легенда финског дизајна одржана је у Музеју примењене уметности од 9. јануара до 9. марта 2006. године и на њој је публика могла да упозна целокупан опус овог свестраног дизајнера. Највише је радио у стаклу, порцелану, дрвету, металу, али се бавио фотографијом, графичким дизајном, дизајном новчаница. Целога живота пасионирано је дизајнирао пуко ножеве, основно оруђе лапонских номада и култни предмет у Финској.

мистичним лицима аутора Матса Јунасона (Mats Jonasson), произведене у његовој фабрици „Молерос“, као и сложена композиција *Великих пет лавова*. У својим радовима он мајсторски спаја технике брушења, пескарења и бојења.

Изложбу *Додир стакла* прати двојезичан каталог, на српском и енглеском језику, у меком повезу, формата 21×21 cm, на 98 страна. Уводни текст су потписала четворица амбасадора земаља учесница. Затим следи текст ауторке изложбе, Ладе Ратковић Буковчан, у ком даје кратак историјски осврт на развој скандинавског стакларства од касног барока и рококоа до данас. Снажни темељи и дуга традиција довели су до тога да дизајн стакла буде препознат у свету као један од главних

нордијских брендова. У наставку се нижу информативни текстови о фабрикама и дизајнерима одабраним за изложбу. У каталогу су квалитетним колор фотографијама репродуковани сви радови на изложби. Фотографије прате и каталошки описи.

Разуђене галерије Музеја примењене уметности у Београду са посебно одвојеним целинама, мермерним подовима и великим стакленим прозорима који пропуштају природну светлост, учиниле су да читава поставка одише прозраношћу и добије аутентичан карактер примерен нордијском дизајну, особеном по функционалности, минимализму и врхунској изради.

Изложба *Додир стакла* доследном једноставношћу је потврдила чињеницу да су нека од најбољих дела нордијске примењене уметности настала управо у стаклу.

ЗБИРКА ДИЗАЈНА МУЗЕЈА САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ ВОЈВОДИНЕ И ЊЕНА БУДУЋНОСТ

Категорија чланка: приказ



1. Бранислав Добановачки, плакат *Штафета младости '77*, офсет штампа, 1977.
1. Branislav Dobanovački, Poster *Relay of Youth '77*, offset print, 1977

Мада је Музеј савремене уметности Војводине (МСУВ) већ од средине седамдесетих година протеклог века организовао изложбе плаката и графичког дизајна, који су већ тада постали незаобилазни сегменти савремене уметничке праксе, донедавно се није искристалисала идеја о озбиљнијем прикупљању, чувању, презентовању и проучавању дела из обе области. Бројни су разлози „небављења“ графичким дизајном, од непостојања афинитета стручњака и њиховог непрепознавања ових вредности, преко опште климе унутар војвођанских институција које се баве савременом

уметношћу, па све до (често личне) одбојности према репродуктивним уметностима, какве су графички дизајн, плакати, уметнички обликоване књиге и остала штампана издања.

Збирка дизајна представља покушај да се богата продукција графичког дизајна и архитектуре настала у Војводини током друге половине XX века уведе у редовну музејску делатност. Када је пак реч о ширем појму дизајна, тачније о предметима из области примењених уметности и индустријског дизајна, треба напоменути да то није тема ове збирке, јер су током протеклих деценија

бројне музејске институције у Војводини већ започеле делатност у тој области прикупивши велики број предмета, те би било излишно стварати још једну такву колекцију. Уосталом, примерци таквог дизајна већ су били музеолошки третирани и у великом броју су постали саставни део више посебних или општих колекција војвођанских музеја, како државних тако и, све чешће, приватних, који имају већ изузетне колекције различитих дизајнираних предмета (Музеј „Мацура“, Нови Бановци; Музеј заборављених уметности компаније *Мануал*, Нови Сад). С друге стране, збирке плаката су скоро уобичајене, мада их нису све културне институције, музејске и остале, организовале као засебне, јединствене колекције, нити су се тиме систематски бавиле.

Изложбе и колекција плаката у МСУВ

МСУВ је званично почео са радом у мају 1966, а излагачку и издавачку активност започео је 1969. године. Од почетка седамдесетих, а посебно током осамдесетих година, више пажње се показује дизајнирању и квалитету плаката. Од тог времена, музеј повремено ангажује познате новосадске дизајнере међу којима се истичу Ференц Барат, Бранислав Добановачки, Бошко Шева, Миодраг Миша Недељковић, Бранислав Радошевић, Драган Вишекруна, Радуге Бошковић, Слободан Кузмановић – Куза, Александар Педовић, Божа Ђурђевић, Иван Лукић, Милан Стевчић, Светозар Томић, Смиљка Хаџић и други. Плакати настали у том периоду квалитетно су штампани, у сито техници, у новосадској Штампарији „Стојков“. До дисконтинуитета у објављивању плаката долази током деведесетих година, да би потом, деценију касније, поново заживела пракса њихове редовне израде. Последњих година, дизајн плаката преузима Мирјана Душић Лазић, која, после вишегодишњег искуства, школовања и рада у Њујорку, уноси значајне новине у дизајн плаката и штампаних издања МСУВ.

Колекција плаката МСУВ тренутно садржи већи број плаката изложби Музеја које су радили познати новосадски и војвођански уметници, припадници Новосадске школе културног плаката – Јован Лукић (1942–1991), Миодраг Миша Недељковић (1927–2004), Светозар Тоза Томић (1939–2005), Ласло Капитањ (1937–2015), Мирко Стојнић (1929–2016), Слободан Кузманов – Куза (1947–2016), Бранислав Добановачки (сл. 1), Ференц Барат, Бошко Шево, Радуге Бошковић, Бранислав Радошевић, Драган Вишекруна, Роберт Жомбери, Васо Крчмар, Дору Босиок, Оскар Штефан и други, као и београдски графички дизајнери и уметници – Миле Грозданић, Миодраг Бата Кнежевић, Александар Пајванчић, Славимир Стојановић. У збирци су заступљени и плакати које су радили ликовни уметници – Коста Богдановић (1930–2012), Мира Бртка (1930–2012), Ратомир Кулић (*Вербумпрограм*), Данијел Бабић, *Harpy Trash Production*, Данило Вуксановић, Андреј Тишма, Ђула Шанта и други. Збирка обухвата и мањи број плаката хрватских и словеначких аутора – Милана Вулпеа (1918–1990), Вјенцеслава Рихтера (1917–2002), Ивана Пицеља (1924–2011), Матјажа Випотника



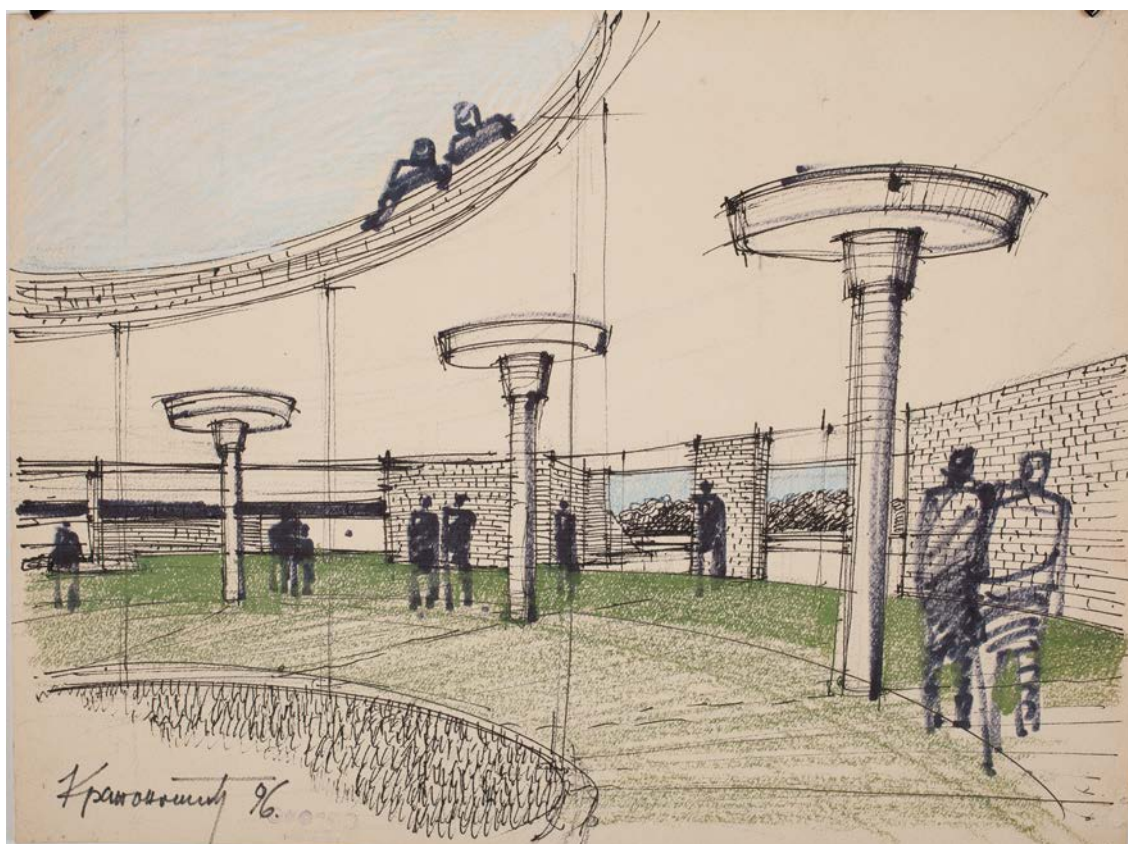
2. Ђула Шанта, насловна страна књиге *Арт клиника – Прва петолетка* (2002–2007), 2007.
2. Đula Šanta, Front page of the book *Art klinika – Prva petoletka* (2002–2007), 2007

(1944–2016), Бориса Буђана, као и неколико аутора из Пољске и Румуније.

Колекција уметнички обликованих књига, часописа и осталих штампаних издања

Уметност прављења књига и осталих штампаних издања, у основном смислу речи, спада у област графичког дизајна. Задатак уметника је, у овом случају, планирање општег изгледа, типографских решења, илустрација итд. како би књига, са свим својим визуелним елементима, одражавала садржај или пак чинила засебну, визуелну и уметничку целину. За разлику од збирки плаката, могло би се рећи да збирке уметнички обликованих књига нису заступљене у значајнијој мери, и поред чињенице да се уметничко обликовање књига већ више деценија, као засебан предмет, изучава у средњим и вишим уметничким школама примењених уметности као и на Факултету примењених уметности у Београду.

Извори богате штампарске и издавачке традиције у Војводини сежу до друге половине XVIII века, када је Новом Саду, али и у осталим регионалним центрима



3. Мирослав Крстоношић, цртеж *Ентеријер Музеја Сремског фронта*, туш и воштане боје, 1996.

3. Miroslav Krstonošić, Drawing *The interior of the Museum of the Srem Front*, Indian ink and oil pastels, 1996

цветала разноврсна издавачка продукција (новине, часописи, књиге, разгледнице). Тај процес је наставио да траје и у наредном периоду, да би почетком XX века, у време обележено стилом сецесије, био на врхунцу, посебно када је реч о издавању и дизајнирању књига и осталих штампаних издања. У међуратном периоду, све до почетка Другог светског рата, настало је неколико сада већ сасвим раритетних издања књига и часописа врхунског дизајна.

Период након Другог светског рата донео је војвођанској издавачкој и штампаној продукцији снажан развој, па и праву експанзију, која је у значајној мери превазишла све што се на том плану до тада дешавало. Богатство које је настало у протеклих више од пола века уједно је резултат континуитета у развоју уметнички обликованих књига и осталих штампаних издања, којима се наше музејске институције до сада нису у довољној мери бавиле. Сходно томе, циљ ове колекције је да прикупи најквалитетнија дизајнирана издања настала током протеклих пола века, све до данас – дакле, свега онога што је пропуштено у збиркама других музејских институција, а што представља карактеристичне и квалитетне примере графичког дизајна и уметнички обликованих штампаних издања. Посебно је важан

овакав приступ издањима насталим од шездесетих година протеклог века, која се, упркос високом уметничком квалитету, нису на одговарајући начин прикупљала, обрађивала и чувала. Нарочито је важно прикупљати и изабране штампане публикације настале на подручју Војводине од деведесетих година протеклог века до данас, које су тренутно расуте, па и сасвим непознате и непризнате као аутентична дела графичке уметности која ће, природом историјских процеса, ускоро бити истински историјско-уметнички, па и музејски примерци (сл. 2). Колекција уметнички обликованих штампаних издања не само да би била одраз високе свести о њиховој графичкој, уметничкој и друштвеној вредности, већ би на одређени начин установила и критеријуме за будуће прикупљање и тумачење ове специфичне врсте графичке уметности. Бројни су аутори који су се током својих стваралачких каријера професионално бавили графичким обликовањем штампаних издања а бројни су и уметници чија су штампана издања представљала интегрални део њиховог уметничког деловања – Мирко Стојнић, Ласло Капитањ, Ференц Барат, Миодраг Недељковић, Слободан Кузманов – Куза, Бранислав Добановачки, Бошко Шево, Атила Черник, Дору Босиок, Јозеф Клаћик, Јован Лукић, Ференц

Маурич, Боривоје Попржан као и бројни други уметници и графички дизајнери млађих генерација – Јован Тркуља, Јована Будошан, Татјана Дукић Почуч, Душан Заклан, Валентина Броштеан итд.

Колекција архитектонских цртежа и планова

Организовање колекције архитектонских цртежа и планова имало је за циљ да се богато архитектонско стваралаштво друге половине XX века у Војводини на овај начин, преко цртежа самих архитеката, уведе у редовне активности и рад МСУВ.

Имајући у виду да се креативна делатност савремених архитеката скоро сасвим изместила са столова за цртање на компјутерске екране, будућност ове колекције се, свакако, сагледава у правцу наставка прикупљања најзначајнијих радова старијих архитеката, као и скупљања документације везане за стваралаштво савремених војвођанских архитеката. Садашњи документациони центар архитектуре Новог Сада и Војводине организован је у виду персоналних досијеа и укључује ауторе који су деловали на овом подручју током читавог XX века. Додатни садржај документације чини и специјализована библиотека која прати, допуњава и на неки начин заокружује деловање центра а у њој се налазе књиге, монографије, часописи, каталози изложби, салона и осталих манифестација, остали штампани материјал везан за проблематику архитектуре у Војводини, као и издања из времена СФРЈ, суседних и осталих европских земаља.

Сама колекција тренутно садржи близу стотину радова новосадских и војвођанских архитеката насталих од периода између два светска рата до прве две хиљадитих година – Данило Каћански (1895–1963), Ђорђе Табаковић (1897–1971), Давид Дака Поповић (1888–1967), Лазар Дунђерски (1881–1952), Павле Цоцек (1904–1947), Филип Шмит (1894–1978), Павле Жилник (1920–2006), Александар Келемен (1924–2012), Милена Ђорђевић (1926–2015), Зора Митровић-Пајкић (1927), Мирослав Крстоношић (1932; сл. 3), Милорад Милидраговић (1938–1999), Драгутин Карло Де Негри (1931), Славко Одавић (1932–2008), Татјана Вањифатов-Савић (1929–2009), Предраг Пеђа Ристић (1931), Имре Фаркаш (1924–2003), Милорад Бербаков (1936–2006), Ласло Силађи (1935), Миодраг Лозић (1934), Никола Стојановић-Кокола (1950), Мустафа Мусић (1960), Влада Славица (1947), Немања Радусиновић (1971), Ела Нешић (1972). Све радове су аутори или чланови њихових породица поклањали В. Митровићу од 1994. године да би их он, десетак година касније, уступио МСУВ.

Стварањем и развојем наведених збирки и колекција, као и пажљивим и селективним прикупљањем пратеће документације и организовањем специјализоване библиотеке, МСУВ ће на прави начин заокружити широк спектар уметничких дела које прикупља, анализира, чува и презентује стручној и широкој јавности.



К Р И Т И К Е

ИЗЛОЖБА НЕНЕ СКОКО СНЕЖАНЕ *ДАМА И ЈЕДНОРОГ / МОЈА ПРИЧА*

(Салон Музеја примењене уметности)

Београд, Музеј примењене уметности, 7 – 28. септембар 2017.

Категорија чланка: критика

Нена Скоко је уметница. Једноставно тако. Она није примењени уметник који се бави текстилом. Она је уметница у најосновнијем значењу те речи. Користи текстилне технике и материјале као алат и језик којим се изражава, али при сусретима са њеним радовима то никада није у првом плану. На изложби *Дама и једнорог – моја прича*, веза са текстилом је још потиснутија, спонтана, а због тога још узбудљивија и интересантнија. Да бих објаснио како, морам да опишем изложбу.

Поставка у Музеју примењене уметности јесте оно што савремена уметност и треба да буде – она продира у посматрача, дубоко се рефлектује, побуђује мисли, емоције и идеје. Након тога остајемо сами, али мислимо о њој, а када напустимо музеј, она остаје са нама. Изложба је попунила оба крила галерије – велик, одличан простор. Радови су постављени тако да дишу, да осетимо њихову пуну снагу. Публика има прилику да застане и размисли док је у галерији. Радови су јасни и интимни. Стварају осећај да гледамо нешто битно, лично, нешто што је морало да буде изражено. Усмерени ка Нени и према нама, призивају наша животна искуства која рефлектујемо кроз изложене радове. Отворе нас, ухвате неспремне, дубоко потресу. Ова изложба је једно храбро емотивно и животно огољавање – не олако, ни вулгарно, ни зарад привлачења пажње или егоизма. Огољавање је изведено искључиво уметничким средствима, кроз радове, без пречица, једино и само кроз њих, што изазива поштовање према уметници и њеном духу.

Радови дотичу тему љубави, начине на које се она може испољити, а о њој се говори кроз писма. Покушају да опишем утисак посетиоца који без предзнања о теми и концепту изложбе долази у музеј да види радове. Мислим да је то добар начин да објасним на који начин се остварује комуникација између уметника и публике и како се постепено гради утисак о поставци.

Десно од улаза налази се рад *Трагови у песку*. У мермерном праху, на поду, исписана је изјава љубави. Тај нежни рад, одмах, емотивно, изазове посетиоца изложбе. Довољна је мала непажња, да се, рецимо, рад згази или да се дува у њега, и он би био неповратно уништен. Крхкост. На низу металних сталака, крај њега је направљена алеја порука на исецканом папиру – као да су исписи латице цветова. Размишљамо – да ветар завијори латице, поруке би биле тешко читљиве. Крхкост, још једном. Целина се завршава инсталацијом *Чуло вида*, импресивним радом сачињеним од тепиха на коме је у техници ткања изведена разгледница из Француске, са текстом написаним као у огледалу, као и огледало које враћа испис у оригинални вид, али донекле просторно изобличен. Овај рад је толико богат значењима да заслужује време за размишљање, мир и напор. *Чуло вида* је једно од оних снажних уметничких дела која заслужују излагање и самостално, ван контекста ове изложбе.

Следећа целина носи назив *Чуло слуха*. Овај део поставке је топла и емотивна посвета уметнику Саши Марковићу – Микробу. Живећи и стварајући у Београду, иако формално нису припадали истој уметничкој сцени (Саша је био значајан андерграунд уметник и јавна личност, а Нена се академски образовала у области текстила и бавила се њиме на особен начин), њих двоје су се познавали и међу њима се десило препознавање, пријатељство и симпатија. Микроб је био човек музике, изванредан познавалац популарне културе и колекционар албума. Један рад је посвета радио емисији *Лепи ритам срца*, коју је Саша водио и уређивао на Радију Б92. Поред исписа назива радио емисије, на зиду се налази и извезен снимак ултразвука срца. Ту су, затим, Микробови радови, маске, исписи, писма и фотографије посвећене Нени у којима се осећа наклоност уметника према уметници. Нена је ове радове симболично загрлила



1. *Дама и једнорог / моја прича*, кадар из видео рада, 2017.
 1. *The Lady and the Unicorn / My Story*, Still from Video, 2017

нежном маркизет тканином, као да их греје и штити. На крају, ту је и ручно осликан компакт диск албума *English settlement* групе ХТС, Сашин поклон Нени који публика може да послуша. Снажну емотивност увећава сазнање да Саша више није међу нама, што овај део изложбе чини врло болним.

Чуло укуса је следећа целина изложбе и представља контемплацију о прошлој љубави. Рад *Девојка, жена, разведена* исписан је разливеном чоколадом и карамелом. Говори слатким словима о једном окончаном браку. Чини то лако, готово заиграно, можда и грозничаво, деформисано и истопљено. Насупрот њему налази се тежак рад, инсталација направљена од писама на којима је везом, концима и нитима прекриван текст. Писма су постављена око трпезе, лебде, падају и преливају се на сто и чине оброк љубавника. Импресиван рад богат симболима носи назив *Свашта* и захтева да седнемо и добро размислимо о њему.

Следеће чуло дотакнуто на изложби јесте чуло мириса. Нена Скоко уистину радовима погађа сва чула публике на изложби. Текст „Јеси још увијек онако лије-

па?“ исписан је на зиду малим венцима биља. Узнемирујуће је сазнање да овај натпис вене док траје изложба – свеж на отварању, постаје сасушен на њеном крају. Део ове целине јесу и огромни везови на којима су приказане разгледнице и писма кроз чије исписе куља хормон младалачке љубави. Везови су напуњени миришљавим биљем, побуђујући чуло мириса.

Рад 123456, који је познат од раније, уводи у целину *Чуло додира*. Изговарање секвенце бројева 1, 2, 3, 4, 5, 6 за Нену је једнако изјави љубави, која у овом случају има тужну и трагичну ноту. Ради се о шест ручно тканих ћебади сложених тако да чине странице велике књиге. Листањем књиге на њеним страницама откривамо маслачке, који нестају, копне са сваком новом страном. Маслачак је, исто тако, коров и скоро га је немогуће истребити. Овај рад је, за сада, најпрепознатљивије дело Нене Скоко, а носи одлике њене уметности – емотивност, концепт који улази у простор кроз личну причу, тактичност, и текстил као материјал. Рад је употпуњен збирком од шест књига *Младић* и *Маслачак*. Књиге су направљене од ручно рађеног папира протканог концима

и биљем. Представљају поезију која постаје предмет, који се истовремено враћа учитано и мишљено.

Последња целина изложбе зове се *Моја једина жеља*. Овај енигматичан назив носи један велики пачворк на коме је исписано „Јанисамтелоанисамниум“. Да ли нас Нена подсећа на то да љубав не може да сведе човека на телесно ни интелектуално? Она је већа од оквира наших удова и мисли. *Моја једина жеља* састоји се од још једног дела – видео рада у коме је сама уметница део призора, заједно са пропетим једнорогом и лавом, који држи барјак, у шуми, испред шатора. Скидајући комад по комад накита и одеће, она је дама из призора са једнорогом. Сасвим смирено одлаже одећу на под, а накит у кутију, коју придржава девојка из призора, док се сасвим не оголи. Рад је тајанствен као и сам призор. Да ли се ради о одлагању прошлости и прочишћењу, проналажењу мира, ослобађању пред људима? Можда прихватању себе?

Посетилац изложбе тек овде постаје потпуно свестан присуства сцена са једнорогом, које у виду великих цртежа одштампаних на текстилу допуњују сваку од целина изложбе, *Чуло вида*, *Чуло слуха*, *Чуло укуса*, *Чуло мириса*, *Чуло додира* и *Моја једина жеља*. Цртежи *Даме и једнорога*, у шуми, са лавом и животињама скривеним у бујном лишћу и цвећу, увлаче нас у још дубљу тајну – осећамо се као да смо на прагу нечег мистичног. Нена је у том тренутку подједнако уметница која посеже за

текстилом као полазиштем свога рада и концептуална уметница. Одабрала је да изложбу заснује на шест средњовековних таписерија, насталих око 1500. године, *Дама и једнорог* (*La dame à la licorne*), које се данас налазе у Музеју Клинија (Musée de Cluny) у Француској.

Овим информацијама оставља публику затеченом. Ненино огољавање и радови посвећени партнерској љубави утемељени су у класичној уметности. Додир прошлости, средњег века, узбудљив је, распирује машту и додатно увећава мистерију *Моје једине жеље*. Као да нам говори о томе да љубав и осећања одувек чине суштину човека, иако се захтеви које живот доноси временом мењају. *Јанисамтелоанисамниум*.

Нена Скоко је употребила наслеђе и стратегије савремене, модерне уметности. Инсталације, концептуална уметност, скулптура, редимејд, минимализам, видео рад, перформанс, мешовити медији. Искуство и знање. Као што је текстил овде употребљен само као полазиште за стварање чисте уметности, тако је и Музеј примењене уметности овом изложбом постао Музеј у архетипском смислу – установа у којој су приказани предмети трајне вредности. Били смо сведоци озбиљне, важне изложбе – једне од оних које обогате животно искуство. Учи нас о достојантству које можемо да досегнемо када дубока осећања изразимо кроз уметничке радове. Лако је ово написати, можда и разумети, али извести – то могу само ретки.



М П У 2017.



ОДСЕК ЗА КОМУНИКАЦИЈЕ

НАГРАДА НК ИКОМ-а СРБИЈЕ МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ И НАРОДНОМ МУЗЕЈУ ИЗ БЕОГРАДА

Музеј примењене уметности и Народни музеј у Београду добитници су Награде за институцију године за 2016. годину за партнерско учешће на међународном пројекту *Керамика и њене димензије*. Награду додељује Национални комитет ИКОМ-а Србије.

Керамика и њене димензије (Ceramics and Its Dimensions) је мултидисциплинаран и комплексан европски пројекат одобрен од стране Европске комисије у оквиру програма *Креативна Европа (Creative Europe Programme)*. Пројекат се бави друштвеним, технолошким и уметничким аспектима керамике и порцелана, састоји се од десет модула чији су носиоци различите европске институције (музеји, универзитети и др.) и траје од 2014. до 2018. године. Циљ пројекта је повезивање европских институција културе, индустрије, науке и технике на пољу керамике и порцелана, као и документовање употребе керамике у различитим европским географским, историјским и културним контекстима, почев од епохе барока до данас, уз осврт на изазове у будућности.

У Београду су одржане две манифестације: симпозијум *Керамика између промена и изазова – између прошлости и садашњости (Ceramics Between Change and Challenge – between Past and Present)* од 20. до 21. маја 2015. у простору Галерије фресака, и путујућа изложба *Керамика у култури живљења од барока до данас (European Cultural Lifestyle in Ceramics – from Baroque until today)* од 19. маја (свечано отварање) до 30. јуна 2015. у галеријама Музеја примењене уметности.

Међу музејима чији су се експонати нашли на овој изложби били су: Међународни музеј керамике у Фаенци (Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza), Италија; Музеј примењене уметности у Београду, Србија; Порцеланикон – Државни музеј из Зелба (Porzellanikon – Staatliches Museum für Porzellan, Selb), Немачка; Национални музеј керамике у Валенсији „Гонзалес Марти“ (Museo Nacional de Ceramica “González Martí”, Valencia), Шпанија; Народни музеј у Љубљани (Narodni muzej Slovenije), Словенија; Естонски музеј керамике и порцелана (Eesti Tarbekunsti, Ja Disainimuuseum), Естонија; Музеј декоративне уметности (Uměleckoprůmyslové museum) у Прагу, Република Чешка; Музеј порцелана у Риги (Rīgas Porcelāna muzejs), Летонија; Музеј порцелана и галерија у Стоуку на Тренту (The Potteries Museum & Art Gallery, Stoke-on-Trent), Велика Британија.

Награда ИКОМ-а додељена је Музеју примењене уметности и Народном музеју за постигнуте изузетне резултате у области међународне културне сарадње, развоја и унапређивања музејске делатности, проучавања, заштите и презентације културне баштине, као и за допринос развоју културе Србије.

Награда је уручена на свечаности организованој поводом обележавања Међународног дана музеја у Музеју Војводине у Новом Саду, 18. маја 2017.

А К В И З И Ц И Ј Е

Чаша

Немачка, 1651. година
сребро, позлата; ливење, матирање
висина: 9,5 cm; пречник отвора: 7,7 cm
МПУ инв. бр. 24563

Почетком 2017. године Одсек за метал и накит МПУ обогачен је изузетним поклоном, који нам је уручила госпођа Ен Јововић, у име свога супруга, адвоката Драгоша П. Јововића, и њихове породице. Као велики пријатељи и поштоваоци Музеја, чланови породице Јововић поклонили су колекцију сребрних предмета коју чини шест инвентарских јединица: три кутије за шећер, чаша, пар сланика и пар кашичица. Поклоњени предмети представљају репрезентативне примере уметнички обликоване сребрнине.

Посуде за пиће су, кроз читаву историју, задржале неколико типова форми, које су се прилагођавале и украшавале у складу са наменом, стилем, величином и материјалом. Најједноставнији типови посуде за испијање били су у облику плочице или у цилиндричној форми, а временом су се мењали додавањем стопа, дршки, једне или две ручке, поклопаца, различитих облика рецепијената и декоративних елемената.

Чаша из 1651. године по својој форми припада једноставном, цилиндричном типу посуде. Обликована је занатски вешто. Уздржаног је украса и савршених пропорција, те оставља утисак предмета насталог у духу савременог доба. Унутрашњост је позлаћена, док је са спољне стране цела површина чаше матирана, осим ужег полираног појаса испод ивице чаше, који је без украса. Текстура матиране површине чаше има, са једне стране, декоративну функцију, јер ствара ефекат змијске коже, док са друге има и чисто практичну улогу, будући да је чаша лакша за држање, уз мању опасност да исклизне из руке.

Cup

Germany, 1651
silver, gilded; casting, matting
height: 9.5 cm; rim diameter: 7.7 cm
MAA Inv. No. 24563

Early in 2017, the collection of the MAA Department of Metal and Jewellery was enriched with an exceptional gift delivered by Ms. Anne Jovović on behalf of her husband, attorney Dragoš P. Jovović, and their family. The Jovović family, as great friends and admirers of the Museum, gifted a collection of silverware, which included six inventoried items – three sugar boxes, a cup, a pair of saltcellars and a pair of salt spoons. The gifted items are representative examples of artisan silverwork.

Throughout history, drinking utensils have retained several types of shapes, adapted and decorated to suit purposes, styles, sizes and materials. The simplest types of drinking vessels had the form of a plate or a cylinder. Over time, they were altered by adding a foot, one or two handles, caps, various forms of liquid recipients and decorative elements.

In terms of shape, the cup made in 1651 belongs to a simple, cylindrical type of vessel. It is crafted with great workmanship, with restrained ornaments and perfect proportions, and it leaves the impression of an object created in the spirit of modern times. The inner side is gilded, while the entire outer surface of the cup is matted, except for the narrow, highly polished, band below the rim, which is unornamented. On the one hand, the texture of the matted surface has a decorative purpose, as it creates the effect of serpentine skin, while on the other, it also has a purely practical function, since it makes it easier to hold the cup, diminishing the risk of slipping out of the hand.



ОДСЕК ЗА МЕТАЛИ И НАКИТ

Кутија за шећер

Беч, Аустријско царство, 1777. година
иницијали мајстора (I.M.K./ Johan Mathias Kiermayer)
сребро, позлата; ковање
дужина: 18 cm; ширина: 11 cm; висина: 8 cm
МПУ инв. бр. 24564

Кутија за шећер

Вроцлав, 1822–1834. година
иницијали мајстора (IAL/ Johann Adam Lemor)
сребро, позлата; ковање
дужина: 16 cm; ширина: 11,5 cm; висина: 8,5 cm
МПУ инв. бр. 24565

Кутија за шећер

Беч, Аустријско царство, 1854. година
сребро, позлата; ковање, матирање, цизелирање
дужина: 15 cm; ширина: 12 cm; висина: 13,5 cm
МПУ инв. бр. 24566

Три кутије за шећер које је поклонила породица Јововић представљају изванредну допуну постојеће колекције шећерница у Одсеку за метал и накит. Оне на прави начин илуструју типове и стилске трансформације ових посуда за чување и служење шећера и показују да су се оне користиле било као самостални предмети, било као интегрални делови сервиса за чај.

Кутија за шећер (инв. бр. 24564) је овалне форме, са поклопцем на шарнир и механизмом за закључавање. Унутрашњост је позлаћена, док су спољне површине без декорације. Тело кутије и поклопац су профилисани; дно је равно, без ножица.

Кутија (инв.бр. 24565) је правоугаоне основе, са благо заобљеним дужим странама и механизмом за закључавање. Поклопац је на шарнир, са прстеном за подизање у форми извијене траке. На површини поклопца урезан је грб. Шећерница почива на четири тање ножице, обликоване попут копита, које својим изгледом одуђарају од богатог фриза који континуирано тече дуж свих бочних страница, а чине га представе грожђа на таласастој лозици, богато прекривеној виновим лишћем. Унутрашњост посуде је позлаћена.

Кутија (инв. бр. 24566) је изведена у препознатљивом маниру бечке уметничке сребрине средине XIX века. Правоугаоне је основе, са поклопцем на шарнир и механизмом за закључавање. Пластично изведен раскошан букет цвећа на поклопцу служи као ручица за подизање. Тело и поклопац кутије обрађени су на исти начин, кроз контраст два типа површина: горње половине су кришкасто подељене, глатке, док су доње ивице и поклопац и тела шећернице украшене декоративним фризом вегетабилне инспирације – развијене, листолике волуте, двоструке границе богате текстуре и сл. Украс је изведен у високом рељефу техником искуцавања, а потом матиран и цизелиран. Посуду носе четири ножице у форми широких грана са лишћем. У унутрашњости су видљиви трагови позлате.

Мила Гајић

METAL AND JEWELLERY DEPARTMENT

Sugar box

Vienna, Austrian Empire, 1777
initials of the artisan (I.M.K./ Johan Mathias Kiermayer)
silver, gilded; forging
length: 18 cm; width: 11 cm; height: 8 cm
MAA Inv. No. 24564

Sugar box

Wrocław, 1822–1834
initials of the artisan (IAL/ Johann Adam Lemor)
silver, gilded; forging
length: 16 cm; width: 11.5 cm; height: 8.5 cm
MAA Inv. No. 24565

Sugar box

Vienna, Austrian Empire, 1854
silver, gilded; forging, matting, chasing
length: 15 cm; width: 12 cm; height: 13.5 cm
MAA Inv. No. 24566

The three sugar boxes gifted to the Museum by the Jovović family are an extraordinary addition to the existing collection of sugar boxes at the Department of Metal and Jewellery. They accurately illustrate the types and stylistic transformations of these containers for storing and serving sugar and demonstrate that they could serve both as stand-alone items and as integral parts of tea sets.

The sugar box (Inv. No. 24564) is oval in shape and is supplied with a hinged cover and a locking mechanism. The inner side is gilded, while the outer side is unornamented. The body of the box and the cover are moulded; the bottom is flat, without feet.

The box (Inv. No. 24565) has a rectangular base, slightly rounded long sides and a locking mechanism. The cover is hinged, with a lifting handle in the form of an undulated band. A coat of arms is carved on the cover. The sugar box rests on four thin hoof-shaped feet, which are incongruous with the lavish frieze that runs along all sides of the box, composed of grapes on a wavy vine, richly covered with grape leaves. The inner side of the box is gilded.

The box (Inv. No. 24566) follows the recognizable style of the Viennese artistic silverware of the mid-19th century. It has a rectangular base, a hinged cover and a locking mechanism. The lavish bunch of flowers sculpted on the cover serves as a lifting handle. The body and the cover of the box are rendered in the same way, through the contrast of two types of surfaces: the upper halves are lobed, smooth, while the lower edges of both the cover and the body are adorned with a decorative frieze of plant-inspired shapes – elaborate, leaf-like volutes, double twigs rich in texture, etc. The ornaments are rendered in high relief using the repoussée technique, followed by matting and chasing. The box rests on four feet in the shape of wide branches with leaves. The inner side reveals the traces of gilding.

Mila Gajić



Пар сланика

Беч, Аустријско царство, 1830. година
 иницијали мајстора STM/ S.T. Mayerhofer
 сребро; ковање
 дужина: 8,5 cm; ширина: 7 cm; висина: 4 cm
 МПУ инв. бр. 24567

Кашичице за сипање соли

Немачка, крај XIX века
 М.Н. Wilkens & Söhne
 сребро; ковање
 дужина: 6,7 cm
 МПУ инв. бр. 24568

Тело сланика чини мала дубља тацна правоуга-оне основе, благо валовитих ивица. Носи је кратка дршка која се уздиже са широке правоугаоне стопе, сферно обликоване и украшене сегментираним фризом. Сланици су репрезентативни примери посуда за зачине из епохе старог Беча које су, природно, биле незаобилазне на свечано постављеним трпезама. Одликовале су се разноврсношћу форми, а због маштовитог изгледа неретко су излазиле из оквира своје основне функције. Посудице за со овога типа неизоставно су имале и пратеће кашичице за сипање соли, које су, упркос малим димензијама, стилски одговарале читавом сервису.

Дно кашичица је округло; дршка је у корену изузетно танка и постепено се шири ка спатули, која је додатно наглашена валовитим декоративним ивицама.

Мила Гајић

A pair of saltcellars

Vienna, Austrian Empire, 1830
 initials of the STM / S.T. Mayerhofer
 silver; forging
 length: 8.5 cm; width: 7 cm; height: 4 cm
 MAA Inv. No. 24567

Salt spoons

Germany, late 19th century
 M.H. Wilkens & Söhne
 silver; forging
 length: 6.7 cm
 MAA Inv. No. 24568

The body of the saltcellars consists of a small, deep saucer, with a rectangular base and a slightly wavy rim, held by a short handle rising from a wide rectangular foot, spherical in shape and decorated with a delicate segmented frieze. The saltcellars are representative examples of spice containers from the epoch of Old Vienna, which were, naturally, unavoidable on festive tables. Their distinguishing feature is the variety of forms. Due to their imaginative designs, these objects often went beyond their basic function. Saltcellars of this type were as a rule accompanied with salt spoons, which were adjusted to the style of the whole set, despite their small size.

The spoons have a round bottom and a handle that is extremely thin at the root, to widen gradually towards the spatula, which is additionally highlighted with wavy decorative edges.

Mila Gajić



Хаљина, венчана

Аустроугарска, око 1900.

свила; дамаст

дужина: 52 cm (блуза), 128 cm (сукња), 61 cm (појас)

МПУ инв. бр. 24569

Wedding dress

Austria-Hungary, around 1900

silk; damask

length: 52 cm (blouse), 128 cm (skirt), 61 cm (belt)

MAA Inv. No. 24569

У 2017. години, за збирку Одсека за текстил и костим откупљена је венчана хаљина Марије Ђурић (рођ. Јанковић) из Винковаца, у којој се око 1900. године удала за машинског инжењера Јована Ђурића. Инжењер Ђурић је у то време живео и радио у Бечу, за Деоничарско друштво „Јужна железница“ (K.k.priv Südbahn-Gesellschaft).

Хаљина је дуга, дводелна, направљена од белог дамаста са утканим вегетабилним орнаментом и туфнама. Блуза са високим оковратником, постављена је белим платном и закопчава се на леђима. Укројена је у струку и набрана у средини предњег дела, док су „шунка“ рукави $\frac{3}{4}$ дужине. Сукња је косо кројена, из делова, а закопчава се на левом шаву предњег дела. У доњем делу украшена је са два карнера од тила, од којих је само доњи делимично сачуван. Сукња је такође постављена белим платном, а њен задњи део је знатно дужи. Драпирани појас је направљен од истог материјала и копча се испод завршетка у виду декоративне машине.

Уз хаљину, Музеју је предато и дванаест дигиталних копија породичних фотографија на којима се налазе Марија и Јован Ђурић, као и други чланови њихове породице.

Драгиња Маскарели

In 2017, the wedding dress of Marija Đurić (née Jankovic) from Vinkovci, where she had married the mechanical engineer Jovan Đurić in 1900, was purchased for the collection of Textile and Costume Department. At that time, the engineer Đurić lived in Vienna, where he worked for the Southern Railway Joint Stock Company (K.k.priv Südbahn-Gesellschaft).

The dress is a long, two-piece garment, made of white damask with woven vegetal ornaments and polka dots. The high-collared blouse is lined with white textile and is buttoned on the back. It is tailored at the waist, folded in the middle of the front section, and it has three-quarter length 'leg-o'-mutton' sleeves. The skirt is cut on a bias, composed of several pieces, and is fastened along the left seam of the front section. In the lower part, it is decorated with two tulle ruffles, only the lower section of which is partially preserved. The skirt is also lined with white fabric, and its back is much longer. The draped belt is made of the same fabric and is clasped under the finishing piece in the form of a decorative bow.

In addition to the dress, the Museum received twelve digital copies of family photographs showing Marija and Jovan Đurić, as well as other members of their family.

Draginja Maskareli



Блуза

Аустроугарска, крај XIX – почетак XX века
тил, бели вез
дужина 59 cm
МПУ инв. бр. 24570

Blouse

Austria-Hungary, late 19th – early 20th century
tulle, white-work embroidery
length: 59 cm
MAA Inv. No. 24570

Током 2017. године, социолог и политичарка Весна Пешић поклонила је Музеју блузу своје бабе, Софије Хаџи (рођ. Цвејић, око 1878 – око 1965) из Вршца, жене угледног правника Косте Хаџија (старијег). До уласка у музејску збирку, блуза се чувала и носила у породици, због чега су на њој видљиви трагови прекрајања. Весна Пешић је носила блузу у свечаним приликама, док ју је њена сестра, глумица Станислава Пешић, користила као костим.

Бела блуза од тила, украшена везом, типична је за ар нуво моду краја XIX и почетка XX века. У то време блузе, и хаљине се често праве од лаких и прозирних материјала као што су тил, шифон, муслин, батист, воал, крепдешин или танка свила. Везена орнаментика, коју карактеришу вегетабилни мотиви и закривљене линије, постаје уобичајена декорација. Блуза није укројена, већ се, у складу са модом тога времена набирала у струку и остављала да слободно пада преко појаса. Блуза има дуге рукаве, кројене уз руку и копча се на леђима.

Уз блузу, Музеју су предате и три дигиталне копије породичних фотографија на којима се налази Софија Хаџи.

Драгиња Маскарели

In 2017, the sociologist and politician Vesna Pešić donated to the Museum the blouse that had once belonged to her grandmother, Sofija Hadži (née Cvejić, ca. 1878 – ca. 1965) from Vršac, the wife of the distinguished lawyer Kosta Hadži (senior). Before it became part of the museum collection, the blouse was kept and worn by the family, due to which it is possible to see traces of remodelling. Vesna Pešić wore it on festal occasions, while her sister, the actress Stanislava Pešić, used it as part of her acting costume.

The white tulle blouse, decorated with embroidery, is typical of the Art Nouveau fashion of the late 19th and the early 20th century. At that time, blouses and gowns were often made of light and transparent materials, such as tulle, chiffon, mousseline, batiste, voile, crêpe de chine, or thin silk. Embroidered ornaments, marked by vegetal motifs and curved lines, became a common decoration. The blouse is not fitted to the figure, but is gathered at the waist and let fall above the belt, in accordance with the fashion of the time. It has long sleeves, fitted to the arms, and is buttoned on the back.

Along with the blouse, the Museum also received three digital copies of the family photographs of Sofija Hadži.

Draginja Maskareli

Литература / References:

Prošić-Dvornić, M. 2006

Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka, Beograd: Stubovi kulture, 326–327.

Fukai, A. et al. 2005

Fashion : A History from the 18th to the 20th century, Köln: Taschen, 308.



ОДСЕК ЗА КЕРАМИКУ, ПОРЦЕЛАН И СТАКЛО

Фигурална композиција

Француска, последња деценија XVIII века
Мануфактура порцелана у Севру
бисквит порцелан, позлаћена бронза; моделовање,
позлаћивање
37 × 39 × 27,5 cm
МПУ инв. бр. 24562

Збирка порцелана Одсека за керамику, порцелан и стакло употпуњена је током 2017. године фигуралном композицијом са митолошким темом. У неокласичном маниру, карактеристичном за скулпторалне композиције мануфактуре из Севра, представљена је сцена са Венером, њеним пратиљама и купидоном.

У стилском погледу, ова композиција се може везати за последње године рада француског скулптора и моделара порцелана Луј-Симона Боазоа (Louis-Simon Boizot 1743–1809), под чијом је управом била скулпторална радионица Мануфактуре у Севру од 1773. године па све до почетка XIX века.

Севр је дуго био познат по фигуринама од бисквит-порцелана, које су од самог оснивања мануфактуре представљале важан сегмент производње. Ангажујући истакнуте академске скулпторе, под утицајем неокласицизма, мануфактура је успешно развила тај део производње. Било да је реч о фигуралним групама за централну декорацију трпезе, портретним бистама, или декоративним елементима ентеријера, такви порцелански предмети одражавају време у ком су настали – пре свега културну средину, као и естетску функцију у оквиру различитих сегмената културе живљења.

Биљана Црвенковић

CERAMICS, PORCELAIN AND GLASS DEPARTMENT

Figural Composition

France, 1790s
Sèvres Porcelain Manufactory
bisque porcelain, gilded bronze; modelling, gilding
37 × 39 × 27.5 cm
MAA Inv. No. 24562

A figural composition showing a mythological scene was added to the porcelain collection of the Department of Ceramics, Porcelain and Glass in 2017. In the Neo-classical manner, typical of the sculptural compositions produced by the Sèvres Porcelain Manufactory, the scene features Venus, accompanied by her companions and a cupid.

In terms of style, this composition may be associated with the last years of the career of the French porcelain sculptor and modeller Louis-Simon Boizot (1743–1809), who was the head of the Sculpture Workshop of the Sèvres Porcelain Manufactory from 1773 until the early 19th century.

Sèvres was long famous for the figurines made of bisque porcelain, which had been an important segment of production since the establishment of the manufactory. By employing prominent academy-trained sculptors, under the influence of Neo-classicism, the Manufactory successfully developed this segment of production. Be it a figural group to serve as a central table piece, a portrait, or a decorative interior piece – such porcelain objects reflect the time in which they were created and, above all, the cultural milieu and their aesthetic function in the various segments of the culture of living.

Biljana Crvenković



ОДСЕК ЗА САВРЕМЕНУ
ПРИМЕЊЕНУ УМЕТНОСТ

Плакат *Дилан*

САД, Њујорк, 1966.
Милтон Глејзер
офсет штампа
84 × 56 cm
МПУ инв. бр. 24 491

Почетком 2017. године Музеј примењене уметности је примио поклон из САД – 25 плаката и један омот грамофонске плоче прослављеног америчког графичког дизајнера Милтона Глејзера (Milton Glaser). Предмети су дизајнирани у периоду од 1966. до 2016. године. Сви плакати су потписани и, осим једног, поклон су аутора. У Србију их је донео графички дизајнер Мирко Илић, који је Музеју поклонио омот плоче *Bob Dylan's Greatest Hits*, у издању дискографске куће Колумбија рекордс (Columbia Records) из 1966. године. У овом омоту се налази пресавијен плакат *Дилан* (*Dylan*), који је дељен уз плочу. То је био тек трећи плакат који је извео Милтон Глејзер. Амерички дизајнер Боб Като (Bob Cato) је 1967. добио награду „Греми“ (Grammy) за дизајн омота плоче. Пошто је албум продат у шест милиона примерака, плакат *Дилан* је постао један од најпознатијих уметничких радова тога периода и симбол „хипи“ генерације. На њему је представљен профил чувеног америчког кантаутора Боба Дилана (Bob Dylan) у црној боји, док је валовита разнобојна коса стилизована у слова „ELVIS“, чиме Глејзер коментарише тада актуелно поређење Дилана са Елвисом Преслијем (Elvis Presley). Иако је након изласка албума овај плакат два пута поново штампан, посебно се цене плакати који су били штампани 1966. и који се разликују од новијих по томе што су пресавијени, да би били дељени уз плочу.

Слободан Јовановић

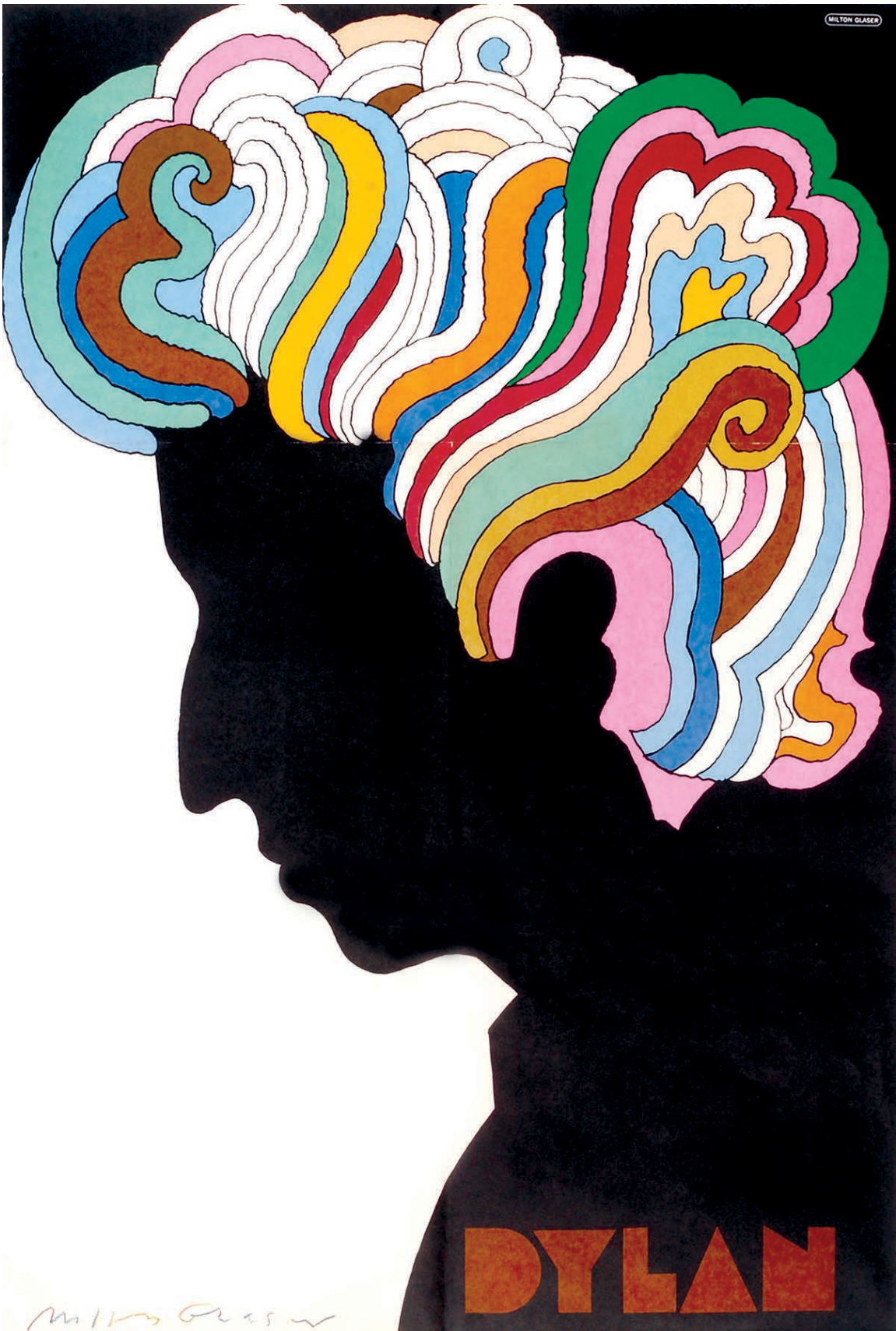
CONTEMPORARY APPLIED
ART DEPARTMENT

Poster *Dylan*

USA, New York, 1966
Milton Glaser
offset print
84×56 cm
MAA Inv. No. 24 491

Early in 2017, the Museum of Applied Art received a gift from the United States – 25 posters and a vinyl record sleeve designed by the famous graphic designer Milton Glaser. The items were designed between 1966 and 2016. All posters are signed and all, except one, are the author's gift. They were brought to Serbia by the graphic designer Mirko Ilić, who gifted to the Museum the sleeve of *Bob Dylan's Greatest Hits*, released by Columbia Records in 1966. The sleeve contains a folded copy of the poster *Dylan*, which was distributed together with the record. This was the third poster designed by Milton Glaser. The American designer Bob Cato won the Grammy Award in 1967 for the design of a record sleeve. As the album was sold in six million copies, the poster *Dylan* became one of the most famous works of art of the time and a symbol of the hippie generation. It shows the profile of the famous American musician Bob Dylan rendered in black, while the wavy hair in various colours forms the letters "ELVIS", which was a Glaser's comment on the then current comparison between Bob Dylan and Elvis Presley. Although the poster was re-printed twice after the release of the album, the items printed in 1966 are particularly valued and they differ from the later ones in that they were folded to be distributed together with the vinyl record.

Slobodan Jovanović



ИЗЛОЖБЕ

ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2017. ГОДИНИ

1. У реалности

XXXIX Салон архитектуре

МПУ

29. 3. 2017 – 30. 4. 2017.

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

Кустос изложбе и уредник каталога: мр Љиљана Милетић
Абрамовић, директор МПУ

Салон се састоји од велике изложбе и пратећег програма

Пратећи програм:

А) Пре Салона – Траг

Изложба студентских пројеката и радионица

Пројекат сарадње, умрежавања и размене искустава
четири факултета архитектуре и дизајна

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

29. 3. 2017 – 8. 4. 2017.

Галерија „Жад“

Концепт: мр Тања Манојловић (ФПУ, Београд)

Аутори и организатори:

мр Тања Манојловић, Биљана Бранковић, Тијана
Секулић, Младен Врачевић (ФПУ, Београд); Александар
Милојковић, Марко Николић (ГАФ, Ниш); Романа Бо-
шковић, Радомир Којић (ФТН, Нови Сад); Павле Стаме-
новић, Ксенија Пантовић (АФ, Београд)

Сарадник у организацији: Мирјана Милакић

Визуелни идентитет: Адел Фарес

Ментор: мр Зоран Блажина (ФПУ, Београд)

Сарадници ментора: Стеван Ивић, Елда Станковић

Б) Изложба Архитектура академизма – Милутин Бори- сављевић и Димитрије М. Леко

Документа / Историографија – прилог проучавању архи-
тектуре Београда 1920–1941.

29. 3. 2017 – 30. 4. 2017.

Галерија „Анастас“

Аутор изложбе: мр Љиљана Милетић Абрамовић

В) Изложба Грађење града – далеки поглед из близине на Блокове 1 и 2 Новог Београда

Документа / Прилог проучавању Новог Београда

Модерна Новог Београда – *Genius loci* Блокова 1 и 2

29. 3. 2017 – 30. 4. 2017.

Галерија „Анастас“

Аутор изложбе: Слободан Данко Селинкић (ФТН, Нови
Сад)



Г) Стручно вођење кроз изложбу

8. 4. 2017. у 12.00 часова

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

Стручно вођење: мр Љиљана Милетић Абрамовић

Д) Презентација и коктел *Alu König Stahl Serbia*

20. 4. 2017. од 17.00 до 19.00 часова

Галерије А и Б

Ђ) Професору с љубављу – догађај посвећен обележавању 120 година од рођења и 50 година од смрти Николе Добровића

21. 4. 2017. од 16.00 до 18.00 часова

Галерије А и Б

Идеја и организација: др Марта Вукотић Лазар, мр

Љиљана Милетић Абрамовић

Фотограф: Веселин Милуновић

ТВ сниматељ: Миодраг Коларић

Е) Изложба студентских радова и разговор *Р(урбана) башта Вук*

21. 4. 2017. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Иницијатор и покретач: Милош Комленић (АФ, Београд)

Учесници разговора:

Иван Рашковић (АФ, Београд), Милош Костић (АФ, Бео-

град), Коста Болбођевски, Савет Зелене градње, Милан

Николић, члан Одбора Зелене градње, Славица Раковић,

активиста (р)урбаног баштованства, Дејан Шолак, (р)ур-

бани баштован, Катарина Миленковић, представник

Башталишта



Ж) *Тачка ослонца – реафирмација архитекте Алексеја Бркића*

25. 4. 2017. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Учесници: Милан Ђурић, Александар Кековић, Бојан Ковачевић

Уводна реч: мр Љиљана Милетић Абрамовић

З) *Отворени час Грађење града / My identity – Документа / Прилог проучавању новог Београда. Далеки поглед из близине на Блокове 1 и 2 Новог Београда*

Модерна Новог Београда – Geniūs loci Блокова 1 и 2

26. 4. 2017. у 18.00 часова

Галерија „Анастас“

Аутор концепта изложбе: Слободан Данко Селинкић (ФТН, Нови Сад)

Учесници:

др Драгана Константиновић (ФТН, Нови Сад), Снежана Негованић, аутор фотографија (ЗЗЗСК, Београд), Миодраг Мирковић (АФ, Београд), мр Љиљана Милетић Абрамовић

И) Стручно вођење кроз изложбу

29. 4. 2017. у 12.00 часова

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

Стручно вођење: мр Љиљана Милетић Абрамовић

2. Плакати Милтона Глејзера из колекције МПУ

МПУ

10. 5. 2017 – 31. 5. 2017.

Галерија „Анастас“

Кустос изложбе: Слободан Јовановић

3. Мапирање деконструкције

Самостална изложба Нине Тодоровић

Салон савремене примењене уметности

МПУ

8. 6. 2017 – 27. 6. 2017.

Галерије А и Б

Кустос изложбе: Слободан Јовановић

Пратећи програм:

А) Стручно вођење кроз изложбу и разговор са уметником Нином Тодоровић и кустосом Слободаном Јовановићем

17. 6. 2017. у 13.00 часова

Галерије А и Б

4. Дама и једнорог / моја прича

Изложба Нене Скоко Снежане

Салон савремене примењене уметности

МПУ

7. 9. 2017 – 28. 9. 2017.

Галерије А и Б

Кустос изложбе: мр Бојана Поповић

Пратећи програм:

А) Шетња кроз изложбу са уметником

16. 9. 2017. у 13.00 часова

Галерије А и Б

Б) Отворена радионица *Текст као цртеж*

23. 9. 2017. у 13.00 часова

Галерије А и Б

Аутор радионице: Нена Скоко Снежана



5. Музика је најбоља

ЛП дечји октобарски салон
МПУ

30. 9. 2017 – 29. 10. 2017.

Галерија „Анастас“

Аутори каталога и изложбе: мр Милица Цукић и Леа Зеи

Пратећи програм:

А) Радионице у склопу Дечјег салона

2. 10. 2017. у 11.00 часова; 5. 10. 2017. у 11.30 и 13.00 часова;
8. 10. 2017. у 11.00 часова; 9. 10. 2017. у 14.00 часова; 11. 10.
2017. у 11.30 часова; 13. 10. 2017. у 15.00 часова; 14. 10.
2017. у 11.00 часова; 15. 10. 2017. у 12.00 часова; 16. 10.
2017. у 11.00 часова; 17. 10. 2017. у 12.00 и 13.00 часова; 20.
10. 2017. у 14.00 часова; 21. 10. 2017. у 12.00 часова; 23. 10.
2017. у 10.00 часова; 24. 10. 2017. у 11.00 часова; 25. 10.
2017. у 11.30 часова; 26. 10. 2017. у 17.00 часова

Радионица у Галерији А

Аутор и реализатор: Леа Зеи

Б) Радионица за педагоге *Методе за подстицање развоја
музичке перцепције деце предшколског узраста*

27. 10. 2017. у 17.00 часова

Галерија „Жад“

Аутори: Софија Јегарски, Александар Митревски, Алек-
сандра Фелбаб (ПУ „Драгољуб Удицки“, Кикинда)

6. You Are What You See: 20 година визуелних комуника- ција Владана Срдића

Салон савремене примењене уметности
МПУ

5. 10. 2017 – 25. 10. 2017.

Галерије А и Б

Кустос изложбе: Слободан Јовановић

7. Анастас Јовановић (1817–1899): пионир примењене уметности и дизајна

МПУ

6. 11. 2017 – 31. 1. 2018.

Галерије А и Б

Аутор каталога и изложбе: мр Јелена Пераћ

Пратећи програм:

А) Стручно вођење кроз изложбу

18. 11. 2017. у 12.00 часова; 2. 12. 2017. у 13.00 часова (са
Милом Гајић); 16. 12. 2017. у 13.00 часова; 27. 1. 2018. у
13.00 часова

Галерије А и Б

Стручно вођење: мр Јелена Пераћ

Б) Предавање *Луксуз – појаве и концепти у српској
култури XIX века*

26. 12. 2017. у 17.00 часова

Галерија „Жад“

Предавач: мр Катарина Митровић

В) Предавање *У рукама мајстора: порекло, природа и
судбина занатске праксе*

31. 1. 2018. у 17.00 часова

Галерија „Жад“

Предавач: др Александар Чучковић

Гостујуће изложбе у МПУ

1. **Додир стакла: изложба савременог нордијског стакла**

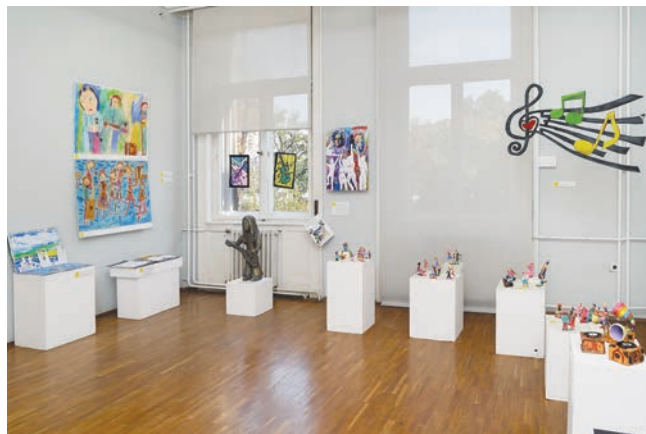
Амбасаде Данске, Финске, Норвешке, Шведске и МПУ

9. 2. 2017 – 15. 3. 2017.

Галерије А и Б

Аутор изложбе: Лада Ратковић Буковчан (Музеј Мимара,
Загреб)

Координатор: мр Милица Цукић



Пратећи програм:

А) Стручно вођење кроз изложбу суботом
18. 2. 2017, 25. 2. 2017, 4. 3. 2017. и 11. 3. 2017. у 12.00 часова
Галерије А и Б
Стручно вођење: Јелена Поповић

Б) Радионица *Стакло инспирише керамику*
28. 2. 2017. у 12.00 часова
Радионица у Галерији А
Аутор и реализатор: Леа Зеи

В) Радионица *Додир стакла*
7. 3. 2017. у 11.00 часова
Радионица у Галерији А
Аутор и реализатор: Леа Зеи

2. Изложба, промоција књиге и разговор *Добровић у Дубровнику*

Изложба ауторских фотографија Волфганга Талера из књиге *Добровић у Дубровнику*
Волфганг Талер и МПУ
22. 2. 2017 – 15. 3. 2017.
Галерија „Анастас“

Отварање изложбе, промоција књиге *Добровић у Дубровнику* и разговор са ауторима Крунославом Иванишином, Волфгангом Талером и др Љиљаном Благојевић

Модератор разговора: Снежана Ристић
Кустос изложбе: мр Љиљана Милетић Абрамовић

Пратећи програм:

Разговор *Добровић у Херцег Новом / Сећања: између визије и стварности*

11. 3. 2017. године у 14.00 часова
Галерија „Анастас“

Учесник: др Реља Живојновић

Модератори разговора: др Марта Вукотић Лазар, Вељко Радуловић

3. Осамице за понети

Нова креативна радионица *Дизајн игралиште – Design Playground* Техничке школе „Дрво арт“
Техничка школа „Дрво арт“ Београд и МПУ
10. 3. 2017 – 17. 3. 2017.
Галерија „Жад“

4. Србија, рат и плакат 1914–1918.

Институт за историју оглашавања и МПУ
10. 5. 2017 – 31. 5. 2017.
Галерије А и Б
Аутор изложбе: Владимир Чех

Пратећи програм:

А) Стручно вођење кроз изложбу
13, 20. и 27. 5. 2017. у 12.00 часова
Галерије А и Б
Стручно вођење: Владимир Чех

Б) Радионица *Плакат*
19. 5. 2017. у 12.00 часова
Учионица у Галерији А
Реализатор: Леа Зеи

5. (Не)видљиво

Изложба Радета Пејовића
Раде Пејовић и МПУ
16. 5. 2017 – 30. 5. 2017.
Галерија „Жад“

6. Диплома 2017 и Мастер 2017

Месец Факултета примењених уметности у Музеју примењене уметности
Факултет примењених уметности у Београду и МПУ
Галерије А и Б, галерија „Жад“ и галерија „Анастас“

Диплома 2017

Изложба студената IV године основних академских студија

4. 7. 2017 – 22. 7. 2017.

Комесар изложбе: Марко Луковић

Архитекта изложбе: Младен Врачевић



Мастер 2017

Изложба радова студената мастер академских студија школске 2015/2016.

27. 7. 2017 – 19. 8. 2017.

Комесар изложбе: Лана Тиквеша

Архитекта изложбе: Александар Мијатовић

7. Живот, енергија, ритам

Изложба Весне Папаз

Весна Папаз и МПУ

17. 10. 2017 – 26. 10. 2017.

Галерија „Жад“



8. ТИСО 2017

Изложба Секције за текстил и савремено одевање УЛУПУДС-а

УЛУПУДС и МПУ

20. 12. 2017 – 20. 1. 2018.

Галерије „Анастас“ и „Жад“

Кустос: Снежана Пешић Ранчић

Координатор изложбе: мр Милица Цукић

Миољуб Кушић

ИЗДАЊА

ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2017. ГОДИНИ



Зборник [Музеја примењене уметности] / [главни и одговорни уредник] Љиљана Милетић-Абрамовић ; [уредник броја] Јелена Пераћ. – Београд : Музеј примењене уметности, 2017. – Бр. 13, 144 стр. : илустр. ; 27 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: Прилози: (1) Аукцијски заборав : питање отуђене и експатрисане заоставштине династије Обреновић / Дејан Вукелић. – [Summary]: Auction-Induced Forgetting : The Question of Alienated and Expatriated Legacy of the House of Obrenović; (2) Музеј примењене уметности у Београду и почеци музеализације моде у Србији : одсек за текстил и костим 1950-1980 / Драгиња Маскарели. – [Резиме]: Museum of Applied Art in Belgrade and the Beginnings of Fashion Museology in Serbia : Department of Textile and Costume 1950-1980; (3) Савремене кустоске праксе у области сценског дизајна / Ирена Шентевска. – [Summary]: Contemporary Curatorial Practices and Stage Design; (4) Марија Драгојловић : ретро поглед на породични архив слика / Миланка Тодић. – [Summary]: Marija Dragojlović : A Retro-View on a Family Photo Archive; (5) Sur les traces d'un décor : de l'hôtel parisien aux objets d'art. Echanges entre ateliers européens au XVII^e siècle / Emma Filipponi ; Fernando Filipponi. – [Резиме]: Траговима декора : од париских приватних здања до уметничких предмета. Размена између уметничких атељеа XVII века. – [Summary]: Tracing the Origins of a Decoration : from a Parisian Mansion to Art Objects. Exchanges among European Workshops in the 17th Century; (6) Повез еснафске књиге или луксузни спомен албум? Прилог изучавању уникатног књиговештва / Бранислав Цветковић. – [Summary]: A Guild Book Cover or a Luxurious Memorial Album? Contribution to the Study of Luxury Bookbinding; (7) Wrapped in Luck : a Japanese Textile Design with Chinese Amulets in the Collection of the Costume Museum Library (Madrid) / Irene Seco Serra. – [Резиме]: Заогрнути срећом : јапански штампани дезени за текстил са кинеским амулетима у збирци Библиотеке Музеја костима у Мадриду; (8) Постајање-шпицом : дигитална анимација у уводним шпицама телевизијских серија. – [Summary]: Becoming-a-title-sequence : Digital Animation in Television Series Title Sequences. – [II ДЕО]: Прикази: (1) Изложба *Додир стакла*, Београд, Музеј примењене уметности, 9. фебруар – 15. март 2017. / Милица Џукић; (2) Збирка дизајна Музеја савремене уметности Војводине и њена будућност / Владимир Митровић. – [III ДЕО]: Критике: (1) Изложба Нене Скоко Снежане, *Дама и једнорог : моја прича* (Салон Музеја примењене уметности), Београд, Музеј примењене уметности, 7 – 28. септембар 2017. / Даниел Ковач. – [IV ДЕО]: *Музеј примењене уметности 2017*: (1) Награда НК ИКОМ-а Србије Музеју примењене уметности и Народном музеју из Београда; (2) Аквизиције 2016 = Acquisitions 2016; (3) Изложбе 2017 = Exhibitions 2016; (4) Издања 2017 = Publications 2017
YU ISSN 0522-8328



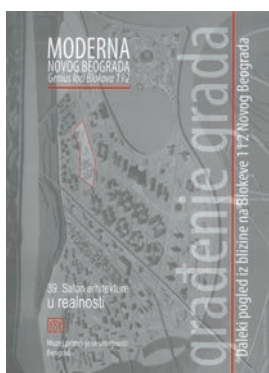
Бифон сервис : Севр порцелан из Белог двора = The Buffon Service : the Sèvres Porcelain from the White Palace / [аутор каталога] Биљана Црвенковић; [фотографија] Веселин Милуновић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2016. – 186 стр. : илустр. ; 27 cm
ISBN 978-86-7415-196-9



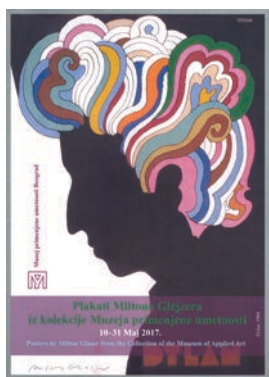
39. салон архитектуре : у реалности = 39. Salon of Architecture : In Reality / [аутори текстова] Љиљана Милетић Абрамовић, Ненад Стјепановић; [уредник каталога и кустос изложбе] Љиљана Милетић Абрамовић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2017. – 208 стр. : илустр. ; 26 cm
ISBN 978-86-7415-199-0



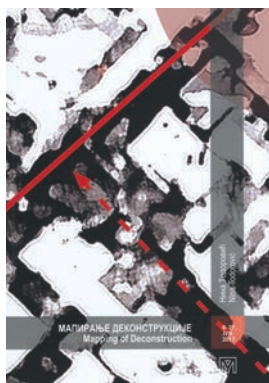
Dobrović u Dubrovniku = Dobrović in Dubrovnik / [autori tekstova] Ljiljana Blagojević, Ljiljana Miletić-Abramović; [autor fotografija] Wolfgang Taler; [grafičko oblikovanje] Dušan Tkačenko. – Beograd : Muzej primenjene umetnosti, 2017. – [16] стр. : ilustr. ; 24 cm
ISBN 978-86-7415-197-6



Građenje grada : daleki pogled iz blizine na blokove 1 i 2 Novog Beograda : moderna Novog Beograda, Genius loci blokova 1 i 2 / [autor teksta] Slobodan Danko Selinkić; [dokumentarni materijal] Arhiva Vesne Petričić; [grafičko oblikovanje] Dušan Tkačenko. – Beograd : Muzej primenjene umetnosti, 2017. – [16] str. : ilustr. ; 24 cm
ISBN 978-86-7415-201-0



Plakati Milтона Glejzera iz kolekcije Muzeja primenjene umetnosti = Posters by Milton Glaser from the Collection of the Museum of Applied Art / [kustos izložbe] Slobodan Jovanović; [autor fotografija] Veselin Milunović; [grafičko oblikovanje] Dušan Tkačenko. – Beograd : Muzej primenjene umetnosti, 2017. – [16] str. : ilustr. ; 24 cm
ISBN 978-86-7415-198-3



Нина Тодоровић : мапирање деконструкције = Nina Todorović : Mapping of Deconstruction / [аутори текстова] Маида Груден, Слободан Јовановић; [аутор изложбе] Нина Тодоровић; [ауторке фотографија] Светлана Волиц, Нина Тодоровић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2017. – 80 стр. : илустр. ; 24 cm
ISBN 978-86-7415-200-3



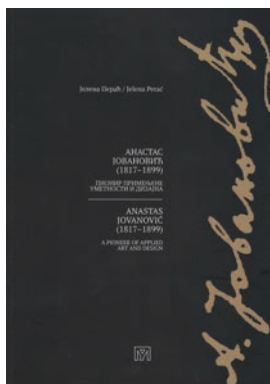
Нена Скоко Снежана : дама и једнорог : моја прича = Nena Skoko Snežana : the Lady and the Unicorn : My Story / [ауторке текстова] Ивана Поднар, Нена Скоко Снежана; [уредница каталога] Бојана Поповић; [фотографија] Андреја Леко; [графичко обликовање] Нена Скоко Снежана. – Београд : Музеј примењене уметности, 2017. – 64 стр. : илустр. ; 17 cm
ISBN 978-86-7415-203-4



Vladan Srđić : You Are What You See : dvadeset godina vizuelnih komunikacija = Vladan Srđić : You Are What You See : Twenty Years of Visual Communications / [autori tekstova] Davor Bruketa, Lazar Džamić i dr.; [kustos izložbe i urednik kataloga] Slobodan Jovanović; [fotografija] Luka Kaše, Jože Suhadolnik i dr. – Београд : Музеј применjene umetnosti, 2017. – 184 str. : ilustr. ; 27 cm
ISBN 978-86-7415-202-7



52. дејчи октобарски салон : музика је најбоља = 52nd Children's October Salon : Music Is the Best / [ауторке каталога и изложбе] Милица Цукић, Леа Зеи; [фотографија] Веселин Милуновић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2017. – 96 стр. : илустр. ; 22 cm
ISBN 978-86-7415-204-1



Анастас Јовановић (1817–1899) : пионир примењене уметности и дизајна = Anastas Jovanović (1817–1899) : a Pioneer of Applied Art and Design / [ауторка каталога и изложбе] Јелена Пераћ; [каталог сребрнине] Мила Гајић; [графичко обликовање] Јелена Сеничић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2017. – 170 стр. : илустр. ; 24 cm
ISBN 978-86-7415-205-8



Tapiserija u Srbiji : umetnost strukturirane niti (1950–2000) = Tapestry in Serbia : the Art of the Structured Thread (1950–2000) / [autorka] Mirjana Teofanović; [fotografija] Vladimir Popović, Miodrag Đorđević i dr.; [grafičko oblikovanje] Olivera Batajić-Sretenović. – Београд : Музеј примењене уметности; Petrovaradin : Ustanova za izradu tapiserije Atelje 61, 2017. – 246 str. : ilustr. ; 29 cm
ISBN 978-86-7415-185-3

ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА

Бројеви у заградама односе се на бројеве страница

Библиотека града Београда, Завичајно одељење (11) ; Архив Србије (12); Народни музеј Београд (12, 13); Nachlass der Könige Milan und Alexander von Serbien, Dorotheum 1905 (14, 16); Christie's 2009 (15); Sotheby's 2009 (16); Музеј примењене уметности, Београд фот. Драгиша Радуловић (22, 25, 26); Музеј примењене уметности, Београд (23); Музеј примењене уметности, Београд фот. Радомир Живковић (24,27); Политика, Београд фот. Милисав Чекић (26); фот. Веселин Милуновић (32-36); фот. Пјер Нидегер (38); Марија Драгојловић (42-45); <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html> (50); Archives Verdone, Castelli, Italie (51,54); Захари Енс, Франсоа Бињон, Низ орнаменталних сцена, IV табла (52,53,55); Archives Vandermeersch, Paris (56); Завичајни музеј Јагодина фот. Милосав Брајковић (62,63); Завичајни музеј Јагодина (64); Музеј примењене уметности, Будимпешта фот. Јонатан Урбан, Давид Ковач (66); Музеј Војводине, Нови Сад фот. Милица Ђукић (66, 67); Аустријска национална библиотека, Беч (67); Библиотека Музеја костима, Мадрид (71); Музеј костима, Мадрид (72); Гари Ле Тод (73); Wikimedia Commons (73); <https://goo.gl/images/hCDxLA> (74); Уметнички музеј округа Лос Анђелес (74); [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Stranger_Things_logo.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stranger_Things_logo.png) (80); Додир стакла: изложба савременог нордијског стакла, 2017. фот. Марја Хепо-ахо (87); Музеј Војводине, Нови Сад (90-92); фот. Драгана Марковић (98); фот. Тамара Огњевић (103); Музеј примењене уметности, Београд фот. Веселин Милуновић (107-127).

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.

Према категоризацији часописа коју је за 2016. годину утврдило Министарство просвете, науке и технолошког развоја, Зборник је сврстан у категорију М51. То значи да оригинални научни радови, прегледни чланци, кратка саопштења, научне критике, полемике и осврти ауторима из Србије доносе три бода у националном систему вредновања научних резултата.

У *Зборнику* ће бити публиковане следеће рубрике:

научни и стручни 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*, 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 КЉУ-

ЧНЕ 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 упуту 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 заграда са оригиналним презименом.
...Венцел (Wenzel 1965: 101)
- Када се у основном тексту парафразира цитат, уз презиме аутора се наводи година издања рада у малим заградама.
У свом раду Бојана Радојковић (1969) тврди како....
- Ако цитирано дело има два или три аутора, њихова презимена се повезују свезом и/and
(Радојковић и Миловановић 1981)
(Beardsworth and Keil 1997)
- Ако цитирано дело има више од три аутора, наводе се презиме првог аутора и др. / *et al.* – скраћеница за и други / *et alii* (лат.) у значењу и други.
(Радојковић и др. 2005)
(Cohen *et al.* 2000)
- За исто дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се:
(*ibid.*: бр. стр.) – скраћеница за *ibidem* (лат.) у значењу на истом месту, у истом делу.
Венцел (Wenzel 1965: 101)
(*ibid.*: 112)

• Уколико су исти и бројеви страница у истом делу истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*loc. cit.*) – скраћеница за *loco citato* (лат.) у значењу наведено место.

Венцел (Wenzel 1965: 101)

(*loc. cit.*)

• За друго дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*idem* година: бр. стр.) – *idem* (лат.) у значењу исти, исто.

(Cooper: 1998: 31–32)

(*idem* 1998: 31–32)

• Уколико се цитирају различита дела истог аутора, али са истом годином издања, додају се словне ознаке уз годину – (презиме аутора: година издања, а, b, c)

(Caroli 2005a)

(Caroli 2005b)

• Уколико се истовремено цитирају два различита извора, спајају се подаци у истој загради:

(презиме аутора година издања; презиме аутора година издања)

(Cooper 1998; Critser 2003)

• Додатни подаци, ако је неопходно, наводе се унутар заграда, одвојени цртом

(Радојковић 1958: 55, Taf. 18/24 – оловне плочице).

VII РЕЗИМЕ

Резиме на **енглеском језику** 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 је потребно приложити на енглеском језику.

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.

Све библиографске јединице објављене на нелатиничним писмима (ћирилица, грчки алфавет итд.) наводе се прво на писму на ком су објављене, а потом, у загради, и у латиничној транслитерацији, према правилима Америчке библиотеке асоцијације (<http://www.loc.gov/catdir/cpsol/roman.html>).

Пример:

Стојановић, Д. 1980

Градска ношња у Србији у XIX и почетком XX века, Београд: Музеј примењене уметности. (Stojanović, D. 1980, *Gradska nošnja u Srbiji u XIX i početkom XX века*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

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.), (ed.), (eds)

у тексту: (Суботић 1998)

у Литератури: Суботић, Г. (ур.) 1998

Из прошлости манастира Хиландара, каталог изложбе, Београд: Српска академија наука и уметности, (Галерија српске академије наука и уметности 93).

тексту: (Радојчић 1960)

у Литератури: Радојчић, Н. (прев.) 1960

Законик цара Стефана Душана 1349. и 1354, Београд: Српска академија наука и уметности.

у тексту: (Morris 2002)

у Литератури:

Morris, I. (ed.) 2002

Classical Greece-Ancient Histories and Modern Archaeologies, Cambridge: Cambridge University Press.

у тексту: (Hurst and Owen 2005)

у Литератури:

Hurst, H. and Owen, S. (eds) 2005

Ancient Colonizations. Analogy: Similarity and Difference, London: Duckworth.

– Књиге без назначеног аутора

Библиографски опис:

Наслов књиге, година издања

Место издања: Издавач

у тексту: (Black's Medical Dictionary 1992)

у Литератури:

Black's Medical Dictionary 1992

London: A & C Black.

– Књиге истог аутора

• објављене различитим писмима

у тексту: (Радојковић 1969: 156–157; Radojković 1980: 9)

у Литератури:

Радојковић, Б. 1969

Накит код Срба од XII до краја XVII века, Београд: Музеј примењене уметности.

Radojković, B. 1980

Englesko srebro, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

• са истом годином издања

у тексту: (Радојковић 1969а; Радојковић 1969б)

у Литератури:

Радојковић, Б. 1969а

Накит код Срба од XII до краја XVII века, Београд: Музеј примењене уметности.

Радојковић, Б. 1969б

Накит код Срба XII–XX век, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

– Преведене књиге

Бајрон, Џ. Г. 2005

Чајлд Харолд, предговор З. Пауновић, превод и предговор Н. Тучев, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

– Књиге и чланци објављени у електронском облику

у тексту: (Fishman 2005: 11)

у Литератури:

Fishman, R. 2005

The rise and fall of suburbia, [e-book], Chester: Casle Press. Available through Anglia Ruskin University Library. [5. 6. 2005].

2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.

Библиографски опис:

Наслов монографије (у курзиву), 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 носе 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 на енглеском језику, 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* датотеку са основним текстом и литературом (текст 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* датотеку са текстом резимеа, 3. *Word* датотеку са списком илустрација, 4. Фолдер са графичким прилозима, 5. Фајл са контакт подацима аутора (адреса; *e-mail*). Све фајлове именовати именом и презименом аутора.

ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА / ЗБОРНИК 13
LIST OF REVIEWERS / JOURNAL 13

- 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
- Доц. др Сарита Вујковић, Универзитет у Бања Луци, Академија умјетности – 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
- 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., 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
- Силви Легран – Роси, главни кустос, Музеј Нисим де Камондо, Париз, Француска / Sylvie Legrand-Rossi, Chief Curator, Museum Nissim de Camondo, Paris, France
- 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, музејски саветник, Музеј примењене уметности, Београд / Jelena Perać, MA, Curator, Museum Advisor, Museum of Applied Art, Belgrade
- Проф. др Мирјана Прошић Дворнић, Универзитет Нортвуд, Мидленд, Мичиген, САД / Mirjana Prošić Dvornić, Ph. D., Professor, Northwood University, Midland, Michigan, USA
- Проф. др Радосав Пушић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет – Катедра за оријенталистику / Radosav Pušić, Ph.D., Professor, University of Belgrade, Faculty of Philology – Oriental Languages, Literatures and Cultures
- Проф. мр Маја Студен, Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности – Одсек Костим / Maja Studen, MA, Associate Professor, University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts – Costume Design Department
- 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
- Проф. Растко Ћирић, Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности – Одсек Примењена графика / Rastko Ćirić, Professor, University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts – Applied Graphics Department
- Биљана Црвенковић, виши кустос, Музеј примењене уметности, Београд / Biljana Crvenković, Senior Curator, Museum of Applied Art, Belgrade

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