

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



ЗБОРНИК



14/2018
НОВА СЕРИЈА

ЗБОРНИК
НОВА СЕРИЈА 14/2018

JOURNAL
NEW SERIES 14/2018

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

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

Главни и одговорни уредник
мр Љиљана Милетић Абрамовић

Editor-in-Chief
Ljiljana Miletić Abramović, MA

Уредник броја
Јелена Поповић

Issue Editor
Jelena Popović

Уређивачки одбор
др Клаудија Казали
(Међународни музеј керамике, Фаенца, Италија)
др Јелена Ердељан
(Универзитет у Београду,
Филозофски факултет, Београд)
Слободан Данко Селинкић
(Универзитет у Новом Саду,
Факултет техничких наука, Нови Сад)
Мирослав Карић
(Ремонт – независна уметничка
асоцијација, Београд)
мр Љиљана Милетић Абрамовић
(Музеј примењене уметности, Београд)
Јелена Поповић
(Музеј примењене уметности, Београд)
мр Андријана Ристић
(Музеј примењене уметности, Београд)

Editorial Board
Claudia Casali, PhD
(International Museum of Ceramics, Faenza, Italy)
Jelena Erdeljan, PhD
(University of Belgrade, Faculty of Philosophy,
Belgrade)
Slobodan Danko Selinkić
(University of Novi Sad, Faculty of Technical
Sciences, Novi Sad)
Miroslav Karić
(Remont – Independent Artistic Association,
Belgrade)
Ljiljana Miletić Abramović, MA
(Museum of Applied Art, Belgrade)
Jelena Popović
(Museum of Applied Art, Belgrade)
Andrijana Ristić, MA
(Museum of Applied Art, Belgrade)

Секретар редакције броја
мр Андријана Ристић

Issue Editorial Assistant
Andrijana Ristić, MA

Лектура, коректура и превод
Милица Шевкушић

Copy Editing, Proofreading and Translation
Milica Ševkušić

Графичко обликовање
Драгана Лацмановић

Graphic Design
Dragana Lacmanović

Технички уредник
Душан Ткаченко

Technical Editor
Dušan Tkačenko

Штампа
Бирограф, Београд 2018.

Printed by
Birograf, Belgrade 2018

Тираж
200

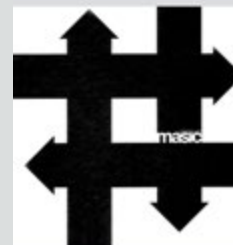
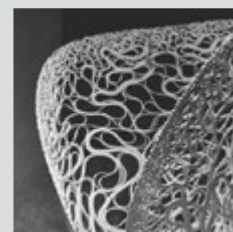
Print run
200

YU ISSN 0522-8328

YU ISSN 0522-8328

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

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



САДРЖАЈ / CONTENTS

ПРИЛОЗИ / CONTRIBUTIONS

Милан Андрић / Milan Andrić 009
ИЗ КОНЗЕРВАТОРСКЕ РАДИОНИЦЕ МУЗЕЈА
ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ: кивот Стефана
Првовенчаног: конзервација дрвета, интарзије и
металног окова
Summary: ACTIVITIES OF THE CONSERVATION
WORKSHOP OF THE MUSEUM OF APPLIED ART:
Coffin of Stefan the First-Crowned: conservation of wood,
inlay and metal casing

Ангелина Милосављевић / Angelina Milosavljević 015
ЖИВА ТЕЛА: примењена графика у анатомским
атласима Андрее Везалијуса из 1543. и Јохана Ремелина
из 1609. године
Summary: BODIES ALIVE: Applied Graphics in
Anatomical Atlases by Andrea Vesalius of 1543 and Johann
Remmelin of 1609

Michael Moore / Мајкл Мур 066
CONTROVERSIAL CROCKERY
Резиме: КОНТРОВЕРЗНА ГРНЧАРИЈА

Јелена Здравковић / Jelena Zdravković 032
ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ И ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У
МОДИ КРАЈЕМ XX ВЕКА. Студија случаја: Реј Кавакубо
Summary: INTERMEDIALITY AND INTERTEXTUALITY
IN FASHION AT THE END OF THE 20th CENTURY. Case
Study: Rei Kawakubo

Гордана Крстић-Фај / Gordana Krstić-Faye 041
СЛАВОЉУБ–СЛАВКО ВОРКАПИЋ: плакат за Српски
концерт и изложбу у Паризу 1916. године
Summary: SLAVOLJUB SLAVKO VORKAPIĆ: Poster for
the Serbian Concert and Exhibition in Paris in 1916

Jasmina Fučkan 049
REDATELJSKI KAPUT TOMISLAVA DURBEŠIĆA NA
SCENI INTERPRETACIJE
Summary: TOMISLAV DURBEŠIĆ'S DIRECTOR'S COAT
AS A SUBJECT OF INTERPRETATION

Дијана Метлић / Dijana Metlić 060
Наталија Симић / Natalija Simić
РЕФЛЕКСИЈА МОМЕНТА: деконструкција интимног у
фотографији Франческе Вудман
Summary: REFLECTION OF A MOMENT: Deconstruction
of the Intimate in the Photography of Francesca Woodman

Слободан Мишић / Slobodan Mišić 070
ПАРАМЕТАРСКИ ГЕНЕРИСАНА ГЕОМЕТРИЈСКА
ФОРМА У ДИЗАЈНУ ЕНТЕРИЈЕРА И НАМЕШТАЈА
Summary: PARAMETRICALLY GENERATED
GEOMETRIC FORM IN INTERIOR AND FURNITURE
DESIGN

ПРИКАЗИ / REVIEWS
Драгиња Маскарели / Draginja Maskareli 083
ГОДИШЊА КОНФЕРЕНЦИЈА КОМИТЕТА ЗА
КОСТИМ ИКОМ-а МОДА И ИНОВАЦИЈА,
Утрехт, Тилбург и Амстердам, 11–15. јун 2018.

Deborah Pustišek Antić 085
IZA PORTALA: SCENSKI SVIJET DORIANA
SOKOLIĆA I RUŽICE NENADOVIĆ SOKOLIĆ
Rijeka, Muzej grada Rijeke, Beograd, Muzej primijenjene
umjetnosti; Fakultet primijenjenih umjetnosti, 9. veljače –
15. ožujka 2018.

Вјера Медић / Vjera Medić 089
ПРИКАЗ ИЗЛОЖБЕ ИЗ ПРОШЛОСТИ ЈЕДНЕ
ПОРОДИЦЕ: ОСИЈЕК–ПЕТРИЊА–БЕОГРАД
Београд, Етнографски музеј, 26. децембар 2017 – 23.
септембар 2018.

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2018 / MUSEUM OF APPLIED ART 2018	093	IN MEMORIAM Добрила Стојановић (1925–2018)	121
НАГРАДЕ ЕВРОПСКЕ УНИЈЕ ЗА КУЛТУРНО НАСЛЕЂЕ / НАГРАДЕ ОРГАНИЗАЦИЈЕ <i>EUROPA NOSTRA</i>	095	ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА / LIST OF REVIEWERS	117
		ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА	118
АКВИЗИЦИЈЕ 2018 / ACQUISITIONS 2018	097	ЗБОРНИК, МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕРТНОСТИ: Упутство за припрему и предају радова	123 132
ИЗЛОЖБЕ 2018 / EXHIBITIONS 2018	105		
ИЗДАЊА 2018 / IZDANJA 2018	113		

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 рецензената нису позната ауторима, а имена сутора нису позната рецензентима. Коначну одлуку о објављивању позитивно рецензираног текста доноси главни и одговорни уредник у сарадњи са члановима Уређивачког одбора часописа. Главни и одговорни уредник *Зборника* је директор Музеја примењене уметности. Међународни уређивачки одбор часописа има укупно седам чланова и чине га еминентни домаћи и инострани стручњаци, који се бирају на мандат од две године, с могућношћу поновног избора. Два члана Уређивачког одбора бирају се из редова запослених кустоса Музеја примењене уметности. Један од њих је уредник броја, с мандатом од две године.

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

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

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

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

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

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

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

П Р И Л О Ж И



ИЗ КОНЗЕРВАТОРСКЕ РАДИОНИЦЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ: кивот Стефана Првовенчаног: конзервација дрвета, интарзије и металног окова

Категорија чланка: прилог

Историјат преношења кивота

Током средњег века, мошти светог краља Стефана Првовенчаног у више наврата су закопаване и откоповане због политичких и социјалних прилика у земљи. Од 1629. године оне стоје у кивоту који је 1607. израдио „грешни мајстор Антоније“ по налогу митрополита кир Симеона. У њему су преносене на различите локације све до средине XIX века. Кивот са моштима се налазио у Сопоћанима до 1687. године, када је услед ситуације изазване Бечким ратом пренет у цркву Св. архистратига Михаила и Гаврила у Црној Реци. Мошти и кивот остају у Црној Реци све до 1704. године, када их преносе у Студеницу. Током Аустријско-турског рата (1788–1791) монаси, носећи реликвије, напуштају Студеницу, коју нападају Турци. Монаси ће са кивотом боравити у Београду до 1790. године, а затим се кивот преноси у Панчево. Године 1791, мошти се враћају у Студеницу. Како је један од студеничких монаха учествовао у припреми устанка, 1805. године долази до напада на Студеницу, због чега монаси морају да беже, носећи мошти и остале вредне реликвије. Турци спаљују Студеницу, а манастиро се склања у манастир Враћевшницу, где остаје наредних шест година. Током боравка у Враћевшници, овај манастир постаје важно место окупљања, где у „присуству Светог краља“ Карађорђе окупља устанике. Мошти ће поново бити премештене 1813. године, овога пута у Београд, где је Карађорђе боравио са својом свитом. Том приликом, његова супруга Јелена дарује покров кивоту. Ковчег са моштима потом путује у манастир Фенек, па у Беочин, да би на захтев кнеза Милоша у децембру 1815. године ризница и кивот били пребачени из Аустрије у Србију, у манастир Каленић. Коначно, 1839. године мошти и кивот се враћају у Студеницу и бивају изложени у Богородичиној цркви испред олтара. Кивот је поново кренуо на пут у јесен 1915. године, са српском војском, преко Пећи, у Горњи Острог. Читава ризница је враћена у Студеницу након ослобођења, 1919. године.

Током 2017. године, стручњаци Завода за заштиту споменика културе Краљева констатовали су да треба извршити конзерваторске радове на кивоту. У сарадњи са

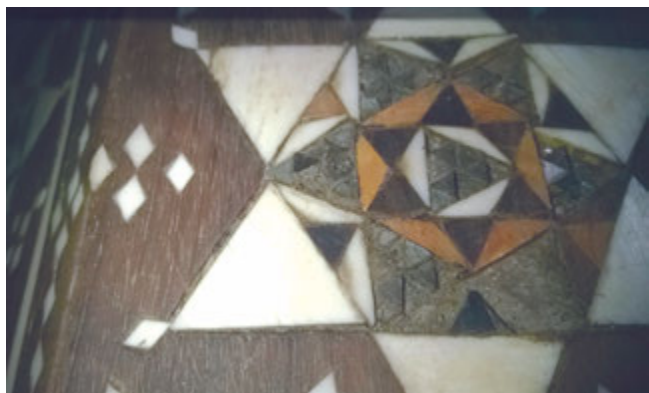


1. Десна страна кивота пре конзерваторског захвата
1. The right side of the coffin before conservation

надлежном институцијом, Народним музејом у Краљеву, а у договору са старешином манастира Студеница, Тихоном, затражена је стручна помоћ Музеја примењене уметности у Београду. Након успешно завршених радова на Богородичином трону у Пећкој Патријаршији 2012. године, стручњаци Завода препознали су Одсек за конзервацију и рестаурацију Музеја примењене уметности као једино место где се конзервација кивота може обавити у складу с најсавременијим стандардима музеолошке праксе. У новембру 2017. године, кивот се доноси у Музеј примењене уметности у Београду како би се подвргао захтевном конзерваторском третману.

Затечено стање

Кивот је израђен од масивног дрвета (орас). Спољна страна је декорисана интарзијом од кости, дрвета и калаја. Поклопац кивота је додатно учвршћен сребрним оковом. Унутрашњост кивота и задња спољна страна су осликани. Кивот је, према натпису, израђен 1607. године. Бројна механичка оштећења површине могу се објаснити



2. Фотографија орнамента са поклопца кивота пре конзерваторског захвата
2. Photograph of the ornament from the coffin's lid before conservation

бурном историјом, честим скривањима и селидбама. На угловима је дрво оштећено трењем (вероватно од ношења у рукама), а велик број фрагмената од дрвета и кости недостаје.

На поклопцу су видљиве пукотине које нарушавају корпусну конструкцију. Сребрни оков је касније додат како би решио и делимично прикрио овај проблем. Животињски лепак којим је остварена веза између различитих материјала деградирао је и због тога недостају многи фрагменти. Површина предмета је прекривена атмосферским наслагама. Видљива су и оштећења настала радом инсеката (сл. 1).

Овај прилог ће се задржати на оном делу поступка конзервације који се тиче дрвета са интарзираним елементима, корпуса кивота и окова. Конзервација бојеног слоја је поверена стручњацима из Републичког завода за заштиту споменика културе.

Имајући у виду густину интарзије и чињеницу да фрагменти који недостају стварају услове за њено даље пропадање, одлучено је да се изведу рестаураторски радови на свим деловима који би могли довести у опасност оригиналну површину предмета (сл. 2).

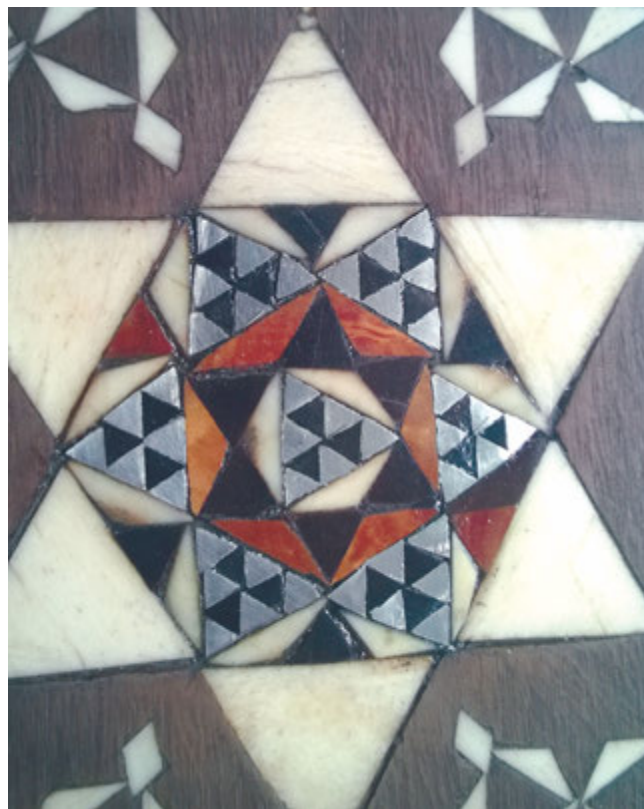
Истраживање предмета

Лепак

Прегледом узорка лепка којим су лепљени фрагменти интарзије утврђено је да се ради о животињском лепку обогаћеном коштаном прахом (пунилац).

Калај

На поклопцу кивота налазе се интарзирани орнаменти. Њихови метални фрагменти у литератури су се раније описивали као сребрни или чак седефни. Испитивањем на електронском микроскопу утврђено је



3. Фотографија орнамента са поклопца кивота после конзерваторског захвата
3. Photograph of the ornaments from the coffin's lid after conservation

да се ради о легури од 71% калаја, 7% олова и 22 % нечистоћа, као што су силицијум и натријум.

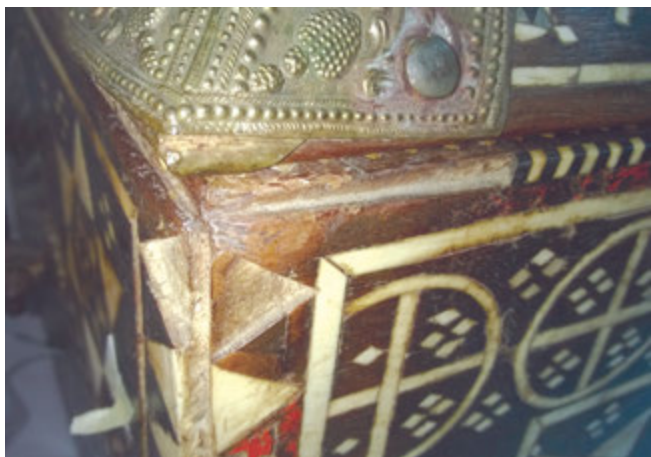
Кост

Поређењем боје, текстуре и еластичности утврђено је да се ради о говеђој, највероватније бутној кости, у пределу близу трохантера¹; кост је у пресеку троугласта и приближно равних страница. У том делу је могуће издвојити површине из којих се могу израдити фрагменти по узору на постојеће.

Дрво

Масивне орахове даске дебљине 18 mm чине основу кивота. На поклопцу се могу уочити фрагменти од тисовог дрвета. У бордури по ободима кивота и на поклопцу коришћено је тврдо црно дрво, које по својим особинама не одговара ниједној европској врсти. У питању је егзота која по особинама највише подсећа на ебановину.

¹ Трохантер је део бутне кости код зглоба карлице.



4. Леви предњи угао кивота пре конзерваторског захвата.
4. Left front corner of the coffin before conservation

Насlage на површини

Пробе чишћења површине дрвета извршене су:

- деминерализованом водом;
- разблаженим етанолом;
- мешавином етанола и белог шпиритуса;
- медицинским бензином.

Све методе су дале изванредан резултат. Коришћене су у зависности од врсте наслага, од блажих ка агресивнијима. Делови површине су били прекривени слојем воска, па је примењено и механичко чишћење хируршким скалпелом (сл. 3).

Чишћење металног окова

Ручке и реза су израђени од кованог гвожђа. Површина је одмашћена, а затим третирана танинском киселином. Заштита је извршена паралоидом. Оков поклопца кивота израђен је од легуре сребра, а чишћење је извршено раствором етилендиамин-тетрасирћетне киселине (EDTA).

Ексери

У изради кивота коришћене су две врсте ексера: ковани гвоздени и ковани са главом од калајисаног лима. Први су коришћени у изради кивота, а други за фиксирање сребрног окова, који је касније додат. Ексери који су морали бити извађени третирани су танинском киселином, а пре враћања на позицију са које су привремено уклоњени заштићени су паралоидом (сл. 4).

Документација постојећег стања

Предмет је фотографисан и фотографије су искоришћене за израду схематског приказа на којем су



5. Леви предњи угао кивота у току конзерваторског захвата
5. Left front corner of the coffin during conservation

бојом означена оштећења и делови интарзије који недостају (сл. 5).

Технологија израде фрагмената који недостају и лепљења

Кост

Пре обраде, кост је кувана, потом потапана у бензин (12 сати), а затим опет кувана. Тако обрађена кост трачним тестером је сечена тако да се добију што равније површине. Комади припремљеног материјала лепљени су коштаним лепком за комад панела, а затим су причвршћени на радни сто, где су РНУ машином обрађени глодањем како би се добио одговарајући облик прецизних димензија.

Калај

Купљена је легура која се састоји од 70% калаја и 30% олова. Калуп за уливање калаја направљен је



6. Поклопац кивота, пукотина
6. Lid, a crack

електроформирањем² на мандрилу³ од машинског воска⁴. Калуп у који је уливен калај одстрањен је електролизом (калуп је анода⁵).

Лепак

Веза лепљењем је, као и код оригиналних фрагмената, остварена коштаним лепком. Мане овога лепка ублажене су додавањем адитива (уље каранфилића и глицеринско уље). Глицеринско уље смањује утезање, које настаје услед осцилација у релативној влажности ваздуха, а уље каранфилића лепило чини отпорним на микроорганизме.

Затварање пукотина

Пукотине које је било могуће залепити без опасности од даљег ширења залепљене су описаним

лепилом (сл. 6). Пукотине настале утезањем дрвета, чијим би спајањем дошло до накупљања сила које у будућности могу да доведу до нових оштећења, затворене су масом од целулозе, креде, коштаног лепка и адитива. Консолидација десног прочеља кивота, које је оштећено радом инсеката, извршена је паралоидом 672 раствореним у ацетону. Ацетон је изабран као растварач зато да раствор не би продрио на страну са бојеним слојем. Полирање додатих фрагмената од калаја и уједначавање са постојећим површинама рађено је алатом са врхом од ахата.⁶ Бојени слој је фиксиран, на деловима где постоји опасност од одвајања, јапанским папиром и зечијим туткалом. Површина дрвета је заштићена лимун шелаком⁷ и слојем микрокристалног воска⁸ (сл. 7).

Сложеним конзерваторским захватом на кивоту Стефана Првовенчаног руководио је Милан Андрић, виши конзерватор Музеја примењене уметности, у сарадњи са конзерваторком Бојаном Волаш и вајаром Борисом Зечевићем. Испитивање материјала обавили су физичари Милија Сарајлић и Дана Васиљевић Радовић,

² Електроформирање је процес депоновања јона метала процесом електролизе на површину модела у дебелом слоју.

³ Мандрил је модел или калуп на који се електроформирањем наноси слој метала.

⁴ Машински восак је мешавина воскова која има особине погодне за механичку обраду, а најчешће се користи за израду модела за прецизни лив и у златарству.

⁵ У поступку електролизе, анода је позитивно наелектрисана електрода.

⁶ Ахат је врста минерала, драги камен.

⁷ Шелак је лак од смоле коју производе биљне ваши.

⁸ Микрокристални восак – цересин, парафин микрокристалне структуре.

док је за фотографије и схематски приказ кивота био задужен сликар Никола Крстић. Аутор овом приликом срдечно захваљује свим сарадницима на пројекту.

ЛИТЕРАТУРА

Василић, А. 1957

Ризница манастира Студеница, Београд: Завод за заштиту споменика културе Народне републике Србије.



7. Поклопац кивота, санирана пукотина
7. Lid, a repaired crack

Summary

MILAN ANDRIĆ

Museum of Applied Art, Belgrade, Serbia

milan.andric@mpu.rs

ACTIVITIES OF THE CONSERVATION WORKSHOP OF
THE MUSEUM OF APPLIED ART:

Coffin of Stefan the First-Crowned: conservation of wood, inlay and metal casing

The coffin of the holy king Stefan the First-Crowned was made in 1607 by the "sinful master Antonje" on commission from Metropolitan Kyr Simeon. Since 1629, when the king's relics had been placed in it, the coffin witnessed the tumultuous Serbian history of the 17th and 18th centuries. Having been repeatedly moved far and wide in the territory of Serbia and Austria-Hungary, the coffin and the relics were returned to the monastery of Studenica in 1839. During World War I, the coffin was relocated once again, to be eventually placed in Studenica in 1919.

The coffin was subject to the necessary conservation treatment based on the expert assessment provided by the Institute for the Protection of Cultural Monuments of Kraljevo, in cooperation with the responsible institution, the National Museum in Kraljevo, and with the consent of the

hegumen of Studenica, Tihon. The challenging conservation procedure, compliant with the current standards of museological practice, was carried out between November 2017 and November 2018 at the Conservation and Restoration Department of the Museum of Applied Art in Belgrade.

After the condition of the wood and inlay elements, the body of the coffin and the metal casing had been assessed, all materials used in the making of the coffin were subject to analysis. Surface cleaning tests were carried out using chemical procedures adjusted to the type of deposits. The metal casing and nails were treated with acid. The condition of the coffin had been documented in detail, after which it was undertaken to reconstruct the missing fragments and glue them to the surface.

Translated by Milica Ševkušić / Превод Милица Шевкушић

ЖИВА ТЕЛА: примењена графика у анатомским атласима Андреа Везалијуса из 1543. и Јохана Ремелина из 1609. године

Категорија чланка: оригиналан научни рад

Апстракт: Графика се у историји уметности дуго посматрала претежно из визуре уметничких вредности, док се, услед дисциплинарне одређености, њена утилитарност често остављала по страни. Њена функција је одређује и жанровски, као девоционалну, декоративну, дидактичку, политичко-пропагандну, илустративну, и слично. Графика се до неслућених размера развила и у формалном, медијском и функционалном смислу у XVI веку, наставши свој изванредни израз у тродимензионалним представама човекове анатомије у анатомским атласима – посебно *De humani corporis fabrica* (1543) Андреа Везалијуса (*Andrea Vesalius*), а касније и у *Catoptri Microcosmici* (1609) Јохана Ремелина (*Johann Remmelin*), у којима се преламају стратегије *отварања* тела и погледа испод површине коже исказане у ренесансној уметничкој теорији и пракси, као и у научним истраживањима. У овом раду желимо да укажемо на то да су илустратори поменутих атласа, захваљујући својим уметничким интересовањима и сазнањима која су претходила стриктно научним медицинским истраживањима, одбацили древне моделе схематизованих дводимензионалних приказа и увели комплексне волуметријске представе. Формалном вишеслојношћу ових представа, постигнутом специфичним преклапањем саставних делова који омогућавају увид у анатомска ткања људског тела, илустратори су у процес сазнавања увели нове дидактичке методе. У сарадњи са научницима, они су проналазили начине да информације преточе у препознатљиве и приступачне моделе, али и да им дају когнитивну структуру. У тој визуелизацији сазнања, стварањем динамичних интерактивних образаца којим се могло манипулисати по потреби, уметници су такође доносили нова и револуционарна, али још увек недовољно позната, решења дизајна књига.

Кључне речи: анатомски атлас, Андреа Везалијус (1514–1564), Јохан Ремелин (1583–1632), ренесансна графика, ренесансна уметничка теорија

У историји уметности, графика се дуго посматрала углавном из визуре уметничких вредности које су је

својом репрезентативношћу, истина, и увеле у домен историјскоуметничких разматрања, док њена утилитарна, наизглед секундарна, димензија усмерава поглед ка проблемима продукције и теорије графичког дизајна.¹ Но, мимо неминовних конвенционалних дисциплинарних ограда, графика је равноправно припадала и домену високе уметности, и области графичког дизајна, чију историју можемо пратити уназад барем до средњовековних и ренесанских пракси. Није потребно посебно апострофирати да су се и формални, и иконографски, и функционални потенцијали графике развили до неслућених размера у XVI веку. Њена утилитарност ју је у великој мери одређивала и жанровски, ако тако смемо да кажемо, у складу са њеном декоративном, девоционалном, или едукативном функцијом, али и као преносиоца уметничких, стилских и иконографских модела и моћног средства промоције политичких идеја (Hyatt Mayor 1972; Eisenstein 2005: 209–287; Karr Schmidt 2011a). Графика се могла штампати на папиру или чвршћим подлогама (мешавине текстила и млевене кости) и носити као украс на глави или неком делу одеће; могла се лепити у албуме или на чврсту подлогу (дрво, метал) као декорација, или служити у научне и практичне сврхе (папирни компаси, астралаби, сунчани сатови), али и конзумирати у виду хостија са представама светитеља (ради оздрављења). Физичка својства појединих штампаних облика (папирни научни инструменти) учинила су графике подесним средствима за емпиријска истраживања и документовање сазнања о свету, као и за стварање динамичних образаца за стицање даљих сазнања. То је увело интерактивност и у сам процес сазнавања, и у његову комуникацију, која је свој изванредно занимљив израз добила у представама човекове анатомије у којима су научници и уметници својом креативношћу и умећем створили нове форме презентације процеса и резултата научних истраживања: интерактивне представе које су се преклапале како би откриле анатомска ткања микро-

¹ Рад је настао у склопу научноистраживачког пројекта *Модернизација западног Балкана*, ОИ 177009, подржаног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

космоса човековог тела (Hyatt Mayor 1972; Daston, 2000; Karr Schmidt 2011a: 49–72). Учешће уметника илустратора анатомских списа и атласа и слобода њихове инвенције, као и њихов допринос реторици представа, још увек представљају истраживачки изазов.² Опсервација је била у успону у ренесансној Европи, и била је удружена са експериментом, рађајући појам научне емпирије. Сlike, нарочито графике, са или без текста, које су се производиле у великим тиражима и омогућавале циркулацију знања, играле су значајну улогу у артикулацији нових форми научног истраживања и опсервације. Ренесансни аутори су разумели опсервацију као дескрипцију (и речима и сликама), али и као метод да се превазиђу индивидуална својства појединачних случајева и створи кумулативна епистемолошка слика³, која мобилише чула и имагинацију (Baxandall 1971; Kusakawa and Maclean 2006: 73–96).

Може се рећи да је XVI век је био век анатомије (Laurenza 2012: 5), као гране медицине која се развила од средњовековне типологије засноване на присуству телесних течности у организму до модерне патологије. Она је носила и трансформацију визуелног језика коју је омогућио развој штампе, али и неопходно учешће ликовних уметника. Улога визуелне представе у рецепцији и трансмисији знања била је огромна и баш је она представљала спону између уметности и науке. Но, пре него што су уметници добили улогу илустратора анатомских атласа, под руководством лекара-анатома, они су били вођени тежњом за уверљивошћу, која је свој потпуни израз нашла у ренесансној уметничкој теорији Леона Батисте Албертија (Leon Battista Alberti) и опусу уметника попут Антонија Полајуола (Antonio Pollaiuolo), Леонарда да Винчија (Leonardo da Vinci), или Микеланђела (Michelangelo), чије су представе анатомских детаља служиле чисто уметничким потребама, а које су биле прецизније и убедљивије од оних које су креирали њима савремени лекари у медицинске сврхе (Hyatt Mayor 1984; Smith 2004; Laurenza 2012). Захтевана тачност и прецизност у представи материјалног света у раној ренесанси подстакла је уметнике да истражују и бележе све облике живе и неживе природе, нарочито човековог тела, те су уметници ренесансе заправо први крочили у област у коју су се лекари „устручавали да уђу“, а уметниковатељ је постао и центар за емпиријско проучавање основне структуре људског тела, како је приметио Панофски (Panofsky 1963: 121–165). Ренесанса је донела онај поглед испод површине, оно истраживање природе које је довело до револуције у уметничким

праксама и у научном сазнању, удружујући нормативно и дескриптивно (Милосављевић 2017). И ренесансни анатоми и уметници су посматрали и представљали тело у свој његовој материјалности: „отварање тела“ није био само медицински већ и уметнички чин, јер је спознаја начина на који дела људско тело требало да обезбеди убедљивост представе. Но, иако су анатоми и уметници делили исту реторику, страст према слици, светоназоре, њих су раздвајале дубоке разлике, јер је ликовна логика водила од невидљивог ка видљивом, од унутра ка споља, од скелета ка кожи; логика анатома се кретала супротним смером. Ми смо природно усмерени на перцепцију датих, готових, садржаја, и ретко улазимо у процес настанка слика, јер су и значења свих појава у природи уписана у њихове форме. Сврха свих трансформација објеката у неке нове материјалне облике, тим пре, представљала је њихово оживљавање (Appadurai 1986: 363). Отуд је и социјална функција дела (графике, у нашем случају), и у оквиру и изван уметничке производње и реперије, била током историје везана за медиј. Ту историјску везу је приметио и Белтинг (Belting 2011: 9–35), подсјећајући да је стварање визуелних представа својствено свим културама, а да процес њиховог настанка треба јасно разликовати од визуелне перцепције или стварања менталних слика. То како настаје нека представа у директној је вези са изабраним медијем путем ког примамо визуелне садржаје. Срастање једне представе са медијем је, по Белтунгу, симболичан чин, дубоко укорјењен у специфичан историјски тренутак и нераскидиво везан за искуство перцепције и рецепције слике у њеној пуној материјалности (Belting 2011: 10–11). Тај феномен се убедљиво читује у интерактивним представама анатомије, чије аспекте настанка и развоја тешко можемо сасвим реконструисати, али можемо размишљати о практичним, видљивим, резултатима ових импресивних и зачудних представа.

Суочени са резултатима анатомских истраживања у ренесанси, лако налазимо везу између њих и ренесансне уметничке теорије, у којој се није само оправдавала нова слика и препоручивала њена математичка конструкција, већ се уметник упућивао да се понаша попут научника и да упозна законе по којима дела природа, да би је могао подражавати, у чему се, сетимо се, препознаје онај, за развој науке неопходан, аристотеловски емпиријски модел. Те идеје су јасно присутне у првом ренесансном трактату о сликарству, чији је аутор Леон Батиста Алберти. Иако је заправо био вођен теоријом декорума, он је својим препорукама, у другој књизи *Трактата о сликарству* (Alberti 2008: 9495), обзнанио да је неопходно, ако се тако сме рећи, да се уметници баве анатомским трагањима. Он је упућивао уметнике да мере делове тела и хвалио је њихово познавање његове унутрашње структуре, односно костију и мишића, иако се они не могу видети, јер, као што уметник најпре мора да наслика наго тело да би насликао неку обучену фигуру, па га тек онда покрије одећом, када слика наго тело, он најпре треба да сложи кости и мишиће, а затим их покрије одговарајућим месом и кожом, тако да се положај мишића мпже препознати:

² С обзиром на богатство тема које отварају преовлађују, разумљиво, осврти на хуманистичку традицију или ренесансну телеологију, као и на морални, есхатолошки и естетски карактер анатомских цртежа. Није наодмет подсетити и да је интерактивна графика била позната у популарној култури од позног средњег века.

³ Један од чувених холандских лекара и ботаничара Ремберт Додунс (Rembert Dodoens) је записао, наводећи Аристотелову *Метафизику*, да опсервације треба брижљиво бележити и поредити како би се формирало знање – један темељан задатак у коме се бележи рад многих генерација истраживача (Daston and Lunbeck 2011: 27).

„Код композиције удова првенствено се треба трудити око тога да сви удови међусобно буду у изврсном складу (...) код сликања живих бића прво [се] домишљато скицирају кости; оне се, наиме, најмање савијају па увијек заузимају одређени положај. Затим се на њихово мјесто требају ставити живци и мишићи и напокон, као посљедње, кости и мишиће одјенути месом и кожом. Но, на овоме мјесту, видим, нетко ће можда примјетити у вези с овим што сам горе рекао како се сликара не тиче оно што не види. И у праву су, но као што код одјевена лика прво треба нацртати голог човјека којег ћемо послје обавити одјећом, исто тако код сликања голог тијела прво морамо распоредити кости и мишиће, те их у правој мјери прекрити месом и кожом, тако да не буде тешко разабрати где су мишићи. А будући да је све те мјере сама природа јасно изнијела на видјело, реван ће сликар пронаћи немалу корист у томе да их проматра у самој природи. Стога нека се марљиви сликари потруде око тога и нека схвате да колико труда и рада уложе у знање о складности удова, толико ће им бити од користи да боље упамте ствари које науче.“ (Alberti 2008: 94).

Апсолутни израз тежње ка тачности у сликарству, или ка објективној истини, у мери у којој се она може достићи у уметности, била су Леонардова истраживања анатомије, у којима је он исказивао идеју о међусобном допуњавању теорије и праксе, при чему је полазио од теоријских начела, да би их доказао или побио у практичним истраживањима природе. Та идеја прожима његове списе. Успут, свакако се морамо сетити и Леонардовог изванредног инсистирања на чулу вида, најсавршенијем од свих, које омогућава и непосредну артикулацију облика који се налазе у природи и њихово директно преношење посматрачу путем ликовне представе; отуд добар истраживач мора да буде и добар цртач.

„Сликарство представља дела природе чулима а више истине и убедљивости него што то чине речи или слова, и своје резултате са једнаком снагом свим генерацијама.“ (Леонардо 1988: 10) Та апсолутна симбиоза између научног истраживања и уметности цртежа прожима читав Леонардов опус, а чини се да се најбоље манифестује у анатомским студијама пуним детаља заснованим на бројним дисекцијама, при којима је лагано и постепено улазио у тајне људског физичког постојања, али увек са тежњом да представи структуру тела јасно и на синтетичан начин (Леонардо 1988: 96–134). Ти цртежи су за Леонарда представљали замену за моделе и он их је користио за своја дела, у којима је тежио тачности и верности природи, али са друге стране је демонстрирао значај и могућности које пружа цртеж, ликовна графичка забелешка, у преношењу знања, јер приликом дисекције тела, никако се не може видети оно што цртеж – односно синтеза – начињен на темељу испитивања и бележења многих индивидуалних појава, може да пренесе. Наравно, у својим анатомским цртежима, Леонардо јесте

отишао даље од онога што је било потребно једном сликару, јер они представљају и забелешке научних чињеница настале у жељи и вери да уметник треба да бележи природне феномене онакве какви јесу, и да не треба да улепшава природу, јер ће то за последицу имати неприродност и извештаченост. Он мора да бележи оно што постоји у природи без изостављања или селекције делова, а његово дело мора да постане огледало стварности у свим њеним манифестацијама (Леонардо да Винчи 1988: 97, 291; Cuir 2009: 7680).

„Онај сликар који познаје природу нерава, мишића и мишићних жила, знаће добро, при покретању једног дела тела, колико и који нерви то проузрокују и који мишић, опуштајући се, проузрокује скраћење тог нерва, и које жиле претворене у врло танку опну окружују и обавијају тај мишић; и тако ће на разнолик начин и универзално приказати разне мишиће, кроз разна остварења фигура, и неће чинити као многи који, при разним покретима, увек истичу све ствари на рукама, леђима, грудима, ногама; такве ствари не треба уврстити у мале грешке.“ (Леонардо да Винчи 1988: 47)

Да би проучио човекову анатомску структуру, Леонардо је радио бројне дисекције и проучавао делове тела (кости, зглобове, тетиве, мишиће, итд.) – и засебно и у међусобним односима – цртајући их са различитих тачака и непрестано допуњавајући своје визуелне забелешке. Према његовом мишљењу, оне су давале потпуне и прецизне информације о различитим облицима какви су се тешко могли бележити у списима без много утрошеног времена. Не само да постоје различите тачке погледа, већ и сукцесивне представе које подсећају на визуелни континуитет филмских кадрова. Студија структуре је подразумевала студију функција, студију начина извођења покрета и понашања различитих мишића и група мишића, односно читавих делова тела:

„Ти, који кажеш да је боље посматрати неку анатомску демонстрацију него гледати ове цртеже, био би у праву када би било могуће видети све детаље представљене на овим цртежима на једној јединој фигури. Притом, не би могао, са свом својом памећу, да видиш или да стекнеш сазнање о више од пар вена, док сам ја, да бих дошао до правог и потпуног знања о њима, дисектирао више од десет људских тела, уништавајући притом разне органе и уклањајући најситније делиће који су окруживали те вене (...) било је неопходно да се ради по фазама са онолико тела колико је било потребно да моје знање постане потпуно.“ (Leonardo 1952: 143144; Antoccia 2001: 114)

Уметник се могао понашати као анатом, али Леонардо такође запажа да за то није способан сваки уметник. Уметника је од студије анатомије могла да



1. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basileae: Ex officina Ioannis Oporini.
1. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basileae: Ex officina Ioannis Oporini

2. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basileae: Ex officina Ioannis Oporini.
2. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basileae: Ex officina Ioannis Oporini

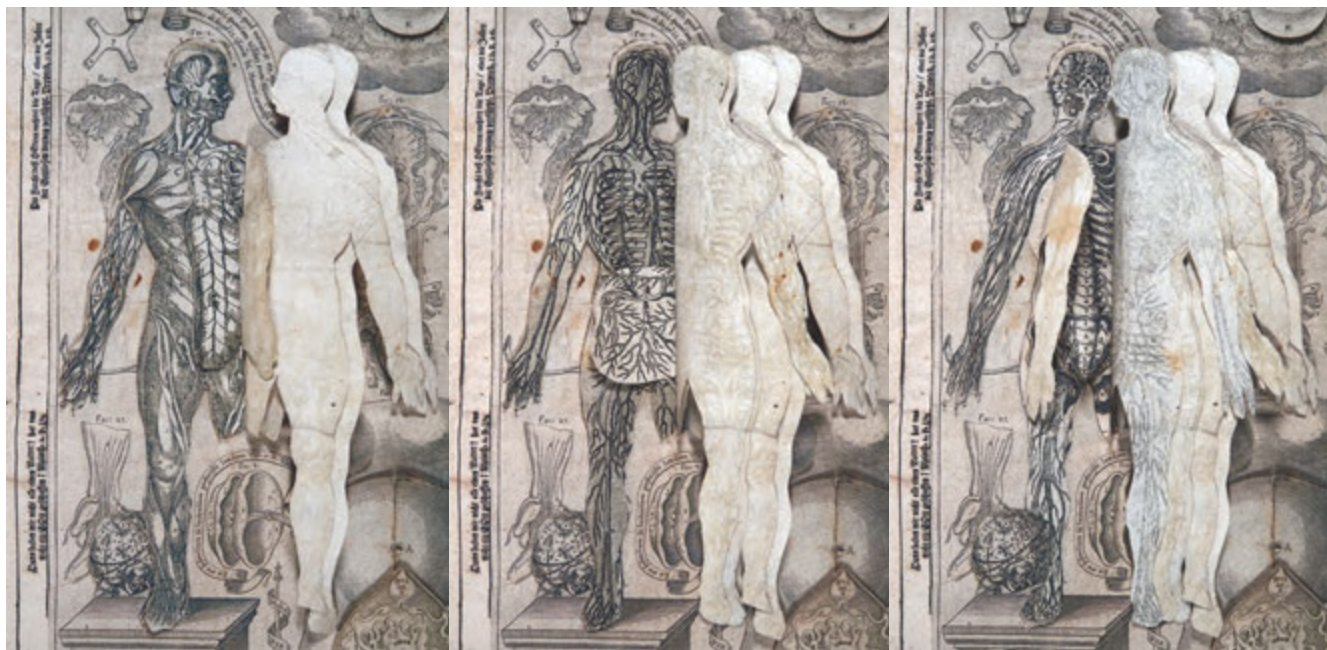
3. Табла са интерактивним представама анатомије људског тела које се преклапају. Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum* - Kleiner welt spiegel, das ist, abbildung göttlicher schöpffung an dess menschen leib mit beygesetzter schriftlicher Erklärung so wo zu Gottes Weissheit als dess menschen selbst erkandtnuss dienend. Gedruckt zu Augspurg, durch Johann Schultes, in Verlegung Johann Gorlin, Burger und Buchhändlers in Ulm. Im Jahr Christi. M. DC. LXI
3. Table with interactive overlapping representations of human anatomy. Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum* - Kleiner welt spiegel, das ist, abbildung göttlicher schöpffung an dess menschen leib mit beygesetzter schriftlicher Erklärung so wo zu Gottes Weissheit als dess menschen selbst erkandtnuss dienend. Gedruckt zu Augspurg, durch Johann Schultes, in Verlegung Johann Gorlin, Burger und Buchhändlers in Ulm. Im Jahr Christi. M. DC. LXI

одврати мучнина коју су изазивали призори, или страва ноћних сати: „А ако те та ствар [дисекција, А. М.] привлачи, вероватно ће те одвратити мучнина, а ако те и она не спречи, онда ће то бити страх да проводиш ноћне сате у друштву тих тела, исечених и одраних, и непријатних за око.“ (Leonardo 1952: 144)

Ма каква била страва која се могла уливати у кости уметника осетљивог стомака, било је оних који су учествовали у процесима анатомских истраживања и захваљујући њима, медицина је знатно унапредовала. Хуманистичка интересовања анатома и њихово све интензивније ослобађање од средњовековних схоластичких модела неминовно су довели и до спајања двеју наизглед неспојивих, пракси – уметничке и научне. Анатомима су добро дошле вештина и бележничка пажљивост уметника, чијим делима је, заузврат, настава анатомије давала већ наведену уверљивост, али их је и ослобађала опасне и кажњиве трговине мртвим телима.

Још увек, истина, не налазимо довољно информација о квалитету и квантитету уплива уметникове инвенције у обликовање анатомских атласа (аутори цртежа су често били анонимни), иако је јасно да она није мала зато што се захтевала макар занатска умешност и познавање медија графике, као и опреме књиге (Panofsky 1963; Kemp 1970; Kemp 1977; Akerman 1985a; Kemp 1996; Carlino 1999; Laurenza 2012).

Представе анатомије људског тела су и током средњег века представљале вредна помагала у учењу, али су их карактерисале канонизованост, једноставност и схематичност удружена са схоластичком тежњом за јасним поретком, дистинкцијом и поделом на пет главних анатомских система људског тела – коштани, нервни, артеријски, мишићни и венски. Није наодмет поменути да се у средњовековној хијерархији наука, медицина котирала прилично ниско захваљујући томе што је предмет њеног проучавања пропадљиво људско



4. Табла са интерактивним представама анатомије људског тела које се преклапају (детали, мушко тело), Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum*.
4. Table with interactive overlapping representations of human anatomy (details, male body), Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum*

телу, а као дисциплина усредсређена на лечење, у теоријском смислу се базирала углавном на Галеновим списима, који су захваљујући схоластичком систему едукације представљали апсолутни ауторитет (Akerman 1985b: 94129; Siraisi 1990: 4863; Biagioli 2006: 14350; Cuir 2009: 32–65; Laurenza 2012: 610). Нове представе човекове анатомије требало је да омогуће (или се барем чинило да нове графичке технологије то могу сасвим да подрже) што реалистичнију представу тела, органа и поменутих система који су у телу истински међусобно повезани, те су у ту сврху и настале монтажне слике које се преклапају и бележе истинско стање ствари. Да би се тело видело у његовој целовитости, требало је да буде подељено на саставне делове, а фигуру је требало лишити традиционалне обавезне метафоричности, те објавити готово немогућу апсолутну стварност човековог физичког тела, направити „монтажу“.

Најранијим творцима анатомских атласа, као и самосталних табла са преклопним интерактивним сликама сматрају се немачки анатоми и лекари Андреас (Андреа) Везалијус (Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543) и Јохан Ремелин (Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum*, 1609)⁴, који су се ослонили на анатомска истраживања уметника италијанске ренесансе, попут Леонарда (како тврди Cuir 2009: 32),

иако се у њихове претече може убројити анатомски атлас из 1522. године Беренгарија да Карпија (Јасоро Berengario da Carpi), болоњског лекара и анатома, у коме је анонимни илустратор представио људске фигуре у живим ставовима док скидају делове коже да би показали мишићно ткиво и органе које оно скрива, истина без много детаља (Kemp 1996: 36–42; Cuir 2009: 9–18). Уметничко умеће вештих цртача и графичара свакако је помагало анатомима да се удаље од концептуалних и формалних модела традиционалних, средњовековних, шематизованих дводимензионалних приказа и да уведу волуметријске представе које својом формалном вишеслојношћу, добијеном преклапањем саставних делова, омогућавају увид у анатомска ткања човековог телесног постојања, и уводе нове дидактичке методе (Kemp 1970; Hyatt Mayor 1984; Akerman James. 1985b; Siraisi 1990: 48–109; Pomata and Siraisi 2005). Они су дали когнитивну структуру, визуелизацију процеса сазнања у низовима приказа који су откривали семантичке слојеве, попут представа Ханса Балдунга Грина (Hans Baldung Grien Grün) у којима је приказана дисекција лобање са које се свлаче слојеви ткива, а које датирају из 1541. године – пре Везалијусове *Анатомије*. Тај процес сазнања и физички продор у тело, ако га тако можемо назвати, путем дисекције производио је живо и убедљиво анатомско знање које више није зависило од претходно постојећих чврстих модела заснованих на ауторитетима (Kemp 1977; Akerman 1985a: 1–17; Akerman 1985b: 94–129; Biagioli 2006: 143–50; Cuir 2009: 31–58; Karr Schmidt 2011a: 49–57).

⁴ У овом раду смо користили превод на немачки под насловом *Kleiner Welt Spiegel, das ist, Abbildung göttlicher Schöpfung an dess Menschen Leib mit beygesetzter schriftlicher Erklärung so wo zu Gottes Weissheit als dess Menschen selbst Erkandtnuss dienend*, из 1613. године, доступан на адреси https://archive.org/details/ldpd_11497246_000.



5. Табла са интерактивним представама анатомије људског тела које се преклапају (детљи, женско тело), Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum*.
 5. Table with interactive overlapping representations of human anatomy (details, female body), Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum*

У исто време када је Грин штампао своје представе дисекције лобање, појавиле су се и илустрације које су мапирале унутрашњост човековог тела, и захваљујући флексибилности графике, увеле преклопљене интерактивне приказе који су се родили из потребе да се представи баш она, више пута у овом раду поменута, серијалност анатомских исецања и откривања унутрашње телесне структуре. И заиста, већ 1538–1539. године у Стразбуру су се појавили и први познати самостални графички листови са преклопним сликама, доносећи иновативна и далекосежна решења: радило се о дрворезним таблама са представама анатомије женског и мушког тела које је начинио немачки уметник и штампар Хајнрих Фогтер (Heinrich Vogtherr) тако што је лепо представе унутрашњих органа једне преко других (њих укупно 24, ручно бојених), којима је илустровао текст који окружује фигуре. Ови дрворези су штампани у великом тиражу, а њихови власници су сами исецали и лепили детаље, чиме се остваривала изванредна интерактивност ових виртуелних модела који се и гледају и додирују (Carlino 1999: 47–73; Karr Schmidt 2011b; Smith 2004: 18–30). Преклапање делова илустрација анатомије је омогућавало, ако се тако може рећи, прогресивно улажење у тело, попут дисекција, и учење и развијање медицинске праксе, а било је резултат непосредних медицинских истраживања, неке врсте *практичне епистемологије* (Smith 2004: 36), никако академског знања (Siraisi 1990: 48–73; Cuir 2009; Smith 2004: 18–30, 82–93, 94–127).

Андреа Везалијус је био дворски лекар на хабзбуршком двору, на коме је и настало његово најзначајније дело, *De humani corporis fabrica*, 1543. Добро је познавао хуманистичку литературу, о чему сведочи увод са петраркијанским ламентом над мраком векова који су делили антику и његово, модерно, доба: „У данашње време (...) ствари су се промениле набоље, и медицина је, заједно са свим другим наукама, поново оживела и почела да диже главу из дубоке таме која ју је обавијала (...) Све научне гране, које су некада славно цветале, после погубних упада Гота, почеле су да слабе.“ (према Cuir 2009: 22). Он је добро разумео и објаснио значај и дидактичке потенцијале ликовне представе: „Уметнуо сам слике разних органа које су тако стварне да се чини да склапају дисецирано тело пред очима оних који проучавају дела Природе.“ (наведено према Cuir 2009: 26), јер оне доприносе разумевању: „зар не представљају неки предмет очима јасније него и најјасније изговорена реч“ (наведено према Cuir 2009: 27). Ипак, иако би се могло очекивати да већ Везалијус употреби интерактивне преклопне представе у својој књизи да би оживео и „склопио“ тело пред очима посматрача, ово средство је у контексту дизајна књиге морало да сачека још неколико деценија, односно Ремелиново поменуто *Огледало* (човековог) *микросмоса*. Наиме, Везалијусова графичка тела су оживљена тако што заузимају различите положаје стојећих фигура и ставове „говорника“ или Херкула, подражавајући скулпторалне моделе (сл. 1 и 2). Нешто слободнија у



6. Табла са интерактивним представама анатомије људског тела које се преклапају (утроба женског тела), Johann Remmelin.
6. Table with interactive overlapping representations of human anatomy (female body, internal organs), Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum*

концепција дисекцираног и склопљеног тела појавиће се тек у скраћеној верзији ове књиге, *Epitome* из 1543. године, намењеној студентима медицине. Везалијусов сарадник, уметник који је скицирао тела и произвео дрворезе, није познат (O'Malley 1964: 123–127). У овом спису се налазе представе које су идентичне оригиналном трактату о анатомији, али и посебне табле са представама човековог тела које су се могле сећи, склапати по потреби, лепити на чвршћу подлогу, али и ојачавати кожним тракама, ради мањег хабања приликом коришћења.

За разлику од Везалијусове уздржаности (уколико му се она може приписати) у коришћењу већ опробаних интерактивних модела, у Ремелиновом делу *Catoptrum microcosmici*, тела се отварају и „листају“ да би што верније илустровала основне системе (коштани, нервни, артеријски, мишићни и венски), да би се потом и „отва-рала“ и погледу излагала унутрашњост и распоред органа (сл. 3). Исто решење је поновио и у скраћеном издању ове књиге, сличном Везалијусовом, са самосталним графичким таблама. Са Ремелином је радио Лукас Килијан (Lucas Kilian), сликар и графичар из Аугсбурга. Они су се ослонили на претходне примере Фогтерових и Везалијусових интерактивних илустрација и ликовно их до те мере усавршили да се композитне, монтажне, представе у самој књизи суптилно отварају налево,



7. Табла са интерактивним представама анатомије људског тела које се преклапају (систем унутрашњих органа), Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum*.
7. Table with interactive overlapping representations of human anatomy (the system of internal organs), Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum*

надесно (сл. 4 и 5), нагоре и надолу, а слојеви су готово не приметни. Лукас Килијан се потписао као „скулптор“ (Karr Schmidt 2011b), што уноси сасвим ново светло у концепцију форме ових дидактичких слика. Наиме, ако би се узела у обзир природа школовања ренесансних уметника, као свестраних вештака, онда се може претпоставити и то да је Килијан стекао и основна знања скулптора, те не чуди што је размишљао у терминима тродимензионале, волуметријске, представе (сл. 6 и 7). Пренета у дводимензионални медиј графике, односно илустрације књиге, ова интерактивна форма која сугерише тродимензионална тела спаја искуства сликарства и скулптуре. Иако то превазилази могући оквир овог рада, сугерисаћемо да су уметници ангажовани на стварању и развијању интерактивних монтажних представа о којима је овде реч⁵ могли познавати позносредњовековне и ренесансне дидактичке, најчешће дрвене скулптуре, односно анатомске моделе мушких и женских фигура са абдоменима који су се отварали, а у којима су „сложени“ унутрашњи органи. И у анатомским луткама, и у дводимензионалним представама које смо помињали у овом раду, органи су могли да се ваде (нису увек били фиксирани) и враћају у утробу.

⁵ У литератури која нам је била на располагању, ова веза није примећена.

Представе о којима смо говорили нису настале као уметничка дела која се урамљују и гледају, којима се диви због њихових уметничких својстава, вештине којом су израђене, пропорција представљених тела које следе обрасце уметничког образовања, изванредности инвенције. Оне су на првом месту дидактичке, нормативне колико и дескриптивне и не недостаје им реализам, али будући да не представљају „затечено“ стање, већ резултате бројних дисекција приликом којих

се упознавало то фино ткање човековог тела, оне су сведочанство тежње да се дође до апсолута. У овим чињеницама лежи наговештена веза између уметника и анатома. Удружена са дубљим когнитивним и епистемолошким потребама, она је родила зачудну интерактивност која још увек плени својом свежином и непосредношћу упркос технологијама које, у наше доба, у сфери вечито нових медијских потенцијала, ткају неслућени необарокни натурализам.

ЛИТЕРАТУРА

Милосављевић, А. 2017

Диреров „Носорог“ : Нормативни и дескриптивни потенцијал ликовне представе, *Phlogiston* 25: 63–82. (Milosavljević, A. 2017, Direrov „Nosorog“ : Normativni i deskriptivni potencijal likovne predstave, *Phlogiston* 25: 63–82)

Catani, M. and Sandrone S. 2015

Brain Renaissance from Vesalius to Modern Neuroscience, Oxford: Oxford University Press.

Laurenza, D. 2012

Art and Anatomy in Renaissance Italy : Images from a Scientific Revolution, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Belting, H. 2011

An Anthropology of Images : Picture, Medium, Body, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Daston, L. and Lunbeck, E. (eds.) 2011

Histories of Scientific Observation, Chicago: University of Chicago Press.

Karr Schmidt, S. 2011a

Altered and Adorned : Using Renaissance Prints in Daily Life, Chicago: The Art Institute of Chicago.

Karr Schmidt, S. 2011b

Printed Bodies and the Materiality of Early Modern Prints, *Art in Print*, Vol. 1, No. 1, May–June 2011, available through: <http://artinprint.org/article/printed-bodies-and-the-materiality-of-early-modern-prints/> [accessed 20 April 2018].

Cuir, R. 2009

The Development of the Study of Anatomy from the Renaissance to Cartesianism : Da Carpi, Vesalius, Estienne, Bidloo, Lewiston: The Edwin Mellen Press.

Alberti, L. B. 2008

O slikarstvu *De pictura*, o kiparstvu *De statua*, priredio Marko Špikić, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Biagioli, M. 2006

Galileo's Instruments of Credit : Telescopes. Images, Secrecy, Chicago: University of Chicago Press.

Kusukawa S. and Maclean, I. (eds.) 2006

Transmitting Knowledge : Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe, Oxford: Oxford University Press.

Eisenstein, E. L. 2005

The Printing Revolution in Early Modern Europe, Cambridge: Cambridge University Press.

Smith, P. H. 2004

The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution, Chicago: University of Chicago Press.

Antoccia, L. et al. 2001

Leonardo : Art and Science, Firenze: Giunti Gruppo Editoriale.

Daston, L. (ed.) 2000

Biographies of Scientific Objects, Chicago: University of Chicago Press.

Carlino, A. 1999

Paper Bodies. A Catalogue of Anatomical Fugitive Sheets, 1538–1687, London: Wellcome Institute.

Kemp, M. 1996

Temples of the Body and Temples of the Cosmos : Vision and Visualisation in the Vesalian and Copernican Revolutions, in: B. S. Baigrie (ed.), *Picturing Knowledge, Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, Toronto: University of Toronto Press: 40–85.

Siraisi, N. G. 1990

Medieval and Early Renaissance Medicine : An Introduction to Knowledge and Practice, Chicago: University of Chicago Press.

Леонардо да Винчи. 1988

Трактат о сликарству, Београд: Књижарско предузеће Бара, 1988. (Leonardo da Vinci, 1988. *Traktat o slikarstvu*, Beograd: Knjižarsko preduzeće Bata, 1988)

Appadurai, A. (ed.) 1986

The Social Life of Things, Cambridge: Cambridge University Press.

Akerman, J. 1985a

Early Renaissance Naturalism and Scientific Illustration, in: Allan Ellenius, ed. *The Natural Sciences and the Arts*, Uppsala: Uppsala University: 1–17.

Akerman J. 1985b

The Involvement of Artists in Renaissance Science, in Shirley J. W. and Hoeniger, F. D. *Science and Arts in the Renaissance*, Washington D.C: Folger Shakespeare Library: 94–129.

Hyatt Mayor, A. 1984

Artists and Anatomists, New York: Metropolitan Museum of Art.

Kemp, M. 1977

From Mimesis to Fantasia : The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in Visual Arts, *Viator* 8: 347–398.

Hyatt Mayor, A. 1972

Prints and People : A Social History of Printed Pictures. New York: Metropolitan Museum of Art.

- Baxandall, M. 1971
Giotto and the Orators : Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450, Oxford: Oxford University Press.
- Kemp, M. 1970
 A Drawing for the Fabrica and Some Thoughts upon the Vesalius' Muscle-Men, *Medical History*, 14: 277–288.
- O'Malley, C. D. 1964
Andreas Vesalius of Brussels 1514–1564, Berkeley: University of California Press.
- Panofsky, E. 1963
 “Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance Dämmerung”, in: Wallace, F. et al., *The Renaissance: Six Essays*, New York: Harper and Row Publishers Inc.: 121–183.
- Leonardo da Vinci 1952
Notebooks, ed. I. A. Richter, Oxford: Oxford University Press.
- Rommel, J. 1661
Kleiner Welt Spiegel, das ist, Abbildung göttlicher Schöpfung an dess Menschen Leib mit beygesetzter schriftlicher Erklärung so wo zu Gottes Weissheit als dess Menschen selbst Erkandtnuss dienend. Gedruckt zu Augspurg, durch Johann Schultes, in Verlegung Johann Gorlin, Burger und Buchhändlers in Ulm. Im Jahr Christi. M. DC. LXI, available through https://archive.org/details/ldpd_11497246_000 [accessed 20 July 2018]
- Andrea Vesalii Bruxellensis 1543
De humani corporis fabrica libri septem, Basileae: Ex officina Ioannis Oporini, available through https://archive.org/details/gri_33125008502920 [accessed 20 July 2018]

Summary

ANGELINA MILOSAVLJEVIĆ

Singidunum University, Faculty of Media and Communications
Belgrade
angelina.milosavljevic@fmk.edu.rs, andjelijam@gmail.com

BODIES ALIVE: Applied Graphics in Anatomical Atlases by Andrea Vesalius of 1543 and Johann Remmelin of 1609

Graphic print has long been considered from the point of its aesthetic values, due to the conventional disciplinary boundaries, leaving its utilitarian values to the theory and history of graphic design. Its function defines its genres: devotional, decorative, didactic, political and propagandistic, illustrative, and similar, combined with its physical characteristics, its materiality, and formats. Prints gained their unprecedented scope in form, function and media in the 16th century, finding their exquisite expression in the three-dimensional representations of human anatomy in anatomical atlases, especially in Andrea Vesalius' *De humani corporis fabrica* of 1543, and later on in Johann Remmelin's *Catoptri Microcosmici* of 1609. They reflect the strategies of *opening* the body and a look beneath the surface, the skin, expressed in the Renaissance art theory and practice, as well as in scientific research. In this paper, we would like to show that

the illustrators of these atlases, owing to their artistic interests and knowledge that predated strictly scientific medical research, rejected the old models of schematized two-dimensional images and introduced volumetric representations characterized by complexity and immediacy. With formal layering of these representations, achieved by specific overlapping of constituent parts that enable the insight into anatomical intricacies of the human body, the illustrators introduced new didactic methods into the process of acquiring and communication of knowledge. In cooperation with scientists, they found ways to translate information into recognizable and accessible models, giving them the cognitive structure. In this visualization of knowledge, in the creation of dynamic interactive patterns that could be manipulated according to need, artists also brought new and revolutionary, but still insufficiently known, solutions of book design.

Translated by the author / Превод аутора

CONTROVERSIAL CROCKERY

Category: scholarly paper

Abstract: Several pieces of industrially produced ceramics made ca. 1880 are secreted throughout the display cases of the National Museum of Ireland's Decorative Arts collection. These are mainly intended for domestic use, serving as teapots and plates, cups and saucers, though their surface decoration is incongruent with their functional design. The paper explores the use of what could be considered controversial imagery and text by referencing the pieces of ceramics telling a highly politicized story in the domestic settings of urban and rural homes in Ireland. It offers a brief consideration of colonial and post-colonial themes in the broader cultural or political context in Ireland, to help frame the discussion of *Controversial Crockery* in the Decorative Arts Collection of the National Museum of Ireland and beyond. The paper also examines other ceramic objects within Irish collections that tell multifaceted stories on the technical and aesthetic levels but also on levels relating to politics, history, folklore and material culture.

Keywords: Bally Brit pot, *Erin Go Bragh* tea set, Fonthill vase, Home Rule teapot, National Museum of Ireland, Carlow County Museum

Introduction

People are drawn to ceramics for many different reasons. Some are devoted to the manufacturing process, be it a steady traditional method or a highly industrialized one. Many adore the fluid nature of 'White Gold', the fine porcelains used all over the world, or the layers of intricacy of celadon glaze, or lustre or majolica. Others are driven by methods that turn clay into ceramics, by fire and fuel, in reduced or oxidized atmospheres, with wood and gas, soda and lead. Some stand strictly by the traditional pot or the abstract ceramic form. Collections of ceramics all over the world can fuel the interest of historians and anthropologists, artists, collectors and curators, and everyone else that lies therein. The options and opinions, neither right nor wrong, are endless, because these criteria for appreciation are about taste, experience, preference and knowledge.

Do the objects themselves have a story to tell outside the technical, aesthetic, visual and traditional values? Many people and interests were involved in their creation. These pots were created to celebrate, recognize, congratulate people, events and happenings. In other words, many pots memorialize these kinds of events. However, after the event and as time lapses, these events may become a distant memory of diminishing significance. The paper seeks to demonstrate that despite this, the pots still have stories to tell. The element

of the humble function of these pieces should also be taken into consideration: while telling stories or marking events, they also serve as functional, useful objects which can operate perfectly in the domestic setting. In contemporary ceramic art, there are many solid examples of challenging, even controversial practice, e.g. Richard Notkin's wall piece with harrowing images of nuclear mushroom clouds, or Paul Scott's blue and white ware transposing contemporary images of urban decay, pollution, refugee migration, and the implosion of contemporary society.

This paper will begin with a quieter focus – the examination of the collection of the Decorative Arts Sector of the National Museum of Ireland in Collins' Barracks in Dublin. Some unusual associations and intended functions for seemingly simple, functional and decorative pottery will be explored. The paper will briefly examine the broader historical context and landscape which surrounded these objects at the time of their creation and test their controversial character. It will further analyze other ceramic objects of equal if not greater significance. However, the primary focus of the paper is to consider functional and domestic objects rather than those elaborately decorated or celebrated. The purpose of the examination is not to provide an all-encompassing survey of the so-called *Controversial Crockery*, as it is already provided in publications such as *Confrontational Ceramics* (Schwartz 2008).

The Decorative Arts collection of the National Museum of Ireland contains some quietly controversial crockery. The Collins Barracks stock is an immense collection in an imposing and inspiring building,¹ loaded with significance regarding the evolution of the Irish Free State, just like some of the artefacts. In 1997, the Collins Barracks became home to the Decorative Arts and Military History collection of the State. It contains pieces from all over the world: an immense collection of Irish silverware, the Albert Bender collection² (History & Architecture of Collins Barracks n.d), and comprehensive permanent retrospective exhibitions by designers such as Eileen Grey, Sybil Connolly and Ib Jorgensen. It also houses the oldest piece of Chinese porcelain in a European collection 'The Fonthill Vase' (Ceramics. n.d.). These highlights of the museum collection

¹ A four-sided quadrant building was built in 1702. It served as the home to the British Army until 1922 and housed the Eastern Command of the Irish Defence forces until 1997. In 1922, 'The Royal Barracks' name was changed to 'Collins Barracks' after Michael Collins, the first Commander in Chief of the Irish Free State (History & Architecture of Collins Barracks n.d.).

² Albert Bender was a Dublin based collector and businessman who donated extremely significant artifacts to the National Museum of Ireland which became known as the Albert Bender collection.

may eclipse the topic of this paper in terms of prestige and contemporary impact. Nevertheless, they will be examined more closely for the stories they tell and journeys they have made.

The objects discussed in this paper are all linked in that they have been housed in one collection in Ireland for a significant period of time. Nevertheless, only one of the four items was probably made in Ireland. The paper initially focuses on two areas: the 32-piece bone china tea set 'Erin go Bragh', made in 1888, and the Home Rule teapot made in Scotland ca. 1880. Later examinations will focus on the Ballybrit pot or urn and the Fonthill vase.

Therefore, we must take into consideration the social and political landscape of Ireland, where some of the pieces were created ca. the 1880s, only thirty years after the 'Great Hunger', the Famine that ravished the countryside, while stockpiles of food lay on the docks in Dublin (Williams 1956; Lyons 1972, 17). A mostly Roman Catholic population was prohibited from owning land, instead paying rent to absentee landlords and aristocracy living in England. When these rents were not paid, evictions followed. The Potato Blight of 1845–1849 destroyed the main food source for tenants or evicted tenants, few of whom could acquire education, or join any professional employment, or live near towns of a significant size. They were also deprived of the voting right or chances to gain entry to parliament. This led to the emigration of millions, the creation of a global Irish Diaspora and the death of over a million people (Killen 1995). Those who survived were exhausted, angry and desperate. The key issue was land – owning it, surviving from it and earning a living from it. The population looked to a new generation of liberal politicians, still elected to the House of Commons in London, to introduce and effect change, including in the key areas of land reform and home rule.

The *Erin Go Bragh* Tea Set

'Erin go Bragh' translates from Irish to English literally as 'Ireland is Great (or Good)'; however the nuances of the Irish language would deem a closer translation as 'Ireland forever' or 'Ireland until Eternity'. Placed in the context of the political activities aimed at defining the status of Ireland within the British Empire (O'Day 1998), these simple domestic pieces of crockery reveal far more layers of meaning and significance than simple utilitarian domestic use.

The *Erin go Bragh* bone china tea set comprises of a total of 32 plates, side plates, cups and saucers. According to the catalogue of the National Museum of Ireland, the set was made by Skelson & Plant of Stoke-on-Trent in 1888. The design, which was registered on 15 May 1888, features the portrait and side profile images of Archbishop Dr. Thomas William Croke, Michael Davitt, John Dillon, W. E. Gladstone, William O'Brien and Charles Stewart Parnell (Moore 2013). All are noted for their roles in Irish politics and culture. Croke was the second Roman Catholic Bishop of Auckland, New Zealand, and in Ireland, he was heavily involved in the Irish Nationalist and Land Reform movements and is said to have fought on the barricades in Paris during the 1848 French Revolution (Hickey and Doherty 2003: 96). Davitt was also an

Irish Nationalist and he founded the National Land League. Dillon was a member of the British Parliament and the Irish Parliamentary Party, and on one occasion, he shared a prison cell with Parnell in Dublin's Kilmainham Gaol (Jackson 2003: 43). Gladstone served four terms as British Prime Minister and proposed Home Rule for Ireland, which the House of Commons rejected (Hachey and McCafrey 2015: 99–100). During Gladstone's tenure, a second bill was passed by the Commons, to be rejected by the House of Lords in 1893 (Hickey and Doherty 2003: 41). O'Brien was a land reform activist, journalist and a member of the British House of Commons. Perhaps the most widely known was Charles Stewart Parnell, who was High Sheriff of County Wicklow. He studied for a time at Cambridge University, was a member of the British House of Commons and was the Land League Leader in Ireland.

Acquired to the museum collection in 1971, the tea set is decorated throughout its surface with the main portraiture either on the centre of the flatter plates and side plates, whereas on the cups, the portraits are positioned facing to and away from the user while drinking from the cup. The portrait is not the only image contained thereon. Symbols of Irish myth and legend appear throughout. The musical harp, a symbol of Hibernia also appears (Lanier 1999), as well as the iconic round tower (Smiddy 1876). These towers can be found throughout Ireland; they protected villages and villagers from raiding Vikings. The entrance to the towers was elevated from ground level, above a ladder. In advance of raiding Vikings, the last villager would pull the ladder up into the round tower to prevent the raiders from gaining deadly access. The surfaces of the tea set are also adorned with the imposing image of the Irish wolfhound, symbolizing power and fidelity, and, finally, the Irish shamrock, with associations of Christianity and St. Patrick (Foster 1989). The *Erin Go Bragh* Tea Set is stamped on the underside with the makers' mark.

Although the tea set references the individuals who were pressing for Home Rule, where Ireland would govern itself while still loyal to the Crown, this particular tea set is actually celebrating the contribution these men made to land reformation and the Land Acts established in Ireland. Both the Home Rule teapot and the *Erin Go Bragh* tea set were intended for the Irish population: they were manufactured primarily for sale and use in Ireland.

The Home Rule Teapot

Made in ca. 1880, the Home Rule Teapot has a spout stemming from its base and a counter balancing handle (Moore 2013). Circular in construction, it appears to be slip cast. The words 'Home Rule' run twice on a diagonal line on either side of the teapot from bottom left to top right. It is glazed in a medium to dark brown glaze, which covers the entire pot, lid, spout and handle. The removable lid and hollow spout, which are evident, indicate this is intended for domestic use over decorative display. Over the edges of the protruding lettering and rims of the teapot, the dark glaze breaks to an amber or yellow colour where the glaze runs thinner. The 'Home Rule' lettering appears to be mounted on a

banner or flag as the background, elevating the text from the wall of the teapot, giving it increased visibility and a sense of jubilation. The handle stems from the base of the teapot and cuts an almost ninety-degree angle, ending in a horizontal line towards the lid of the teapot, creating quite an austere if not dramatic effect. The teapot is topped with a faceted knob atop the lid. The teapot was acquired to the Museum collection in 1981 and is described as a 'glazed earthenware' teapot 'possibly Castle Espie, circa 1880'.³

There seems to be more information available with regard to the *Erin Go Bragh* tea set than the Home Rule teapot. This is partly due to information about the producer of the tea set in Stoke-on-Trent and also, quite clearly, with regard to the political and public profiles of those individuals displayed on its surface.

The question arises: who were the intended users of these pots and plates? Were they mass produced to disperse and promote a political message, or were they more the one-off, celebratory artefacts? One can only speculate that they were intended for the affluent classes who had social and political influence. However, the transfer-printed tea set and the hand-painted shamrocks indicate more of the bespoke level of production. This can be possibly contrasted to the slip cast process of the Home Rule teapot, which indicates a greater production output, suggesting that it may have been intended for a wider audience.

The Fonthill Vase

Many terms can apply to the Fonthill vase as it certainly has lived several lives in its journey to Collins Barracks. Although not strictly controversial, it is significant on multiple levels and worthy for consideration herein. The Fonthill vase was made in Jingdezhen, China, and it belongs to the 1300–1340 Qingbai porcelain period (Jékely 2010). It has a rounded belly form towards the foot-ringed base with incised decoration under a glazed white surface. Four delicate carved floral reliefs progressing to the mid-section of the vase are raised in surface and texture from its body. Some reliefs feature a bunch of three or four floral clusters, none of which are identical to each other. These are twice ringed by fine trailed lines of porcelain to frame each cluster. The two horizontals of a fine porcelain (possibly extruded) line sit across the case in a collar form, marking the smooth transition from the belly to the fluted neck of the vase. There follows a simple circular line, moving the eye upward towards the mouth of the vase, and a slight turn in the neck of the vase, not perfectly straight. Rather violently, just under the neck of the vase, a hole is drilled to facilitate the attachment of a silver handle, spout and lid, which was also clamped around the neck and mouth of the vase, leaving permanent marks and scars on it. These are the physical manifestations of the Fonthill vase. Now, we must consider the next story layer.

The Fonthill vase has travelled over eight thousand kilometres in its lifetime from China to its current home in the capital of Ireland. It was gifted, traded, transferred, altered and

adapted in at least four European countries. It functioned as a hollow vase, and as a pouring spouted and lidded pitcher. In this instance, a silver handle spout and vessel were attached as above with heraldic crests from Hungarian royalty. Gifted to Naples and travelling through France, it was included in a painting in France in 1713 and a still-life illustration in Hungary. Its story was eventually pieced together by Peter Lane of the Victoria and Albert Museum in 1961 (Lane 1961). The Fonthill vase becomes this nomadic object, passing through several royal and religious households, artist's studios and private collections. It has had its function altered and is identified as the oldest piece of Chinese porcelain, from Jingdezhen, in a European collection dating back to the 1300s. It stands as a real centrepiece of the National Museum collection, significant for the lives it has lived, its adaptations as well as its cultural pedigree (Jékely 2010).

The Ballybrit Pot

The Ballybrit pot is a Bronze Age vessel with an intensely rugged and aged surface patina. In the context of this discussion, it has two levels of intrigue. The first is related to its construction. It is a circular vessel with a round belly and a tapered base, with a notched top rim. Three marked, constructed sections are easily identified. The shoulder is high with a straight visual line, slightly tapered inwards and upwards towards the rim. Over the surface of the shoulder, four distinct carved lines are repeated in opposing diagonal lines creating a chevron pattern. The waistline of the pot is full and defined, and it includes three extruding horizontal coils of clay with, like the top rim of the pot with angled cut notches. Below the waistline and moving towards the base of the pot, the diagonal incisions recur, similar to those on the shoulder of the pot, but in a less organized and rhythmic fashion. Overall, the Ballybrit pot has a sense of the rugged, well-used quality with rich surface textures and a material appeal that is strong to the hand and eye.

The second story related to this object begins prior to 1928, when the Ballybrit pot joined the collection of the National Museum of Ireland; namely, it takes place between 1862, when the pot was first discovered, and 1928. The Ballybrit pot was found in County Carlow, Ireland, under a nearly two-ton granite boulder by a man named Thomas Eddy, locally known as 'The Cornish Miner'.⁴ He presented it to his employer (builder) Joseph F. Lynch, who was based in Ballybrit, County Carlow Ireland. Lynch presented it to Colonel Kane Burbury of Rathvilly County Carlow, as the pot was found on the Colonel's estate, and the Colonel further presented it to his estate Mr. James Smyth who was rumoured to be his illegitimate son. Upon Smyth's death, the pot was bequeathed to auctioneer Robert Bell, who gifted it to his brother-in-law, Mr. Hobson, and the pot travelled to New York. Hobson's widow brought the pot back to Ireland and a local schoolmaster made the assistant keeper of antiquities of the National Museum of Ireland aware of the pot. The keeper, Mr. Liam S. Grogan, received the pot into the collection of the National Museum of Ireland from the school master in 1928.

³ Information obtained from the NMI Museum descriptor of the Home Rule teapot

⁴ Anyone born in Cornwall, United Kingdom can be termed 'Cornish'

In 2017, the Ballybrit pot moved from the National Museum of Ireland to the Carlow County Museum, closer to the site of its discovery under granite (Lee 2017: 4). Again, this is an example of a simple, humble vessel, that, following its original intention and purpose as a hand-made container, perhaps deliberately made to contain human remains, becomes a 'voyager'. Like the Fonthill vase, its takes on an immense 'other life' in the 20th century, generations after its original creation in the Bronze Age. The particular exterior decoration of the Ballybrit pot may impart more significance to the piece than simple domestic servitude. It may be assumed that the incised markings and rolled and ribbed edges were indeed intended to elevate the purpose of the pot to a more significant role, within the funerary or sacrificial context.

Conclusion

This allows us to consider the parallel stories of the objects we encounter, be it in the domestic, gallery or museum context. We can value these objects on the merits of their tactile and visual richness and also through the lives they have lived, taking into account the hands of the people these objects have passed through, those who made them, those who used and sold them, their lives and stories, as well as the events that have surrounded their existence. The paper examines four examples relevant in this context. Three of them are closely associated with Ireland, two objects were made outside the country, in England and Scotland, but they promoted Land Reform and Home Rule. Although the Ballybrit pot may have travelled, it may have been traded or may have followed a nomadic tribe as part of their belongings, it was definitely found in Ireland. Of the three examples, two are unquestionably about nationalism, politicized with the agenda of those who commissioned the works to the fore of visual impact in otherwise domestic functional objects. The Fonthill vase is now held by a museum in Ireland but it travelled through many owners, countries and incarnations of function both in utility and decoration. It was drawn and painted and included in artistic compositions. Since its installation at the National Museum of Ireland it has been undoubtedly photographed thousands of times. Accordingly, these objects have layers of value – monetary, historical, technical, cultural, geographic, national, nationalist or political. They have lived through all the global incidents that have passed since their inception, like sentinels watching them pass by, watching, waiting and, crucially, surviving for those of us who value ceramics and can appreciate them on all of these levels.

References:

- Lee, E. 2017
Much Travelled Bronze Age artefact returns to Carlow, *The Nationalists*, 21 Nov, 4.
- Hachey, Th. E., and McCaffrey, Lawrence J. 2015
The Irish Experience Since 1800 : A Concise History, London, New York : Routledge.
- Moore, M. 2013
History of Irish Studio Ceramics: Hidden Treasures of Museum Collections, in: *Sharing Cultures : 3rd Conference on Intangible Heritage*, Aveiro: Green Lines Institute for Sustainable Development, available through <http://uir.ulster.ac.uk/26502/> [accessed 15 September 2018].
- Jékely, Z. 2010
Medieval Hungary: A Note on the Fonthill Vase, *Medieval Hungary* (blog), 17 December 2010, <https://jekely.blogspot.com/2010/12/note-on-fonthill-vase.html> [accessed 15 September 2018].
- Canvan, T. 2009
Museum Eye: A Dubliner's Collection of Asian Art: The Albert Bender Exhibition, *History Ireland* 17 (5), available through: <https://www.historyireland.com/volume-17/museum-eye-a-dubliners-collection-of-asian-art-the-albert-bender-exhibition/> [accessed 15 September 2018].
- Schwartz, J. S. 2008
Confrontational Ceramics, London : Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hickey, D. J. and Doherty, J. E. (eds.) 2003
A New Dictionary of Irish History from 1800, Dublin : Gill and MacMillan.
- Jackson, A. 2003
Home Rule: An Irish History 1800–2000, London : Phoenix.
- Lanier, S. C. 1999
“It Is New-Strung and Shan't Be Heard” : Nationalism and Memory in the Irish Harp Tradition, *British Journal of Ethnomusicology* 8: 1–26.
- O'Day, A. 1998
Irish Home Rule 1867–1921, Manchester : Manchester University Press.
- Killen, J. (ed.) 1995
The Famine Decade : Contemporary Accounts 1841–51, Belfast : Publishers Blackstaff Press.
- Foster, R. F. (Ed.) 1989
The Oxford Illustrated History of Ireland, Oxford : Oxford University Press.
- Lyons, F. S. L. 1972
Ireland Since the Famine, London : Fontana Press.
- Lane, A. 1961
The Gaignières-Fonthill Vase : A Chinese Porcelain of about 1300, *The Burlington Magazine* 103 (697): 124–33.
- Edwards, R. D. and Williams, T. D. (eds.) 1956
The Great Famine : Studies in Irish History 1845–52, Dublin : Browne and Nolan.
- Smiddy, R. 1876
The Round Towers of Ireland : Their Origin, Use, and Symbolism, Dublin: Browne & Nolan.

Internet sources

- History & Architecture of Collins Barracks. n.d. National Museum, Dublin. <https://www.museum.ie/Decorative-Arts-History/History-Architecture>.
- Ceramics. n.d. National Museum, Dublin. <https://www.museum.ie/Decorative-Arts-History/Exhibitions/Current-Exhibitions/What-s-In-Store/Ceramics>
- The Ballybrit Pot or Vessel. n.d <https://carlowcountymuseumblog.wordpress.com>

Резиме

МАЈКЛ МУР

Алстерски универзитет, Факултет уметности у Белфасту,
Северна Ирска, Уједињено Краљевство**КОНТРОВЕРЗНА ГРНЧАРИЈА**

На почетку рада констатује се да су предмети од керамике присутни како у техничким и естетским оквирима укуса, традиције, процеса и технике, тако и ширем културно-политичком контексту, и износи се тврдња да су домаћи, функционални, декоративни предмети присутни на сасвим посебном нивоу постојања, укључујући и контекст историјског значаја, високополитизоване националне тежње, подстицање промена у званичној политици и борбу за независност. Примери којима се поткрепљује ова тврдња јесу сервис за чај *Erin go Bragh* (Ирска заувек), са представама водећих заговорника аграрне реформе у Ирској, и чајник *Home Rule* (Ирска аутономија), који слави коначно доношење Закона о аутономији Ирске 1920. године, којим је осигурана независност 26 ирских горфовија од Британије. У раду се надаље испитују предмети који нису везани за политичке тежње, а ипак имају друштвени и

културни значај изван првобитне намене, односно употребе у домаћинству. Као пример се наводи ваза „Фонтхил“, због свог необичног путовања од Кине до Ирске кроз домове црквених великодостојника и краљева, кроз читаву Азију и неколико европских земаља, да би на крају постала најстарији примерак кинеског порцелана у европским колекцијама. Други пример је посуда из Балибрита која потиче из бронзаног доба, а откривена је тек у XX веку, када се отиснула на још једно номадско путовање преко Атлантског океана, у оба смера, у релативно кратком периоду од тридесет година. У раду се показује да захваљујући поменутиим случајевима, догађајима и згодама везаним за ове сасвим обичне посуде, њихово присуство у савременој материјалној култури има далеко већи значај од онога који би могао проистећи из њихове изворне, скромне намене.

ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ И ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У МОДИ КРАЈЕМ XX ВЕКА. Студија случаја: Реј Кавакубо

категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: У овом раду, одевни предмет и модна колекција посматрани су као дело, односно текст, док се мода у одевању посматра као уметнички медиј. Основна теза је да се у приказима моде XX века интермедиијалност и интертекстуалност појављују упоредо. Ова два концепта су готово неодојива. Предмет рада је, пре свега, постмодерна мода, тј. стратегије и поступци којима се она служи, а који се могу упоредити са поступцима визуелних уметности, сликарства, архитектуре и вајарства који су примењивани у уметности авангарде, неоавангарде и поставангарде. У том смислу су, као студија случаја, издвојени радови концептуалне модне креаторке Реј Кавакубо (Rei Kawakubo) из осамдесетих и деведесетих година XX века. Рад се ослања, пре свега, на постструктуралистичко тумачење текста Јулије Кристеве (Julia Kristeva) и Ролана Барта (Roland Barthes), теорију цитатности Дубравке Ораић Толић, као и на теорије Ирине Рајевски (Irina Rajewsky) и Павла Павличића.

Кључне речи: интермедиијалност, интертекстуалност, цитатност, мода, постмодернизам, Реј Кавакубо

Текст, интертекстуалност, медији, интермедиијалност

Критика структуралистичких теорија заснованих на моделу створеном по узору на општу лингвистику јавља се у другој половини шездесетих година XX века, када се појављују радови Ролана Барта, Мишела Фукоа (Michel Foucault), Жака Дерида (Jacques Derrida), Јулије Кристеве, који ће означити почетак постструктурализма. Ролан Барт и Јулија Кристева су у овом периоду подвргли критици традиционалну семиологију засновану на Де Сосировом (Ferdinand de Saussure) моделу, оријентисану пре свега ка комуникацијској теорији знака, данас познату као „семиологија комуникације“, и окренули се ка „семиологији значења“ (Buržinjska i Markovski 2009: 358). У том периоду, Ролан Барт објављује есеје *Смрт аутора* (1968) и *Од дела до текста* (1971), док Јулија Кристева у тексту *Проблеми структурирања текста* (1968) доноси дефиницију текста као „својеврсне пермутације текстова (укрштања и неутрализовања у оквиру једног текста мноштва исказа који потичу из других текстова)“ (Buržinjska i Markovski 2009: 347, 349, 363). Начин на који ће бити схваћен појам интертекстуалности зависио је, пре свега, од дефиниције текста у теорији књижевности, а дефиниције су се кретале од текста као затворене структуре у структурализму до отворене структуре знакова у постструктурализму.

Термин „интертекстуалност“ се појављује у књижевнотеоријском дискурсу 1966. године, када је Јулија Кристева упознала с теоријом Михаила Бахтина учеснике семинара који је водио Ролан Барт, а потом и објавила есеј *Бахтин, реч, дијалог и роман* 1967. године (Juvan 2013: 10, cf. Buržinjska i Markovski 2009: 363). Кристева сматра да је управо Бахтин открио да је „сваки текст изграђен од мозаика цитата“ и да настаје путем „апсорбовања и трансформације другог текста“ (Buržinjska i Markovski 2009: 363 cf. Juvan 2013: 11). На другом месту, Кристева даје дефиницију интертекстуалности: „Интертекстуалност ће нам значити текстуалну интеракцију, која се производи унутар самог текста. Спознајном субјекту интертекстуалност значи појам који је индиција за начин како текст чита историју и укључује се у њу“ (Juvan 2013: 11). Кристева у анализи „структурирања текста“ инсистира на истраживању „текста-процеса“, тј. на истраживању праксе кроз коју књижевни текст производи смисао (Buržinjska i Markovski 2009: 364). Књижевна структура која „није нешто затечено, већ се ствара у односу на друге структуре“ (*ibid.*), може се упоредити са стваралачким принципом монтаже¹, где се структура изграђује у сукобу и судару различитих семантичких низова, при чему се њихова значења у овом процесу мењају. Овоме можемо додати и да Ролан Барт у есеју *Од дела до текста* текст посматра у складу са теоријом интертекстуалности, као текст који је сачињен од израза, односно текстова на које се позива, што је у вези са неограниченом производњом значења, односно „експлозијом значења“.² Требало би нагласити и да концепције Јулије Кристеве узимају у обзир субјект, односно читаоца, од чијих општих знања, образовања и културног сећања зависи уочавање текста унутар текста, и који има активну улогу као „саучесник и настављач интертекстуалног дијалога“ (Buržinjska i Markovski 2009: 364, cf. Juvan, 2013: 52). Ове концепције Кристеве допуњавале су се с Бартовим³ из истог периода, у којима истиче улогу читаоца, кога види као новог аутора, а читање као поновно писање текста. Неколико година након појаве термина у интерпретацији Кристеве, књижевни теоретичари почињу да разликују два нивоа интертекстуалности – имплицитну и експлицитну.

¹ Александар Флакер сматра да је монтажа кључни принцип авангарде, у: Božidar Zečević 2013: 32–33.

² Roland Barthes, *Od djela do teksta*, u: Miroslav Beker 1986a: 181–187.

³ Roland Barthes, *Smrt autora*, u: Miroslav Beker 1986 b: 176–181.

Имплицитна интертекстуалност доведена је у везу са текстуалном реализацијом или преобликовањем жанровских кодова и својствена је свим књижевним делима (Juvan, 2013: 49). С друге стране, експлицитна интертекстуалност се односи на „очигледну посебност уметности речи“ и сама упућује читаоца на текст на који се позива (*ibid.*). Дубравка Ораић Толић је експлицитну интертекстуалност назвала цитатношћу (Ораић Толић 1990). Марко Јуван истиче да би, у контексту структуре и значења књижевног текста, поред имплицитног и експлицитног надовезивања на „већ изречено“, требало обратити пажњу и на односе „аутор–читалац“ и „текст–стварност“ (култура, друштво), и на крају на процесе књижевног развоја (Juvan 2013: 48–49). Поред тога, крајем шездесетих и почетком седамдесетих година XX века настао је појам опште интертекстуалности, који се не односи само на књижевност, већ се схвата као својство свих текстова.

У том смислу, моду у одевању ћемо посматрати као систем који признаје „памћење“ и одређује се у односу на „већ изречено“, на претходне моде, одриче се њених успостављених правила, кодова, али се истовремено позива на њу кроз цитате. На овај начин, мода, слично односу авангарде према традицији, ступа у дијалог с прошлошћу у покушају да редифинише однос према самој уметности. Треба напоменути и да се, према семиотичкој теорији моде Жарка Паића, морају разликовати кодови модерне, постмодерне и савремене моде, јер код није један и јединствен, дакле није општи (Раић 2007: 167). Постмодернизам у моди, као и у осталим визуелним уметностима, у први план ставља цитатност, двоструку кодираност, хибридизацију. Може се рећи да интертекстуалност постмодернистичким појавама из уметничке праксе пружа легитимитет кроз теоријски дискурс. Укидање поделе на „високу“ и „ниску“ културу, уметност и популарну културу, као и проширивање поља визуелних уметности на, до тада, контроверзне, експерименталне, маргинализоване уметничке форме омогућило је да модна пракса добије легитимитет у свету визуелних уметности.⁴

⁴ С развојем британских студија културе крајем педесетих и током шездесетих година XX века, популарна култура, култура свакодневице, као и нови медији масовних комуникација (фотографија, филм, радио, телевизија) постају предмет истраживања теоретичара бирмингемске школе. Нова теоријска кретања током наредних година, од структуралистичких, неомарксистичких, семиолошких, до постструктуралистичких и постмодерних теорија, обележила су и развој студија културе (Đorđević 2012: 11–34). Захваљујући развоју студија културе, одевање и мода доспевају у „сам центар културне дебате“ (Jestratiјевић 2011:19). С друге стране, шездесетих година XX века поље визуелних уметности се проширује (редимејд, инсталација, перформанс, видео-уметност, *land art*), а уметност се почела схватати као „активност, процес, форма интервенције“ унутар датог контекста или дискурса, или стварање новог контекста унутар којег се нешто може одиграти“ (Kostelo i Vikeri 2013: 15). Сама уметничка пракса постајала је све више теоријска, а концептуални уметници обележили су овај период. Стратегије концептуалних уметника појавиле су се и у модној пракси, а посебно су изражене током осамдесетих година XX века (Мијаке (Miyake), Кавакубо, Јамамото, Маржела (Margiela)). Својеврсно признање уметничким формама из модне праксе пружио је и уметнички часопис *Artforum*, који је у фебруару 1982. године на насловну страну ставио Мијакеов модел (Svensen 2005: 97).

Јуван сматра да је проширивање значења интертекстуалности са међутекстовног односа на жанровске кодове, претпоставке и архетипове подстакнуто деконструкцијом опозиција код–текст, текст–контекст, текст – извантекстовна стварност. Због оваквог следа догађаја, према неким теоретичарима, међу којима је и К. Штирле (Stierle), појавила се потреба за проширивањем садржине израза, док су други упозоравали на опасност од оваквог растезања и ширења у односу на дефинисан појам интертекстуалности (Juvan, 2013: 53). Маркјевич (Markiewicz) скреће пажњу на појаву проширивања израза у правцу интердискурзивности (интеракција међу друштвеним дискурсима), интермеђијалности (интеракција између медија) и интерсемиотичности (интеракција између различитих уметничких врста) (*ibid.*).

Интермеђијалност је релација између различитих медија, односно уметности, при чему се познавањем дела из једне уметности успоставља веза са делом из другог медија, односно друге врсте уметности. У том смислу, Дубравка Ораић интермеђијалност посматра кроз „интерсемиотичке цитате“ (*ibid.*). У високој моди XX века, као и у савременом модном дизајну, могу се препознати многи примери интермеђијалности. Између осталих, добар пример је и модна колекција Бориса Николића *Доручак на трави* (2005), у ком присвајање наслова дела Едуара Манеа (Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863), као и преузимање поза фигура приказаних на Манеовој слици у које поставља манекене при фотографисању модне колекције, уводи у простор концептуалне моде и извођења родних идентитета кроз модну/уметничку праксу.⁵ Надаље, А. А. Хансен Леве (А. А. Hansen-Löve) посматра транспоновање наративних мотива у ликовна дела (на пример код Боша), као и интермеђијалне врсте познате из традиционалних уметности и уметности авангарде (*ibid.*), док у постмодернистичкој моди можемо навести пример контроверзне хаљине Карла Лагерфелда (Karl Lagerfeld; 1994) на којој су исписани цитати из Курана. Ослањајући се на Јакобсонову типологију превода (унутарјезички, међујезички и међусемиотички), Улрих Вајсштајн (Ulrich Weisstein) посматра само цитатне елементе који алудирају на друга дела (*ibid.*). Павао Павличић представља „малу типологију интермеђијалних ситуација“, кроз примере интермеђијалних ситуација између књижевности и других медија, уметничких, али и неуметничких (Pavličić 1988). По аналогији са типологијом интермеђијалних ситуација, коју даје Павао Павличић, разматраћемо однос између модне праксе Реј Кавакубо и других медија, превасходно уметничких.

Ако посматрамо првенствено постмодерну моду⁶, и то кроз стратегије и поступке које она користи, можемо закључити да се они могу упоредити са поступцима визуелних уметности, сликарства, архитектуре и вајарства који су примењивани у уметности

⁵ Приказ модне ревије *Доручак на трави* Бориса Николића дат је у српском издању часописа *Elle*, јун 2005. Фотографије са ревије налазе се на сајту www.borisnikolic.com [приступљено 11. јула 2018].

⁶ Термин постмодерна мода је преузет од Жарка Паића и односи се на кодове моде у постмодернизму.

авангарде, неоавангарде и поставангарде. Бројни теоретичари моде потврдили су да је могуће посматрати као текст моду у одевању, коју ће средином шездесетих година XX века Ролан Барт (*Систем моде*) увести у теоријски дискурс. У ту групу теоретичара спадају и Малколм Барнард (Malcolm Barnard; Barnard 1996), Жарко Паић и Ива Јестратијевић (Jestratijević 2011). Међутим, када је у питању мода као визуелна уметност, као уметнички медиј, како то и Паић истиче, још увек се теоретичари не одлучују често да крену тим путем. У постмодерни, као и у савременој моди, модна пракса постаје изразито аутореференцијална и управо због тога је Жарко Паић одабрао да моду у одевању посматра по аналогiji са визуелним уметностима. Изабрана студија случаја, модна/уметничка пракса Реј Кавакубо у потпуности оправдава овакав приступ високој моди.

И дефиниција медија је, како примећује и Јирген Брун (Jörgen Bruhn), често проблематична. Полазимо од основне, најшире дефиниције медија као конкретног средства комуникације или изражавања које карактерише употреба једног или више семиотичких система (Bruhn 2010). Уметнички медиј, схваћен у класичном смислу, као „чист“, (књижевност, музика, сликарство, вајарство, архитектура), не може се применити на модну праксу, која је у својој основи хибридна, вишемедијска, што је најлакше уочити на примеру самих презентација моде. Презентација моде, схваћена као театар, појавила се још у првој половини XX века, док се од осамдесетих година XX века усталила пракса презентације моде на модним ревијама-перформансима, у галеријама и музејима. Овакви видови представљања моде упоредиви су са новим уметничким формама које се развијају од шездесетих година XX века и доводе у питање до тада успостављене границе између уметничких медија.

Када је реч о интермедијалности, Ирина Рајевски запажа да је критеријум прелажења граница медија током последњих деценија доведен у питање у разним перформансима и уметничким догађајима који демонстрирају све израженију тенденцију ка поништавању и разливању граница између различитих уметничких форми.⁷ Од Ирине Рајевски за потребе рада преузимамо поделу на три групе феномена који се могу сврстати у интермедијалне праксе: 1) медијске трансформације (нпр. филмска адаптација књижевног текста); 2) мулти-медијалне форме, форме нових медија (позориште, опера, филм, компјутерске инсталације, стрипови, комбиновани и проширени медији); 3) интермедијална референтност – нпр. када постоји позивање на сликарство у филму (можемо је упоредити са интермедијалном цитатношћу, слично екфрази – опису визуелног уметничког дела у књижевном тексту). Сви ови феномени могу се препознати и у стварању одевних форми. Наиме, уколико изолујемо приказе модних колекција (модне ревије, модне перформансе), можемо закључити да је у сценском приказу модне колекције увек заступљена мултимедијална форма. Са интермедијалном референт-

ношћу упоредива су и запажања и поделе које је дао Павло Павличић, а огледају се у релацијама између различитих медија, различитих уметничких, али и уметничких и неуметничких медија. У том смислу, у модном дизајну, односно модној пракси можемо посматрати преузимање стратегија из других визуелних уметности, какво је, на пример, истицање материјала у први план, које је било својствено неким приступима коришћеним у сликарству (нпр. колаж). С друге стране, можемо посматрати и утицај теорије на модне дизајнере, на пример утицај феминистичке теорије на рад Реј Кавакубо. Посебна пажња биће посвећена медијској трансформацији њене модне колекције из 1997. године.

Одевне скулптуре Реј Кавакубо

Реј Кавакубо (1942) рођена је у Токију, где је 1964. године дипломирала естетику (изучавала је и јапанску и западноевропску уметност; Polan and Tredre, 2009: 175). Након стеченог искуства у маркетингу, одлучила је да покрене сопствену робну марку *Comme des Garçons* (1969), која ће са њеним доласком у Париз осамдесетих година XX века прерасти у светски модни бренд (Polan and Tredre, 2009: 175–176; Steel 2010: 18–19). Већ од првих наступа у Паризу (1981) са Јамамотом (Yohji Yamamoto) било је јасно да се ови модни ствараоци баве, пре свега, превредновавањем устаљених модних правила, кодова, и поигравају са западноевропским схватањем тела. Читав опус Реј Кавакубо може се посматрати кроз интертекстуалност и интермедијалност, које се паралелно појављују у њеним делима. Хибридни спој одевних елемената Јапана и западноевропске моде представља, како то Кристева каже, „начин како текст чита историју и укључује се у њу“. Тако на пример, 1992. године Кавакубо ствара хаљину од просеченог папирног шаблона који је коришћен за израду орнамената на тканини у процесу производње.⁸ Сам материјал који користи за одевни предмет – папир – може се посматрати у контексту преобликовања модних кодова у процесу настанка одевног предмета, дакле као имплицитна интертекстуалност, или, због материјала који је са тачке гледишта западног читаоца својствен другом медију, као интермедијалност. У том смислу можемо посматрати папирну хаљину, на пример, као хибридну форму модног просторног цртежа. С друге стране, ако имамо у виду да се ауторка позива на хаљине направљене од папира које су се носиле у Јапану током епоха Камакура (1192–1333) и Едо (1603–1867) (Fukai et al. 2002: 664), што је мало познато западном читаоцу, овакав поступак можемо посматрати и као експлицитну интертекстуалност, односно као цитатност, према Дубравки Ораић. Другим речима, „цитатност је експлицитно памћење културе“ (Ораић 1988). Спој форме хаљине, читљиве и западном читаоцу, са кодовима културе Јапана можемо посматрати као илустративну или илуминативну цитатност. Дубравка Ораић сугерише да се постмодернистички ствараоци користе „илустра-

⁷ О границама медија у савременим уметничким формама више у тексту Ирине Рајевски: Rajewsky 2010: 55.

⁸ Ове хаљине се налазе у збирци Института за моду у Кјоту. видети: Akiko Fukai et al. (eds.), 2002: 664–665.



1. Жичана кринолина са уграђеним турниром, средина осамдесетих година XIX века.
1. Cage crinoline with inbuilt bustle, mid-1880s

тивном цитатношћу⁹, у којој се страни текст користи као узор за стварање новог текста, при чему се традиција схвата као благо, ризница (што је изузетно чест приступ у високој моди). У овом случају определићемо се за тумачење дела као текста који је понудила Кавакубо, преко „илуминативне цитатности“. Илуминативна цитатност је, према Д. Ораић, карактеристичан поступак авангарде, она у центар поставља нови текст, који призива само оне предлошке који му одговарају. Овај тип цитатности је полемичан према традицији и, као и Кавакубо, деконструише традицију, критички је промишља и са њом се поиграва. Послужићемо се дефиницијом текста коју даје Џон Фроу (John Frow). Наиме, он текст „разуме као отворену, диференцијалну знаковну творевину, која садржи трагове другости, тј. одсутних структура и кодова, а друштвену реалност с њеним дискурсима вреднује – по аналогији с текстом – као семиотичку структуру.“⁹ Традиција с којом се поиграва Кавакубо није традиција Јапана, већ традиционално виђење другог у западном, постколонијалном свету, што је видљиво и када је одевање у питању. Увођење јапанског кимона и веза на свили типичног за кимоно у европску одевну праксу, започело је још у XIX веку, а древна



2. Хаљине Реј Кавакубо на изложби *Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between* у Музеју Метрополитен, Њујорк 2017.
2. Dresses by Rei Kawakubo on display at the exhibition *Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between* at the Metropolitan Museum of Art, New York, 2017.

култура Јапана виђена је као дах Оријента и егзотике.¹⁰ Са овим стереотипима Кавакубо, кроз цитатност, суочава читаоца. Дубравка Ораић каже:

„У своја два основна типа, илустративном и илуминативном сусрету између властитог и туђег текста, цитатност чува културу од самозаборава и самоуништења. Она то чини подједнако онда кад с туђим текстовима поступа као с апсолутном ризницом, као и онда кад с ризницом води равноправан дијалог или од ње жели, а не може направити празну плочу.“ (Ораић, 1988: 155)

035

Уметнички рад Реј Кавакубо је временом постајао много смелији и експерименталнији, док Јамамото остаје веран традиционалној јапанској естетици. Модне колекције Реј Кавакубо су концептиране као концептуално уметничко дело, а најчешће су тумачене кроз феминистичка читања (Mendes and De la Haye 1999: 234). Теоријски концепт, као један од заступљених медија у стварању дела, може се ишчитати у

⁹ Џон Фроу у зборнику *Intertextuality: Theories and practices* (Still i Worton), према: M. Juvan 2013: 48.

¹⁰ Видети примере из збирке Музеја Метрополитен у Њујорку у публикацији/каталогу: Richard Martin and Harold Koda, *Orientalism: Visions of the East in Western Dress*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1994.



3. Поставка изложбе *Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between* у Музеју Метрополитен (детал), Њујорк 2017.

3. Detail of the Display, *Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between* at the Metropolitan Museum of Art, New York 2017

изјави Реј Кавакубо: „Није симпатично или нежно и не уклапа се у представу коју мушкарац има о жени (It's not cute or soft and it doesn't fit a man's image of a woman).“¹¹ Кавакубо успоставља критички, субверзиван однос према и даље актуелној патријархалној матрици по којој су жене пасивне, сведене на објекат, предмет погледа и предмет жеље мушкараца.¹² Кавакубо критички посматра архитектурално „доње рубље“, жичане конструкције кринолина, додатке за турнир и корсете с краја XIX века (модел¹³ из 1990. и 1995. године – сл. 1). Она форму ових одевних предмета, некада скривених испод одеће у циљу обликовања тела / одевне форме, износи на светлост дана и нуди их кроз своје хаљине и одевне предмете. Овога пута користи паперјасте, ваздушасте материјале типичне за унутрашње облагање горњих одевних предмета, нпр. вателин. Дакле, поиграва се бинарним опозицијама споља–унутра, грубо–нежно, симпатично–антипатично. Висока мода XIX века, мода корсета и турнира¹⁴, наглашавала је дистинкцију полова, деформишући тело корсетом и додацима. Оваква мода проузроковала је стварање покрета који су се борили за редефинисање женске одеће, па је веома контроверзан био повратак на овај тип силуете пред почетак Другог светског рата и њено слављење кроз Диоров *New Look* педесетих година

(Здравковић 2016), након постигнутог напретка у еманципацији жена и дуго освајаног права да и жене могу да носе традиционално мушке одевне предмете, као што су панталоне. Кавакубо нам дакле нуди текст унутар текста, сама изабрана одевна форма је аутореференцијалног типа, а наглашен је и однос текст–контекст, аутор–читалац. С друге стране, у овом делу можемо уочити стваралачки принцип карактеристичан за постмодернистичку архитектуру у којој унутрашња конструкција бива видљива споља, постаје део на нови начин пројектоване фасаде (на пример зграда Центра „Жорж Помпиду“, тзв. Бобура у Паризу). На основу Павличићеве теорије, по којој је интермедијалност „поступак којим се структуре и материјали карактеристични за један медиј преносе у други“ (Pavličić, 1988: 170), можемо закључити да Кавакубо примењује интермедијалне поступке у стварању „одеће“/дела/текста.

Све поменуте поступке Кавакубо је применила и у модној колекцији из 1997. године *Тело среће одећу, одећа среће тело* (*Body Meets Dress, Dress Meets Body*; сл. 2 и 3). Према речима ауторке, покушај да одећа постане тело, а тело одећа, још једном у фокус ставља преиспитивање западне естетике лепог и другости. Некада су Пикти били прекривени сликама, тј. тетоважама, уместо одеће, а у неким племенима у Африци и данас се примењује пракса додавања прстенова око врата, чиме се постепено врат неприродно издужује (Kocareva Ranisavljev 2010: 35–36). Кавакубо је на један безболнији начин интервенисала на телу – распоредила је „јастучиће“ у унутрашњост одеће и тиме створила „грбе“ на леђима, рамену или боку.¹⁵ То

¹¹ Цитирано према: Polan and Tredre, 2009: 176.

¹² Cf. Malvi 2002: 189–200.

¹³ Видети моделе који се налазе у збирци Института за моду у Кјоту у: Akiko Fukai et. al. (eds.) 2002: 654–655.

¹⁴ О моди турнира (1870–1890) видети: Prošić Dvornić 2006: 310–324.

није први пут да се облик тела на неки начин мења одећом. Корсети су, на пример, у западноевропској моди, у викторијанско доба, доводили до подизања грудног коша, изазивали деформацију скелета и унутрашњих органа (Prošić Dvornić, 2006: 291–293). Ипак, одећа какву је Кавакубо понудила не деформише тело на начин на који су то чинили корсети у прошлости, већ нуди читаоцу редефинисану слику тела, што је само по себи већ довољно радикална идеја у савременом дизајну одеће. Она, у ствари, конзументу моде нуди да понесе „одевне скулптуре“. Кавакубо често успоставља интермедиијалну релацију са просторним медијима, сликарством, скулптуром, архитектуром. Надовезујући се на Павличичеву теорију о видовима интермедиијалних релација између књижевности и просторних медија (Pavličić, 1988: 172–173), можемо рећи да у овом и сличним случајевима Реј Кавакубо користи средства или правила, односно принципе стварања, карактеристична за други медиј. Карактеристични принципи стварања скулптуре, принципи одузимања и додавања, налажу да се у грађењу структуре размишља о односу ма́са. Може се рећи да ове одевне скулптуре, по начину грађења структуре, подсећају на скулптуре Хенрија Мура (Henry Moore).

Оно што је посебно занимљиво у вези са овом модном колекцијом Реј Кавакубо јесте то да је она преведена у други медиј, у други семиотички систем. Такав приступ је упоредив са интерсемиотичким превођењем, које Јакобсон дефинише као „тумачење вербалних знакова посредством невербалних“ (Еко 2011: 281). Овај ниво интермедиијалности можемо окарактерисати и као медијску трансформацију, у складу са терминологијом коју користи Ирина Рајевски. Тачније, „одевне скулптуре“ Реј Кавакубо преведене су у сценски костим и постале су интегрални део балета *Сценарио* (*Scenario*, 1997), за који је кореографију урадио Мерс Канингам (*Merce Cunningham*). Због асиметричности модела и тежине додатака, ови костими су отежавали равнотежу играча, који су морали да се навикну и на нове границе свога тела.¹⁶ Канингам је кореографију градио у односу на захтевне „одевне скулптуре“, уместо да костим, као што је уобичајено, прати захтеве играча и либрета. Године 2012, Кавакубо и Канингам су поново сарађивали у пројекту *Dance III*, а костими Реј Кавакубо су се сада нашли у галеријском простору у виду инсталације (*Carpenter* 2012). Такође, на изложби *Реј Кавакубо / Comme des Garçons: уметност међупростора* (*Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between*)¹⁷, одржаној у Музеју

„Метрополитен“ у Њујорку 2017. године, значајно место заузима пројекат Кавакубо-Канингам. На овој изложби је приказ сценског костима, у циљу што бољег документовања стваралаштва ове уметнице, употпуњен и видео инсталацијом која приказује снимак балета *Сценарио*.

Можемо закључити да се и у овом случају кроз интермедиијалност/трансмедиијалност, као и у претходним, потврдило правило да је циљ успостављања релације између два уметничка медија придодавање нових значења превредновавањем постојећих кодова уз помоћ принципа и средстава позајмљених из другог медија. Поменућемо још и да се у продавницама бренда *Comme des Garçons* види да Кавакубо свему приступа као концептуалном делу, па је тако у простору продавнице остварен концепт галерије. У њеним продавницама-галеријама излагали су бројни уметници, међу којима је и Синди Шерман (*Cindy Sherman*). Реј Кавакубо сваки пут ствара нови контекст за одевни предмет, а у овом случају идеја је да купац купује уметничко дело, а не хаљину.

Закључак

Као једна од главних одлика постмодерне, интертекстуалност је, кроз цитатност, заступљена и у моди одевања. Одевни предмети и модне колекције Реј Кавакубо посматрани су као текст који успоставља релације са другим текстовима, унутар и изван система моде. Оваквим међутекстовним деловањем ствара се отворена структура текста, чија се значења умножавају у, како то Барт каже, експлозији значења. У том смислу, дела настала у интертекстуалним и интермедиијалним релацијама можемо тумачити у складу с теоријом отвореног дела Умберта Ека (Еко).

Кључно сазнање које произилази из концепције цитатности јесте важност улоге читаоца за рецепцијски пут дела. Читалац долази до закључка да препознавање и подударање дела, тј. текста са његовим читалачким сећањима и знањима није случајно, већ је аутор свесно уградио друге текстове, створивши тиме полисемично дело. С друге стране, интермедиијалност, релација између два уметничка медија, доводи до „позајмљивања“ стваралачких принципа и њиховог преношења из једног медија у други. У сваком случају, циљ интермедиијалности и интертекстуалности је исти – успостављање везе која ће бити уметнички плодна, што се у случају Реј Кавакубо свакако потврђује.

¹⁶ Неколико модела из колекције *Body Meets Dress, Dress Meets Body* налази се у Институту за моду у Кјоту. Видети: Akiko Fukai et al. (eds.), 658–659; http://www.kci.or.jp/archives/digital_archives/detail_212_e.html, [приступљено 4. октобра 2016].

¹⁷ Видети текст кустоскиње Бести Карпентер: *Dance Works III: Merce Cunningham / Rei Kawakubo*, <http://www.walkerart.org/calendar/2012/dance-works-iii-merce-cunningham-rei-kawakubo> [приступљено 24. децембра 2014].

¹⁷ Изложба је одржана од 4. маја до 4. септембра 2017. године у Музеју Метрополитен у Њујорку и обухватила је све фазе у стваралаштву Реј Кавакубо. Аутор каталога и кустос изложбе који је у сарадњи са Реј Кавакубо конципирао изложбу био је Ендрију Болтон (*Andrew Bolton*). <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2017/rei-kawakubo/exhibition-galleries> [приступљено 11. јуна 2018].

ЛИТЕРАТУРА

- Bolton, A. 2017
Rei Kawakubo / Comme des Garçons : Art of the In-Between : exhibition guide [The exhibition is curated by Andrew Bolton], New York: The Metropolitan Museum of Art's Costume Institute, available through <https://www.metmuseum.org/-/media/files/exhibitions/2017/rei-kawakubo-guide.pdf>, [accessed on 11 July 2018].
- Здравковић, Ј. 2016
Мода Кристијана Диора као текст културе : стратегије присвајања *New Look*-а касних четрдесетих и педесетих година XX века, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 12: 36–42.
- English, B. 2013
Japanese Conceptual Fashion, in: *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries* : From Catwalk to Sidewalk, Second edition, London and New York: Bloomsbury, 125–140.
- Zečević, B. 2013
Srpska avangarda i film 1920–1932, Beograd: Udruženje filmskih umetnika Srbije.
- Juvan, M. 2013
Intertekstualnost, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Kostelo, D. i Vikeri, Dž. 2013
Umetnost : ključni savremeni mislioci, Beograd: Službeni glasnik.
- Đorđević, J. 2012
Uvod, u: Đorđević, J. (ur.), *Studije kulture*, Zbornik, drugo izdanje, Beograd: Službeni glasnik, 11–34.
- Carpenter, B. 2012
Dance Works III : Merce Cunningham / Rei Kawakubo, WalkerArt Center, <http://www.walkerart.org/calendar/2012/dance-works-iii-merce-cunningham-rei-kawakubo>, [accessed on 24 December 2014].
- Eko, U. 2011
Kazati gotovo istu stvar, Beograd: Paideia.
- Jestratić, I. 2011
Studija mode : znaci i značenja odevne prakse, Beograd: Orion Art.
- Bruhn, J. 2010
Heteromedia, in: Lars Elleström (ed.), *Media borders, Multimodality and Intermediality*, New York: Palgrave Macmillan, 225–236.
- Kocareva Ranisavljev, M. 2010
Moda i odevanje, Beograd: Službeni glasnik.
- Rajewsky, I. 2010
Border Talks : The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality, in: Lars Elleström (ed.), *Media borders, Multimodality and Intermediality*, New York: Palgrave Macmillan, 51–68.
- Steele, V. 2010
Japan Fashion Now, New Haven and London: Yale University Press, in association with The Fashion Institute of Technology, New York.
- Buržinska, A. and Markovski, M. P. 2009
Književne teorije XX veka, Beograd: Službeni glasnik.
- Polan B. and Tredre, R. 2009
Rei Kawakubo, in: *The Great Fashion Designers*, Oxford/ New York: Berg, 174–177.
- Paić, Ž. 2007
Vrtoglavica u modi : vizualna semiotika tijela, Zagreb: Altagama.
- Prošić Dvornić, M. 2006
Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka, Beograd: Stubovi kulture.
- Svensen, L.F.H. 2005
Filozofija mode, Beograd: Geopoetika.
- Fukai A. et.al. (eds.) 2002
Fashion : A History from the 18th to the 20th Century : The Collection of the Kyoto Costume Institute, Köln: Taschen.
- Malvi, L. 2002
Vizuelno zadovoljstvo u narativnom filmu, u: B. Anđelković, (ed.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 189–200.
- Mendes, V. and de la Haye, A. 1999
20th Century Fashion, London: Thames and Hudson.
- Barnard M. 1996
Fashion as Communication, London and New York: Routledge.
- Martin, R. and Koda, H. 1994
Orientalism : Visions of the East in Western Dress, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Oraić Tolić, D. 1990
Teorija citatnosti, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Oraić, D. 1988

Citatnost – eksplicitna intertekstualnost, u: Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, (ur.), *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 121–156.

Pavličić, P. 1988

Intertekstualnost i intermedijalnost : Tipološki ogled, u: Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, (ur.), *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 157–196.

Barthes, R. 1986a

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

Barthes, R. 1986b

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

Извори

Изложба *Rei Kawakubo / Comme des Garçons : Art of the In-Between*, May 4-September 4, 2017, The Metropolitan Museum, New York, curator Andrew Bolton, доступно на <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2017/rei-kawakubo/exhibition-galleries>, [приступљено 11. јула 2018].

Модна ревија Пеј Кавакубо *Body Meets Dress, Dress Meets Body* (1997), доступно на <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-ready-to-wear/comme-des-garcons>, [приступљено 19. јула 2018].

Модели Пеј Кавакубо у музејској збирци Института за костим у Кјоту: *The Collection of the Kyoto Costume Institute*, доступно на

http://www.kci.or.jp/archives/digital_archives/detail_212_e.html [приступљено 4. октобра 2016].

Elle (српско издање), јун 2005.

Модна ревија Бориса Николића, *Доручак на трави* (2005) доступно на: www.borisnikolic.com, [приступљено 11. јула 2018].

Summary

JELENA ZDRAVKOVIĆ

College of Vocational Studies – Belgrade Politechnic, Belgrade, Serbia

INTERMEDIALITY AND INTERTEXTUALITY IN FASHION AT THE END OF 20th CENTURY. CASE STUDY: REI KAWAKUBO

In this paper, garments and fashion collections are observed as a work of art or a text, whereas fashion itself is viewed as an artistic medium. The main hypothesis is that the 20th-century fashion shows simultaneously intermediality and intertextuality. These two concepts are almost inseparable. The subject matter of this paper is, first and foremost, postmodern fashion, i.e. its strategies and methods, which are comparable to the strategies and methods used in visual arts, such as painting, architecture and sculpture, during the avant-garde, neo-avant-garde and post-avant-garde periods. Accordingly, the work of Rei Kawakubo, a conceptual fashion designer, during the 1980s and 1990s serves as a case study. The paper relies on the post-structuralist interpretation of the text, shaped by Julia Kristeva and Roland Barthes, Dubravka Oraić Tolić's quotation theory, as well as Irena Rajewsky's and Pavao Pavličić's theories.

The strategies of conceptual artists emerged in fashion practice at the end of the 20th century. When Japanese fashion designers, among others Rei Kawakubo and Yohji Yamamoto, appeared on the Western European scene, they launched a reevaluation of accepted fashion rules and codes and the idea of toying with the Western European notions about the body. The hybrid created by joining elements of clothing from Japan and Western European fashion corresponds to what Julia Kristeva describes as the way in

which the text reads history and incorporates itself into it. Rei Kawakubo uses Japan's heritage through quotations in order to make the reader face, among other things, the stereotypical representation of the Other in the Western post-colonial world. Kawakubo uses intermediality by applying structures and materials specific to a certain medium and transferring them to another medium, which is illustrated by the selected works. One of the selected examples is the collection *Body Meets Dress, Dress Meets Body*, which also provides an example of medial transformation.

The key conclusion derived from the concept of intertextuality is that the role of the reader is vital for the path the reception of the work will take. The reader finds that it is not a coincidence that they recognize the work/ text and that it coincides with their reading memories and knowledge, that the author has purposely planted other texts within the work, thereby creating a polysemic piece of art. On the other hand, intermediality, the relationship between two artistic media, leads to the "borrowing" of creating principles and their transfer into a different medium. In any case, the goal of both intermediality and intertextuality is the same – the establishment of a link that could be artistically productive, which the case of Rei Kawakubo certainly confirms.

Translated by the author / Превода аутора

СЛАВОЉУБ – СЛАВКО ВОРКАПИЋ: плакат за српски концерт и изложбу у Паризу 1916. године

категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Славољуб – Славко Воркапић (1894–1976) био је сликар по образовању, а након одласка из Париза у Америку, 1920. године, посветио се филму и радио је у Холивуду. Након преласка преко Албаније са српском војском и делом народа током Првог светског рата и доласка у Париз, Воркапић је 1916. године за Српски концерт и изложбу (17–18. јун 1916) израдио плакат, штампан у техници литографије у познатој штампарији „Пишо“ (Pichot). Концерт и изложба су приређени у оквиру српске ратне кампање која је требало да укаже на трагичан положај домовине након окупације и да утиче на добијање помоћи. У раду се представља и анализира недовољно познат Воркапићев плакат, као и околности и догађаји поводом којих је настао. Закључује се да је овај рани и редак сачувани Воркапићев рад драгоцен и као историјски извор. Изузетно је редак српски ратни плакат који садржи ликовну представу. Стицајем околности, Воркапић се израдом плаката бавио у преломним животним периодима, прво као млади студент избеглица у Паризу, а потом као сиромашан емигрант у Сједињеним Америчким Државама. Ова делатност је допринела његовој промоцији у новим срединама.

Кључне речи: Славољуб – Славко Воркапић, изложба, концерт, Париз, плакат, Први светски рат

Славољуб Славко – Воркапић¹ је по образовању био сликар, а након напуштања Европе, 1920. године, и одласка у Холивуд, професионално се посветио филму.² Мало је познатих Воркапићевих дела из области примењене и ликовне уметности. Због стицаја животних околности, измештања из једне средине у другу, она су расута по свету. Према сведочењу Славковог брата, Ранка Воркапића (1927: 99), радови су остајали тамо где су настали. Одређен број цртежа и слика познат је захваљујући репродукцијама. Утолико је данас драгоценији париски плакат из 1916. године за Српски концерт и изложбу. То је једно од најранијих Воркапићевих сачуваних дела.³

Поред брата Ранка, драгоцене податке о Воркапићу оставио је и Бошко Токин, његов најближи пријатељ. Након Земунске гимназије, Воркапић је похађао Уметничко-занатску школу у Београду, по позиву Ђорђа Јовановића, вајара и директора школе, а потом и Уметничку академију у Будимпешти (1912–1914; сл. 1). Када се крајем 1915. године на Србију обрушила немачко-аустроугарско-бугарска офанзива, Воркапић је кренуо у избеглиштво. Албанију је прешао пешке, заједно са Токином. Када су доспели у Париз, неко време је похађао Академију лепих уметности, док је Токин студирао естетику и историју уметности на Сорбони.

У то време, Србија је била окупирана. Становништво које је остало у земљи тешко је страдало, док су део цивилног становништва, Влада и војска били у избеглиштву, ван Србије. Српска Влада је повела кампању како би јавност западних земаља упознала са трагичним положајем народа и државе и издејствовала неопходну помоћ. Избегли интелектуалци и уметници допринели су овој кампањи кроз промовисање српске културе и уметности у срединама у којима су се затекли. Српски концерт и изложба из 1916. године у Паризу били су део тих напора.⁴ Недељу дана након ове манифестације, односно 25. јуна, у Француској је одржан и Српски дан⁵, најављен плакатима француских аутора. У овој савезничкој земљи, значајну улогу у ширењу позитивне слике о Србији одиграли су и бројни француски интелектуалци, као и разна француска, српска и мешовита удружења.

Како се двадесетдогодишњи Воркапић након ненаданог егзодуса у Паризу обрео без имовине и прихода, помоћ је прво затражио од српске амбасаде, али је покушао да и сам нађе посао и зарађује. У париском дневном листу *Le Gaulois* (1916: 4), 2. маја 1916. године, објавио је следећи оглас у рубрици „Часови и лекције“: „Славољуб Воркапић, избеглица из Србије, студент лепих уметности и искусни цртач, тражи послеподневни посао учитеља цртања...“⁶ Као адреса, наведена је зграда број 25 у париској улици Монж (Rue Monge) у петом арондисману.

¹ Рођен у Добринцима у Срему 1894. године, а умро у Михасу (Mijas) у Шпанији 1976.

² Воркапић је припадао предводницима америчке филмске авангарде у Холивуду (Zečević 2013: 44, 45), бавио се режијом, монтажом, теоријом и педагогијом.

³ Примери плаката се чувају у збиркама бројних библиотека и музеја у свету, укључујући и Националну библиотеку Француске.

⁴ Српски уметници су и 1917. године организовали изложбе у Лиону (Trgovčević 1990: 209) и у Паризу, (Chatelet 1998: 5) у музеју Же де пом (Jeu de Paume).

⁵ На улицама Париза су се у циљу прикупљања помоћи за Србију продавале специјално израђене медаље, значке у виду заставе и друго. Медаљу је по нацрту Штајнлена (Théophile Steinlen) урадио Овид Јансез (Ovide Yencesse), француски вајар.

⁶ „Réfugié serbe, étudiant des beaux-arts, dessinateur habile, demande emploi pour après-midi ou donnerait leçons de dessin. Ecrire: Slavolyoub Vorkapitch, 25, rue Monge, Paris.“ (Le Gaulois 1916: 4.)



1. Славољуб–Славко Воркапић пре Првог светског рата
1. Slavoljub–Slavko Vorkapić before World War I

Плакат за Српски концерт и изложбу

У време објављивања поменутог огласа Воркапић је вероватно већ био укључен у припреме Српског концерта и изложбе, манифестације одржане 17. и 18. јуна у сали Ош (Salle Noche)⁷, у згради број 9, у Авенији Ош (Avenue Noche), која води до Тријумфалне капије (Arc de Triomphe). Воркапић је израдио пратећи плакат, који је, поред информативне, имао и пропагандну улогу. Док је писани садржај плаката преносио информације о манифестацији коју је најављивао, ликовна представа је указивала на повод њеног организовања, односно на трагичан положај Србије, којој је помоћ била неопходна.

Изложба је, како пише на плакату, обухватала уметничка дела, текстил, ношње и ћилиме и отворена је у суботу 17. јуна у три сата поподне, уз концерт и пројекцију, највероватније фотографија Ристе Марјановића, ратног фото-репортера и једног од организатора. Трајала је и током недеље, 18. јуна, а у организацији је учествовао и Бошко Токин (Бабац 2009: 22), док је Воркапић изложио нове радове.⁸

На плакату нису забележена имена извођача концерта, као ни имена ликовних уметника–излагача. Судећи по околностима, реч је о српским уметницима који су у Паризу били у егзилу. Невелики круг музичара

био је окупљен око Милоја Милојевића и Друштва компози-тора (Société des compositeurs de musique), док је бројне ликовне ствараоце окупљало Друштво уметника (Société des artistes), на чијем је челу био Ђорђе Јовановић⁹ (Trgovčević 1990: 206–210, 213). Међу ликовним уметницима, ту су били како млади почетници, од којих су неки наставили школовање, тако и признати ствараоци: Риста и Бета Вукановић, Симеон Роксандић, Душан Јовановић, Илија Коларевић, Миодраг Петровић, Светислав Јовановић, Никола Јеремић, Славко Воркапић и други.

Изложене рукотворине – ношње, ћилиме и текстил, највероватније су израдиле избегле српске жене. У Паризу је у тзв. „Српској кући“, на Булевару Сен Мишел бр. 21, било организовано ткање и жене су могле да продају своје радове (La Presse 1916: 2). На изложби су можда представљени и предмети који су настали раније, у домовини, а који су спасени током егзодуса.

Карте за концерт и изложбу продавале су се на више места. Како пише париски дневни лист *Le Figaro* (1916: 3), у четвртак 15. јуна, редакција је замољена да подсети да се карте продају код „Дирана“ (Durand) на Тргу Мадлен (Place de la Madeleine), код „Данделоа“ (Dandelot) у згради број 83 у Улици Амстердам (83, rue d'Amsterdam), као и у згради број 144 на Булевару Монпарнас (144, boulevard Montparnasse).¹⁰

Плакат Славка Воркапића за Српски концерт и изложбу штампан је у техници литографије¹¹ (сл. 2) у познатој париској штампарији „Пишо“ (Pichot), која је израђивала плакате за најразноврсније занатске и индустријске производе, културне и политичке манифестације и луксузне етикете и амбалажу.

Ликовна представа приказана на плакату изведена је у стилу академизма, са елементима античке уметности и уз употребу хришћанских и националних симбола. Воркапићева персонификација Србије по свом ставу подсећа на представе античких богиња Венере и Афродите, или пак на извесне персонификације присутне у сликарству академизма. Воркапић је кроз ликовни приказ покушао да пренесе вишеслојне поруке везане за непосредну прошлост, савремени тренутак, као и за будућност Србије, те да утиче на емоције посматрача. Композиција је подељена у три целине, међу којима доминира централна персонификација Србије која пати. Испод је приказ из непосредне прошлости који објашњава узроке те патње, док приказ у врху композиције изражава снажну веру у бољу будућност.

⁹ Јовановић је у *Аутобиографији* забележио осврт који се односи и на Воркапића: „У Паризу је било тада неколико младих сликара и вајара, бивших ученика моје школе. Њима је Државна уметничка школа, без конкурса отворила врата, али су они онде мало научили, јер се нису могли навикнути на њихову дисциплину. Они су често долазили к мени, тражили савете и помоћ, што бих им ја могао учинити...“ (Јовановић 2005: 123)

¹⁰ „Диран“ је био стари, елитни ресторан у центру града, станица уметника и политичара, а „Дандело“ концертна агенција која је окупљала велика имена попут Сен-Санса (Charles-Camille Saint-Saëns), Рубинштајна (Arthur Rubinstein) или Прокофијева (Сергеј Сергеевич Прокофјев).

¹¹ Димензије плаката су 120×80 cm.

⁷ Недалеко је руска православна црква Александра Невског, у Улици Дари (Rue Daru).

⁸ У домаћој литератури, Српски концерт и изложба из 1916. године помињали су се као Изложба српске уметности и фолклора, а манифестација се погрешно смештала у 1917. годину.

Млади студент-избеглица је домовину отелотворио у лику младе, лепе и грациозне жене у тренутку патње, док стоји васкрсла међу облацима, у ставу благог контрапоста. Глава јој је ослоњена на шаку леве руке, савијене у лакту и подигнуте до лица, на ком се читава бол, док шаком делимично подигнуте десне руке као да одмахује у неверици. Дуга коса се спушта иза врата. Воркапићева Србија нема уобичајене ратне симболе: мач, копље, униформу, шлем и штит. Одевена је у дугу, лаку хаљину и огрнута је кратким плаштом који сеже до бутине. Прозрачна хаљина се спушта до тла, благо се ширећи преко стопала. Кроз хаљину је јасно видљиво складно и пропорционално тело. Персонификација Србије илуструје тугу, слабост и рањивост цивилног дела нације и од посматрача очекује самилост и помоћ.

Одабрани хришћански и национални симболи додатно наглашавају страдање и патњу Србије. Трнов венац који окружује стопала младе жене пореди њене муке са Христовим мукама, крунисањем и распећем. Крај венца су крчаг и пехар на пешкиру, мотиви из националне уметности који асоцирају на видање рана палих ратника.¹² Док борци леже на бојном пољу, васкрсла Србија, која тешко пати, не може да им лечи ране; крчаг, пехар и пешкир су одложени крај њених ногу.

У ниши испод персонификације Србије налазе се два млада, нага ратника са античким шлемовима, пала на пустом бојном пољу, иза кога су високе планине. Ратник у првом плану у десној руци, опуштеној крај тела, чврсто држи нож, иако је сасвим клонуо. Овај гест илуструје крајњу одлучност и пожртвованост српског војника у борби за слободу. Пусто бојно поље алудира на пустош која је завладала у домовини након непријатељског харања.

Композиција је уоквирена издуженом архитектонском конструкцијом налик на антички храм, са тимпаном у виду лука и палметом на средини. На тимпану је представа планина иза којих свиће јарко сунце, чији дуги и снажни зраци широко обасјавају приказ, изражавајући снажну веру и наду у боље сутра. Слова у виду лука и стреле, исписана на тимпану и уз персонификацију Србије, такође алудирају на рат. На постаменту архитектонске конструкције, лево и десно од приказа ратника, налазе се информације о месту и времену одржавања концерта и изложбе. У доњем десном углу је уметников потпис транскрибован у складу са француским правописом: S. Vorkapitch.

Композиција плаката је симетрична и строга. Цртеж је сигуран и изведен је у складу са строгим академским нормама. Док наглашена контура гради форму, волумен је постигнут сенчењем. Детаљи су минучно обрађени. Како сведочи Бошко Токин (1928: 105), Воркапић је у Паризу много радио и нарочито се бавио цртежом: „Извесне идеје, мотиве, прерађивао је неколико пута, све док није постигао потпуну сигурност



2. Плакат Славољуба–Славка Воркапића за Српски концерт и изложбу у Паризу 1916. године.
2. Poster designed by Slavoljub–Slavko Vorkapić for the Serbian Concert and Exhibition in Paris, 1916

израза. То ће рећи, док цртеж није постао тако једноставан у исто време кондензован а ипак суптилан, да је линија сама по себи била сугестивна, без обзира на оно што изражава“. Поменуће одлике Воркапићевог цртежа препознајемо и на плакату из 1916. године.

Воркапић је у цртеж плаката из 1916. године укључио акт и пејзаж, теме којима се по Токиновом (1928: 103) сведочењу бавио и пре рата, када је имао и извесног искуства са великим форматима: „...највише [је] радио пејсаже, доста актова, неколико скица за наредне велике композиције, и два три цртежа фантастично-визионарна. Цртеж је његов већ тада био јасан, чист, већ био ту, требало је само времена и прилика да се изрази“. Прилика за приказивање цртачког умећа био је управо плакат за Српски концерт и изложбу и ово прво јавно представљење у Паризу младом уметнику је послужило као добра препорука у новој средини.

Имена организатора Српског концерта и изложбе забележена су у доњем делу плаката. На челу организације биле су три жене, од којих две Американке удате за Србе. Почасни председник била је Бланш Веснић (Blanche Vesnitch, рођ. Ulman), супруга Миленка Веснића, српског министра у Паризу (Павловић 2004). Ова

¹² Носећи у рукама крчаге вина и воде, након Косовске битке, хероина из националне епске поезије, Косовка девојка, видала је ране палим јунацима на бојном пољу, умивала их, појила водом, причешћивала вином и хранила хлебом. Најпознатију ликовну представу Косовке девојке је насликао Урош Предић 1919. године.



3. Славољуб–Славко Воркапић и Бошко Токин, Париз, јануар 1917.
3. Slavoljub–Slavko Vorkapić and Boško Tokin, Paris, January 1917

утицајна Њу-јорчанка, добро позната у париском високом друштву, активно се ангажовала како би помогла српским избеглицима. Захваљујући њој, отворена је поменута „Српска кућа“, где је студентима и ђацима обезбеђена кантина, а женама омогућено ткање (D'Estrez 1916: 1, 2; Kara-Georgevitch 1917: 21). Председница Органи-зационог одбора била је принцеза Дарја Карађорђевић¹³, супруга принца Алексија Карађорђевића, која је 1914. и 1915. године финансирала болницу за рањенике у Србији. Након егзодуса преко Албаније, наставила је са хуманитарним радом у корист Србије (D'Estrez 1916: 2). Потпредседница организа-ционог одбора била је супруга Емила Омана (Emile Naumant), истакнутог професора на Сорбони који је бројним активностима снажно подржавао Србију.

Међу другим организаторима су, поред Срба, били и угледни француски и амерички интелектуалци:

¹³ Мајра Абигејл Панкхерст Рајт Прат (Myra Abigail Pankhurst Wright Pratt); након удаје за Алексија Карађорђевића променила је име у Дарија Карађорђевић.

Емил Пико (Emile Picot), Франц Финк-Брентано¹⁴ (Frantz Funck-Brentano), Хју Рид Грифин (Hugh Reid Griffin), др Херберт Адамс Гибонс (Herbert Adams Gibbons), Ђорђе Јовановић, Ђорђе Петровић, Риста Марјановић и Никола М. Јеремић.

И Воркапићев плакат и плакати француских аутора одмах су привукли пажњу. Лисијен Декав (Lucien Descaves), познати француски новинар и књижевник, на самом почетку текста „Рат у плакатима“, објављеном у париском дневном листу *Excelsior* у петак 23. јуна 1916. године, наводи да су колекционари радосни зато што су захваљујући Српском дану њихове колекције обогачене новим плакатима Штајнлена (Steinlen), Фукепера (Fouqueray), Мургија (Mourgue), као и Воркапићевим плакатом¹⁵ (Descaves 1916: 2).

Плакат је као средство масовне комуникације добио на значају у индустријском друштву, у време масовне производње и потрошње, када је скретао пажњу на одређене догађаје или производе (Плавшић 2015: 205). За време Првог светског рата, док нису постојала данас уобичајена средства масовне комуникације, доживео је још већи успон и поред информативне, имао је и значајну пропагандну улогу. Поред писаног, важан је био и ликовни садржај плаката, па се њихова израда најчешће поверавала афирмисаним уметницима.

Ликовни садржај је требало да утиче на емоције посматрача и често је укључивао одређене симболе. Персонификација државе у виду женске фигуре потиче још из антике. У ратној иконографији била је врло честа, па се у Француској среће Маријана, у Уједињеном Краљевству Британија, у Немачкој Германија; позната је и Мајка Русија и сл. Представа жене је у ратној пропаганди постала је неопходна и асоцирала је на рањивост, нежност, брижност, мајчинство, охрабрење (Трговчевић 2016: 5, Петровић 2015: 219).

Остале активности у Паризу и одлазак у Америку

Воркапић се није дуго задржао на париској Академији и по њеном напуштању укључио се у уметнички живот Монпарнаса. Наредних година је био активан и запажен у француској штампи. Док је у стваралаштву и даље остао везан за националне теме, у цртеж је унео извесне новине и ослобађао се строгих академских норми (Palkovljević 2001: 385).

У специјалном броју часописа *L'art et les artistes* (Уметност и уметници)¹⁶ из 1917. године, посвећеном

¹⁴ Његов портрет је током рата у Паризу урадио Ђорђе Јовановић, аутор многих других портрета (биста, плакета и медаља) својих пријатеља, а нарочито пријатеља српског народа: Говена, госпође Берар итд. (Јовановић 2005: 122).

¹⁵ „Les amateurs jubilent. La Journée serbe du 25 juin fait entrer dans leurs collections quelques affiches nouvelles. Il y a celle de Steinlen, celle de Fouqueray et celle de Mourgue; il y a celle de Vorkapitch pour l'Exposition serbe...” (Descaves 1916: 2). Плакати су представљени на изложби Рат и плакат: 1914–1918, у Музеју примењене уметности у Београду, као и у пратећем каталогу (Чех (ур.) 2015: 154–157, 168).

¹⁶ Изашло је двадесет специјалних бројева ове ревије (1915–1918) посвећених Белгији (1915), Пољској (1916), Румунији (1916), Србији (1917), Русији (1917) итд.

Србији, похвално се говори о Воркапићу и објављују се два његова рада: осликани керамички тањир *Српска мајка* и *Наирт за албум српских народних игара*, са илустрацијом кола (Dayot 1917). Воркапић је 1919. године у Паризу учествовао на изложби југословенских уметника у Малој палати (*Petit Palais*), где је изложио један цртеж–портрет Бошка Токина, најближег пријатеља (Exposition 1919: 24). Исте године је можда учествовао и на Изложби српске и румунске керамике (Chatelet 1998: 5). Његов осликани керамички тањир из 1918. године са представом младог српског ратника данас се налази у збирци Музеја „Морис Дени“ (Musée départemental Maurice Denis) у граду Сен Жермен ан Ле (Saint Germain-en-Laye; Субашић 2007: 6). Воркапић се у овом периоду, поред наведеног, бавио и илустрацијом књига француских аутора, под псеудонимом Истар. Сретен Стојановић (1997: 146) бележи да је Воркапић спавао у атељеу Бранка Дешковића¹⁷, а помиње и згоду у вези са дистрибуцијом листа црногорског краља Николе у егзилу.

Једна фотографија из овог периода, снимљена у Паризу у јануару 1917. године, сведочи о блиском пријатељству Воркапића и Токина (сл. 3; Zečević 2013: 49¹⁸). Два младића су заједно проводила избегличке дане све до 1920. године, када је Воркапић емигрирао у САД, а Токин се вратио у Београд. Ипак, пријатељи су остали у контакту и даље, кроз преписку, а Токин је у домовини повремено писао о Воркапићу.

Након одласка у САД, Воркапић се, по сведочењу Токина (1933: 8), у почетку бавио и израдом плаката за филмове, што му је помогло да у извесној мери скрене пажњу у новој средини: „...од скромног сликара плаката постао [је] филмски редитељ. Ишло је доста брзо, мада је прва етапа трајала најдуже и била најтежа. Тешко је уопште било пробити се до филмских канцеларија. Ипак, он је успео да један од његових безбројних пројеката плаката за рекламе неких филмова буде усвојен. Од тог момента ишло је лакше, бар се знало да он постоји. Наставио је да слика плакате...”

Нажалост, Воркапићеви амерички филмски плакати за сада нам нису познати, као ни други извори о њима, осим Токиновог сведочења. Стога их је, бар за сада, немогуће упоредити са париским плакатом из 1916. године. Имајући у виду еволуцију Воркапићевог ликовног израза, можемо претпоставити да су композиције његових америчких плаката биле слободније у односу на ону са париског плаката.

Закључак

Плакат за Српски концерт и изложбу из 1916. године редак је сачуван рад Славка Воркапића у области примењене уметности. Настао је у раној стваралачкој фази, убрзо по доласку у Париз, у једном од преломних периода живота и рада. Поред значаја који има за проучавање Воркапићевог опуса, српске примењене графике и графичког дизајна, драгоцен је и као историјски извор који ближе осветљава мало познате догађаје везане за српску ратну пропаганду у Француској.

Воркапићев плакат је изузетно редак српски ратни плакат који садржи ликовну представу. Ратни плакати су се у Србији и Воркапићевој родној Војводини, која се тек по окончању сукоба прикључила Србији, сводили на прогласе, огласе и обавештења и били су без ликовног садржаја.

Захваљујући овом првом представљању у Паризу, млади уметник је у новој средини скренуо пажњу на свој рад. Током рата је, кроз даље стваралаштво, доприносио позитивној пропаганди о Србији. На почетку боравка у Америци бавио се, између осталог, и израдом плаката. Тако се ова делатност везала за преломне тренутке Воркапићевог живота и рада, прво као младог студента-избеглице у Паризу, а потом и као сиромашног српског емигранта у Америци, те је допринела његовој афирмацији у новим срединама.

¹⁷ Године 1919, Дешковићев атеље је био у згради бр. 18 у Булевару Едгара Кинеа (18, Boulevard Edgard-Quinet, Paris; Exposition 1919: 25).

¹⁸ Изражавам велику захвалност г. Божићу Зечевићу на уступању ове фотографије, претходно публиковане у његовој књизи *Српска авангарда и филм 1920–1932*.

ЛИТЕРАТУРА

Плавишић, П. С. 2015

Вакат, факат и плакат, у: *Рат и плакат : 1914–1918*, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности; Институт за историју оглашавања. (Plavšić, P. S. 2015, Vakati, fakati i plakati, u: *Rat i plakati : 1914–1918*, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti; Institut za istoriju oglašavanja).

Чех, В. (ур.) 2015

Рат и плакат : 1914–1918, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности; Институт за историју оглашавања. (Čeh, V. (ur.) 2015, *Rat i plakati : 1914–1918*, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti-Institut za istoriju oglašavanja).

Зећевић, В. 2013.

Srpska avangarda i film 1920–1932, Beograd: Udruženje filmskih umetnika Srbija.

Бабац, М. 2009

Бошко Токин новинар и писац, I, Нови Сад: Матица српска. (Babac, M. 2009 a, *Boško Tokin novinar i pisac*, I, Novi Sad: Matica Srpska.)

Субашић, С. 2007

Непознати ликовни рад Славка Воркапића : цртеж на керамичком тањиру, *Сремске новине*, 25. новембар, 6. (Subašić, S. 2007, Nepoznati likovni rad Slavka Vorkapića : crtež na keramičkom tanjiru, *Sremske novine*, 25. novembar, 6)

Јовановић, М. 2005

Ђока Јовановић, Нови Сад: Галерија Матице српске. (Jovanović, M. 2005, *Đoka Jovanović*, Novi Sad: Galerija Matice srpske).

Павловић, К. Ст. 2004

Миленко Веснић, у: *Онакви какве сам их знао*, Београд: Откровење, 53–62. (Pavlović, K. St. 2004, Milenko Vesnić, u: *Onakvi kakve sam ih znao*, Beograd: Otkrovenje, 53–62)

Палковљевић, Т. 2001

Slavko Vorkapić-slikar, у: М. Babac (pr.), 2009, *Slavko Vorkapić : o pravom filmu*, Novi Sad: Akademija umetnosti; Zavod za kulturu Vojvodine, 383–387.

Chatelet, M. 1998

Petits salons artistiques et expositions diverses, Sociétés artistiques F21 4079–4085, 4107–4108, 4417–4418 F21 4731–4745 et 4891–4898 : Inventaire, Paris: Centre historique des archives nationales, available through: http://www.archhiveinationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/edi/sm/sm_pdf/F21-petits%20salons.pdf [accessed 2 April 2018].

Стојановић, С. 1997.

Сећања на младост 1904–1922, Београд: БИГЗ. (Stojanović, S. 1997, *Sećanja na mladost 1904–1922*, Beograd: BIGZ)

Трговчевић, Лј. 1990

Paris comme centre culturel de l'émigration serbe pendant la première guerre mondiale, *Југословенско-француски односи* : научни скуп поводом 150 година од отварања првог француског конзулата у Србији, Београд: Историјски институт, 198–214. (Trgovčević, Lj. 1990, Paris comme centre culturel de l'émigration serbe pendant la première guerre mondiale, *Jugoslovensko-francuski odnosi* : naučni skup povodom 150 godina od otvaranja prvog francuskog konzulata u Srbiji, Beograd: Istorijски институт, 198–214)

Токин, В. 1933

Od crtača plakata do filmskog režisera, у: М. Babac (pr.), 2009, *Slavko Vorkapić : o pravom filmu*, Novi Sad: Akademija umetnosti; Zavod za kulturu Vojvodine, 118, 119.

Токин, В. 1928

Putovi Slavka Vorkapića, у: М. Babac (pr.), 2009, *Slavko Vorkapić : o pravom filmu*, Novi Sad: Akademija umetnosti; Zavod za kulturu Vojvodine, 102–105.

Воркапић, Р. 1927

Pismo Ranka Vorkapića, у: М. Babac (pr.), 2009, *Slavko Vorkapić : o pravom filmu*, Novi Sad: Akademija umetnosti; Zavod za kulturu Vojvodine, 98–100.

Exposition 1919

Exposition des artistes yougoslaves au Palais des Beaux-Arts (Petit-Palais), catalogue de l'exposition, Paris: G. de Malherbe.

Dayot, A. 1917

Quelques notes sur l'art moderne, *L'art et les artistes* (Paris), No. spécial, (*Palais*) Mars 1917 : 57–65.

Kara-Georgevitch, P. 1917

For the better hour, London: Constable and Co.

Descaves, L. 1916

La guerre en affiche, *Excelsior*, No 2047, Paris, Vendredi 23 juin, 2, available through: http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/2/141881/hem_excelsior_19160623.pdf [accessed 20 April 2018].

D'Estrez, G. 1916

Une visite à la Maison serbe, *La Presse*, Paris, 17. 09, 1, 2, available through: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k598694v/f1> [accessed 2 April 2018].

Новине

Le Gaulois (Paris): 2. 5. 1916, 4. available through:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5368755/f4.item.r=vrkapitch.zoom> [accessed 20 May 2018].

Le Figaro (Paris): 15. 6. 1916, 3, available through:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k291074r/f3.image>
[accessed 24 March. 2018].

Le Figaro (Paris): 8. 11. 1915, available through:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2908548/f3> [accessed 5 April 2018].

ИЗВОРИ

Фондови Националне библиотеке Француске у Паризу
(www.bnf.fr) Интернет презентација музеја Орсеј у
Паризу (www.musee-orsay.fr)

Summary

GORDANA KRSTIĆ-FAYE

Independent researcher, Paris, France, Belgrade, Serbia
gordana70@yahoo.com

SLAVOLJUB–SLAVKO VORKAPIĆ: Poster for the Serbian Concert and Exhibition in Paris in 1916

Serbian artist Slavoljub–Slavko Vorkapić was educated as a painter but when he left Paris in 1920 for the USA, he dedicated himself to filmmaking. Not many of his applied art works have survived. One of his earliest works is a poster for the Serbian Concert and Exhibition in 1916 in Paris. This is a very rare Serbian war poster with a figural representation. It is also interesting as a World War I document.

When Serbia was attacked at the end of 1915 by Germany, Austro-Hungary and Bulgaria, most of the population, the government and the army went to exile. Vorkapić arrived in Paris. While Serbia was occupied, its government in exile undertook awareness campaigns to obtain help. The Serbian Concert and Exhibition were part of those efforts.

Vorkapić's poster, printed in Paris, was done in the style of academicism. He sought to inform but also to remind

the audience of the tragic position of his homeland. Serbia is presented as a resurrected young woman in pain, in the clouds. Her head is turned to her left and it rests on her hand, whereas the other arm is outstretched. Around her feet, there is a crown of thorns; the traditional cup, jug and towel are laid beside her. Two young soldiers, lying on the battlefield, can be seen below. One of them grips a knife tightly, symbolizing the extreme devotion of Serbian soldiers in the struggle for freedom. Mountains and the bright sun, symbolizing the belief in a better future, can be seen above the figure. The scenes are framed by an architectural structure resembling an antique temple.

This was the first public presentation of Vorkapić's work in Paris and it helped him gain attention, just like his posters for movies helped him get noticed in his early days in the United States.

Translated by the author / Превод аутора

REDATELJSKI KAPUT TOMISLAVA DURBEŠIĆA NA SCENI INTERPRETACIJE

Kategorija članka: stručni rad

Apstrakt: Rad se bavi interpretacijom kaputa – muzejskog predmeta iz Zbirke tekstila Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu – čija se muzealna vrijednost sa stajališta društvene semiotike tumači kao osobit vid autorske svjetonazorske sinteze *modusa operandi* i *modusa vivendi* znamenitog hrvatskog redatelja, književnika i dramskog pedagoga Tomislava Durbešića (Niš, 11. srpnja 1928 – Pariz, 14. kolovoza 2001). Analizira se kaput koji je Durbešić konceptualno preradio kako bi poslužio kao kazališni kostim u predstavi *Svršetak igre* Samuela Becketta (Semjuel Beket), postavljenoj 1990. godine na sceni Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu. Zahvaljujući dramaturški vođenoj strategiji prenamjene za svrhu teatarskog eksperimenta, osnaženo je simboličko značenje kaputa, čime se on približava umjetničkom kontekstu neodade i konceptualne umjetnosti. Kroz status memorabilije ličnosti Tomislava Durbešića, kaput se iskazuje kao fluidni objekt na križištu fenomenološke semantike odjevnog predmeta, kazališnog kostima i umjetničkog djela asamblaža naglašene performativnosti. Shvaćen kao manifestna eksplikacija osobnih i teatarskih afiniteta, principa pa i humanističkog intelektualnog obzora jedne ličnosti koja je svoj estetički manifest provodila u život, taj kaput u individualnoj mjeri predstavlja doseg avangardne težnje za totalnim oblikovanjem kroz ukidanje granica između života i umjetnosti, a u kontekstu muzeja primijenjene umjetnosti omogućuje uvid u preplitanje različitih dimenzija kulture – mode, umjetnosti, teatra i svakodnevice.

Ključne riječi: Tomislav Durbešić, Zbirka tekstila i modnog pribora Muzeja za umjetnost i obrt, asamblaž, kaput, kazališni kostim

Uvod

Od začetaka muzealizacije odjevnih predmeta početkom XIX stoljeća, kroz procese diferencijacije i muzejske specijalizacije vaneuropskih i europskih,

nacionalnih i privatnih zbirki do danas bitno su se proširila gledišta disciplinarnih pristupa odjevnim predmetima te metodologije njihove obrade, valorizacije i analize. Sve do prije tridesetak godina, posebice u umjetničkim muzejima, znanstveni interesi su, uz historiografski pristup, bili usmjereni prvenstveno ka obrazlaganju materijalnih i formalnih kvaliteta odjevnih predmeta, nerijetko se i ograničavajući isključivo na taj segment. Primjena novije znanstvene i metodološke paradigme na takvoj vrsti muzejske građe očituje se u mogućnosti otklona od shvaćanja odjevnih predmeta prvenstveno kao materijalnih predmeta, što je značajka klasičnog povijesno-umjetničkoga pristupa. Primjerice, zahtjev orijentiran prema interdisciplinarnoj konstrukciji i fluidnijoj interpretaciji predmeta interesa kao vizije usklađene s tumačenjem, a ne s percepcijom (Bryson 1983; Bal 2003), zastupaju studiji vizualne kulture upravo s pozicije kritičkog preispitivanja polazišnih stavova povijesti umjetnosti. Za razliku od povijesti umjetnosti, muzeologija, kao novija znanost od početaka zainteresirana za komunikacijske procese, aktivnije je usvojila teorijsko naslijeđe semiotike. Shodno tome, ona diskurzivno koncipira muzejski predmet promatrajući ga istovremeno kao informaciju i dokument, direktno otvarajući prostor za semiotičku analizu značenjskih indikacija, koje proizvodi i sama činjenica muzealizacije. Novi korak u shvaćanju prostora muzeja kao heterotopije – dakle prostora dijaloga, inkluzije te inherentne višeznačnosti i transformacija značenja – donosi nova muzeologija, koja u tom smislu prihvaća ideju hibridnosti muzejskog predmeta. Njegov semiotički status obilježen je simultanim svojstvima referencijalnosti i diferencijalnosti, s obzirom na formalna i kontekstualna određenja koja se uzimaju u obzir prilikom čitanja njegova povijesnog i društvenog identiteta (Preziosi 2007). Društvena semiotika pokazuje se kao koristan metodološki alat u analizi značenja i valorizacije predmeta ne samo u kontekstu multimodalne komunikacije izložbe (Miklošević 2015), već i u kontekstu muzejskih zbirki kao sustava materijalnih znakova koji čine projektnu podlogu za

samu mogućnost kustoskog kreiranja i operacionalizacije značenja, što se može smatrati pretpostavkom i okidačem procesa koncipiranja izložbene komunikacije. Drugim riječima, predmeti u muzejskim zbirkama pojedinačno mogu biti sagledani kao sastavni dijelovi problematike koja utječe na plansku organizaciju komunikacijskog iskustva. Na tom tragu, ovaj tekst nudi okvir za adekvatnu interpretaciju „redateljskog kaputa“ znamenitog hrvatskog redatelja, književnika i dramskog pedagoga Tomislava Durbešića koji u sklopu Zbirke tekstila i modnog pribora Muzeja za umjetnost i obrt (MUO) naizgled stoji izvan dominantnog poretka njenog kontekstualnog značenja¹ Durbešićev kaput ne nalazi svoje mjesto u diskursu o povijesti odijevanja i stilovima muške mode stoga što po svome manifestnom značaju stoji nasuprot masovnosti povijesnih modnih mijena, generalizacije modnog stila, ali i pitanja individualnog modnog ukusa.

Tomislav Durbešić – *modus operandi* i *modus vivendi*

Nakon studija slavistike i germanistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, Tomislav Durbešić (Niš, 1928 – Pariz, 2001) studirao je režiju na Gavellinoj Akademiji dramskih umjetnosti u vrijeme neposredno nakon njena osnutka i useljavanja u zgradu „Kola“.² Kao pripadnik prve poslijeratne generacije studenata upio je poticajno intelektualno i duhovno okruženje u kojemu su profesori Branko Gavella, Mihovil Kombol, Ranko Marinković, Slavko Batušić, Josip Škavić i Bratoljub Klaić tih godina začimali suvremeno hrvatsko glumište. Branko Gavella (1885–1962), čije glasovite režije nisu zabilježene snimkama³, svojim je tekstovima o pitanjima estetike glume i kazališta, dramaturškoj i književnoj problematici⁴ uvelike formirao liniju osobite kazališne poetike i estetike. Gavelijanski teatar, zasnovan na prevlasti književnog teksta i verbalnog elementa nad tjelesnim izražajnim elementima⁵ (Gašparović 2013),

uspоставljen je kao tradicija redateljskog profesionalizma od odlučujućeg formativnog utjecaja na sve redatelje ove generacije, pa tako i na Durbešića. Njegov se samostalni redateljski rad odvija u neprekinutom tijeku od 1950. godine, čak i tijekom rata, kada je, primjerice, režirao predstavu *Trojanskog rata neće biti* u Teatru 55 u Sarajevu (1994). Ranih sedamdesetih godina počinje predavati na Akademiji⁶, gdje je do kraja radnog vijeka bio profesor glume i režije.⁷ Istodobno, on ulazi u razdoblje najintenzivnijeg ostvarivanja svih intelektualnih i stvaralačkih kapaciteta i tada, paralelno s pedagoškim i redateljskim radom, u njega dozrijeva poetska snaga literarnog autora – pjesnika, prozaika, dramatičara, esejista.⁸ Po Batušićevoj ocjeni, Durbešićev dramatičarski rad odlikuje se nepredvidljivim kretanjem mehanizma dramaturškog svijeta uz ironijsku distancu, čime se svrstava pod odrednicu europskog antiteatra i drame apsurdna pedesetih godina (Batušić 2001). I sam Durbešić će rado naglašavati generacijsku vezanost za djela Ionesca (Ežen Jonesko), Becketta (Semjuel Beket), Brechta (Bertold Breht), Šoljana, Brešana.

O stavu prema kazališnoj umjetnosti, o shvaćanju minimalnih uvjeta u kojima se ona ostvaruje, doživljaju vrijednosti koje zastupa i temeljnim ljudskim potrebama kojima je upravo kazalište kadro dati glas Durbešić je tijekom svoga života zapisao mnoga razmišljanja, jezikom i tonom koji se odlikuje gorljivom snagom manifestnog zalaganja za ideje ili jednako jasnim otporom. Prvi kazališni manifest Durbešić je napisao 1954. godine, u doba kada je s Vladimirom Gerićem osnovao Mali dramski studio, i već u njemu nalazimo temeljni stav otpora prema revolucionarnim definicijama kazališnih problema, inzistiranje na pronalaženju puta do glumca i gledatelja, te idealistički koncept „kristalne kocke vedrine“. Konceptiju *kazališta tragične vedrine* izložio je 1973. u knjizi eseja *Fate largo*, iskazujući avangardnu težnju da kazalište bude svetkovina, ritual – dakle Svečanost „izuzetnosti živa čovjekova čina“, za koju su dovoljni glumac, riječ i gledatelj; umjetnost je „u svojoj biti želja za komunikacijom među ljudima“, ali i „jedinu, pravi i ljudski mogući način komunikacije među ljudima“, a kazalište mora izražavati tu potrebu i biti „izraz intimnosti i potrebe za Svečanošću duha jednog čovjeka“ (Durbešić 2001: 7–8). U jednom kasnijem razgovoru⁹ Durbešić će komentirati da su ta razmišljanja doista proizašla iz Gavelline misli, ali da ih nije

¹ U tekstu *Zbirka ženske međuratne odjeće Muzeja za umjetnost i obrt: primjer muzealizacije art déco mode*, Andrea Klobučar, voditeljica zbirke, ovako ocjenjuje njen značaj: „Svojim bogatim fundusom, u kojem se nalaze odjevni predmeti i modni pribor od početka XVIII stoljeća do danas, zbirka tekstila Muzeja za umjetnost i obrt profilirala se kao referentno mjesto za istraživanje povijesti i kulture odijevanja, te povijesti mode u Hrvatskoj.“

² Akademija je i danas smještena u istočnom krilu iste zgrade, koja je 1883/1884. izgrađena za smještaj športskog društva „Hrvatski Sokol“ i pjevačkog društva „Kolo“.

³ Iznimka je drama *U logoru*, premijerno izvedena 28. lipnja 1954. godine u zagrebačkom Dramskom kazalištu, danas Gradskom dramskom kazalištu „Gavella“.

⁴ Branko Gavella je za života objavio jednu knjigu – *Hrvatsko glumište* (Zagreb, 1953), iako u stvaranju javnog diskursa o kazališnom životu i estetskim principima glume i drame kao literarnog djela i scenske igre sudjeluje već od 1911, kada kao kazališni kritičar objavljuje priloge u časopisu *Agraraer Tagblatt*. Posthumno izlazi knjiga *Glumac i kazalište* (1967), na koju u zapisima referira Durbešić.

⁵ Poznata je Gavellina izjava da je on kao redatelj zapravo zastupnik književnosti u kazalištu, smatrajući redateljsku djelatnost logičnim nastavkom te nadopunom literarnog djelovanja.

⁶ Višim predavačem postaje 1972, izvanrednim profesorom 1979, a redovnim profesorom 1985. na Odsjeku za glumu i režiju (Bogner Šaban 1991).

⁷ Među ostalima, njegovi studenti bili su Darko Ćurdo, Enes Kišević, Veronika Durbešić, Mira Furlan, Senka Bulić, Kristijan Ugrina, Vid Balog, Vedran Mlikota, Zdenko Botić i Mario Kovač.

⁸ Kao svoj najagilniji tumač, pored knjiga poezije i drame, Durbešić je neposredno pred smrt priredio dvije knjige *Izabranih djela* s potpunom bibliografijom i detaljnom kronologijom režija izvedenih u kazališnim kućama i na Akademiji.

⁹ Razgovor s Anđelkom Mustapić, 1988.

iznosio s ciljem postavljanja estetskih postulata, već da je riječ o skupu vječnih uvjeta ljudskih mogućnosti za kazališni čin (*ibid.*: 192–193). Općenito struktura manifesta je slobodna, liriska, uz naglašeno svodenje projekcije na individualni, metafizički, poetski proglas osobnog promišljanja, što se razlikuje od avangardnih težnji za totalnim prevrednovanjem umjetnosti i društva, a karakteristično je za modernističke manifeste u poslijeratnom razdoblju (Šuvaković 1999). Premda poetska egzaltacija literarnog izraza i subjektivni sudovi Durbešićeva teksta-manifesta navodi pojedine kritičare, poput Slobodana Šnajdera, na neuvijenu zamjerku na račun mističnosti izraza i pretencioznosti cjeline, ipak se priznaje da u tim zapisima postoji cjelovitost ideje jednog imaginarnog kazališta (Šnajder 1974).

Nadalje, generacijski i formativno, Durbešićeva se pojava uklapa u razdoblje performativnog obrata šezdesetih godina, kada medijski trend teatralizacije života u vidu dramatizacije kulturalnih izvedbi omogućuje postupno raslojavanje različitih žanrova spektakla, sportskih natjecanja ili političkih skupova, što je dovelo do brisanja granica ne samo između pojedinih umjetnosti, nego i između umjetnosti i neumjetnosti. Za uvid u Durbešićeve stavove o ovoj problematici indikativno je njegovo objašnjenje razlike između gledališta u kazalištu i gledališta na nogometnom stadionu – u prvom slučaju je riječ o skupini pojedinaca, a u drugom o masi (Durbešić 2001: 12). Kada kritizira masovnost medijskih i kulturnih spektakala, suprotstavljajući joj intimnost kazališta, iz čega izvodi mogućnost njegove univerzalne društvene djelotvornosti, iz Durbešića progovara idealizam moderne.

Slijedeći Gavellu, i Durbešić vidi glumca kao temeljnu funkciju kazališta, te polazi od univerzalne ideje komunikacije s publikom kao nizom pojedinaca, koja je mnogo više određena dubokom psihološkom potrebom no mjestom izvedbe. To ga je vjerojatno i dovelo do zaključka da bi svi pojedinci koji sudjeluju u kolektivnoj umjetnosti kazališta trebali biti potpuno svjesni „svoje posebnosti i znakovitosti“ (*ibid.*: 11). Durbešiću je imanentno polivalentno manifestiranje ideje, a takvo strateško usustavljanje ponašanja umjetnika, tekstualnog pisanja i stvaranja umjetničkih djela u jednu liniju izraza predstavlja, prema Šuvakoviću (1999), određenje neodade i fluksusa. Njegov „redateljski kaput“, otkupljen od udovice Veronike Durbešić 2008. godine, a zatim uvršten u fundus Zbirke pod inventarnim brojem MUO 47214, može se smatrati očitovanjem tako osmišljenog djelovanja. Premda je kaput korišten kao kostim glavnog glumca u Durbešićevoj dramatizaciji Beckettove drame *Svršetak igre*, na sceni Akademije dramske umjetnosti 1990. godine, autor se konceptualnom preradom bavio tijekom cijelog desetljeća, od 1989. do 2000. godine, gotovo do smrti, integrirajući na njegovoj površini mnoštvo predmeta raznorodnog porijekla i namjene.¹⁰ Dugotrajnost procesa

govori o prisutnosti kontinuiranog konceptualnog uloga i sugerira da je krajnja svrha takvog posla za autora zasigurno nadilazila smisao prilagodbe Beckettovom literarnom predlošku i jednokrat-nost integriranja u kazališnu igru. O intimnom psihološkom ishodištu i pokretačkim motivima govori i zapis iz muzejske dokumentacije: „... Taj kaput bio je njegov životni stav, a svaki aplicirani element imao je svoju priču i govorio o njegovu životu i životu općenito. Stavlja ga je na sebe samo za potrebe intervjua i snimanja¹¹, inače je visio u njegovu ormaru na Aka-demiji dramske umjetnosti...“ (Arhiv MUO 20/19-2008)¹²(sl. 1).

Posebnost individualnog doprinosa i razmjere dramskih aspiracija Toma Durbešića, koje su se provlačile kroz društvene kontakte u privatnom životu, dojmljivo je naznačila Željka Turčinović u nekrologu Durbešiću: „Kazališna sveprisutnost, ljudska vitalnost i očinski odnos prema svojim studentima upisali su Toma u povijest kao jednog od najosebujnijih profesora i redatelja u hrvatskom glumištu. Redatelj, pisac, pjesnik i profesor, živio je za trenutak i bio sebi i drugima najveći doživljaj upravo svojim ludističkim eskapadama shvaćanja života“ (Turčinović 2002, 79). Durbešićevi prijatelji, kolege i suradnici navikli su na različite igrarije sa sitnicama kojima ih je znao iznenaditi. Pronađene, svakodnevne predmete običavao je nositi sa sobom i koristiti ih kao rekvizite u stvaranju vica, iniciranju provokacije, šaljivom ili kritičkom poentiranju stava prema okruženju i očekivanjima. Vjeran Zuppa¹³, dugogodišnji Durbešićev prijatelj i suradnik na Akademiji komentirao je ovu njegovu naviku na vrlo rječit način: „Tom se volio igrati sa stvarima kao da su riječi, i s riječima kao da su stvari.“ Upravo u ovoj sklonosti nalazimo pokretački motiv za preradu kaputa. Durbešićevo promišljanje kazališta zalazi dublje od osnova profesije, u samu suštinu prepoznavanja osnovnih društvenih i individualnih potreba za teatarskim

¹⁰ Podatak o načinu izvedbe usmeno navodi njegova udovica, glumica i istaknuta scenska umjetnica Veronika Durbešić, koja je nakon Durbešićeve smrti postala isključiva vlasnica autorskih prava nad cjelokupnom ostavštinom. Naknadni pristup ostavštini za potrebe istraživanja u svrhu ovoga teksta nije bio moguć zbog njene uznapredovale bolesti.

¹¹ Sugovornici konzultirani tijekom istraživanja (V. Zuppa i D. Kristić) negiraju mogućnost da je Tomislav Durbešić kaput odijevao i u svakodnevnim prilikama u javnosti. Stoga se može pretpostaviti da je Durbešić kaput prigodice odijevao samo na Akademiji.

¹² Arhiv MUO akt 20/19-2008. U tekstu *Obrazloženja ponude za otkup*, voditeljica Zbirke tekstila i modnog pribora, Jelena Ivoš, koristila se podacima koji su joj bili dostupni putem usmenog svjedočenja Durbešićeve udovice Veronike.

¹³ Vjeran Zuppa (Vjeran Cupa) je profesor emeritus Sveučilišta u Zagrebu, dramaturg, teoretičar književnosti i pjesnik, kazališni teoretičar i kritičar, jedan od utemeljitelja i dugogodišnji upravitelj i dramaturg Teatra &TD (1966–1977). Na Akademiji dramske umjetnosti djelovao je od 1981. godine kao profesor, predstojnik Odsjeka dramaturgije i dekan (2000–2004). Zahvaljujem se prof. Zuppi, koji je pristao na razgovor povodom istraživanja o ovoj temi i velikodušno iznio živopisne pojedinosti, čime je omogućen uvid u modus ludičke komunikacije kojim se Tomislav Durbešić služio i u svakodnevnim situacijama.



1. Nepoznati fotograf, Tomislav Durbešić u redateljskom kaputu, Zagreb, devedesetih godina XX stoljeća
1. Unknown photographer, Tomislav Durbešić wearing his Director's Coat, Zagreb, 1990s

činom, zahvaćajući socijalne, psihološke pa i antropološke aspekte, a time prelazi granice bavljenja teatrom i zalazi u područje preispitivanja potrebe za umjetničkom komunikacijom uopće. Nadalje, razmišljanja o potrebom za umjetnošću dovode ga do preispitivanja mogućnosti realizacije istine kao dosezanja drugačije vrste sporazumijevanja, što znači da estetika zadobiva smisao kroz etiku izraženih principa. To potvrđuje i Sibila Petlevski (2002: 84) u osvrtu na cjelokupnu Durbešićevu književnu i kazališnu poetiku. Ona smatra da je njegova režija bila manje kazališna „a više stvaranje kazališne svečanosti koja nadilazi ograničenja kazališne zgrade i pretvara cijeli svijet u poprište neoekspresionističke potrage za Autentičnim i Istinitim“, pojašnjavajući da je kod njegove neoekspresionističke poruke usmjeren prema buđenju savjesti recipijenta. Naglasivši osebnosti njegova pristupa – važnost „plemenite prepirke“ uz uzlete patetike ispresijecane humorom i ironijom, povjerenje u snagu teatarske iluzije, pristajanje na potencijalnu mogućnost katarze, Petlevski zaključuje da je Durbešićeva dramaturgija naivnog suprotstavljanja, u kojemu se estetika povezuje s etikom, nadilazila

granice scenskog prostora i postala cjelovitim programom polivalentne umjetničke osobnosti (*loc.cit.*).

Čitanje Durbešićevog postupka i tema

Podatci o prvobitnoj obradi izvornog odjevnog predmeta izrađenog od sive vunene tkanine kojim se koristio Durbešić dopunjeni su rezultatima naknadne analize provedene za potrebe ovog rada.¹⁴ Unatoč visokom stupnju iznošenosti i naknadnim manjim i većim popravcima (poput krpanja podstave), vidljiva je zanatska vještina tehničke izvedbe¹⁵, kao i određeni konstrukcijski elementi – poput revera, kroja rukava i džepova, te skrivenog kopčanja – koji govore u prilog pretpostavci da je kaput najvjerojatnije izveden u nekom od zagrebačkih krojačkih salona oko 1940. godine. Ušitcima i naglašenim ramenima dobiven je kroj koji prati liniju tijela, a može se usporediti s modelom kaputa koji se promovira u katalogu za zimsku sezonu 1942/1943. *Smart: le mode masculine* grafičke kuće Sogra.¹⁶ Specifičan izazov za daljnje rasvjetljavanje detalja o izvedbi kaputa predstavlja etiketa ušivena s unutrašnje strane ovratnika, na kojoj stoji ime D. Jurak¹⁷, za koju je ustanovljeno ne samo da je naknadno dodana, već da je vjerojatno osmišljena upravo kao dio Durbešićeva komentara. Naime, iznad imena stoji Kraljevski grb Ujedinjenog Kraljevstva s prepoznatljivim motivima lava i jednoroga, a nije zanemariva ni imenačka relacija s Dragutinom Jurakom, jednim od najznačajnijih crtača hrvatske naive koji je kao scenski radnik i kazališni stolar radni vijek proveo u radionicama HNK u Zagrebu (od 1938. do 1971. godine).¹⁸ Očigledno pojednostavljeni motiv grba referira na tradicionalnu oznaku kraljevske licence obrtnicima i trgovcima kojom se potpisuju dobavljači britanske kraljevske obitelji. Ironijska zloupotreba dovodi u suodnos ime umjetnika amatera i simbol kraljevske moći, poput neodoljive evokacije fabule *Carevog novog ruha* i ideje ogoljivanja skrivene istine.

¹⁴ Analizom koju sam provela u suradnji sa voditeljicom Zbirke tekstila i modnog pribora, Andreom Klobučar, došlo se do novih spoznaja koje ukazuju da je potrebno revidirati podatke prvobitne obrade u inventarnoj knjizi (elektronskom katalogu) MUO, gdje stoji podatak da je kaput izradio D. Jurak tijekom šezdesetih godina. Zahvaljujem kolegici Klobučar na suradnji prilikom rada na ovoj temi.

¹⁵ Način izvedbe unutrašnjosti i podstave kaputa, kao i oblikovanje unutrašnjosti džepa, koji se sastoji od dvije vrste materijala – za vidljiv dio korišten je mercerizirani pamuk, a za unutrašnji dio čista pamučna tkanina.

¹⁶ Model kaputa pod šifrom M 12611 u *Journal Periodique* No.78 A, *Smart, La mode masculine*, Hiver 1942/43.

¹⁷ Zagrebački almanah iz 1931. godine navodi krojača Franju Juraka i njegovu krojačku dvoranu u Ilici 91. Pretraživanjem Obrtnog registra nisu pronađeni podaci koji bi uputili na postojanje i djelovanje krojača koji se zvao D. Jurak u Zagrebu.

¹⁸ Kako su se Durbešić i spomenuti Jurak vjerojatno osobno poznavali, pa i surađivali, moguća je pretpostavka da je etiketa nastala u kostimografskim radionicama HNK, možda čak i po Durbešićevoj narudžbi.

Uobičajeno je da tijekom nastave na Akademiji glumci koriste vlastitu odjeću, snalazeći se u kreiranju kostimografskih rješenja po principu „uradi sam“. U činjenici da je za potrebe postavljanja Beckettova komada Durbešić iskoristio vlastiti muški kaput nema ničega izvanrednoga. S druge strane, možda se upravo kroz signalni čin prerade etikete, nevidljive publici, upućuje na konstituiranje umjetničke poruke u intimnom razgovoru autora sa samim sobom kao na nešto što je u dubljem smislu odijeljeno od funkcionalne uloge kazališnog kostima. To bi govorilo u prilog tvrdnji da je inicijalno, od početka prerade, kaput zamišljen kao „djelo za sebe“ ili, preciznije, kao „djelo za autora“¹⁹ koje posjeduje potencijal značenja koje nije posve ovisno o kazališnim uporabama. Na tom tragu stoji i činjenica uskrsla kroz sjećanje kolege redatelja Zdenka Blaževića²⁰ da je sličan kaput vidio u postavi Durbešićeve autorske drame *Fajerunt, gospodo* dubrovačkog Kazališta Marina Držića igrane u sezoni 1975/1976. Doris Kristić, kostimografkinja angažirana na ovoj predstavi, potvrdila je da je glavni glumac Darko Ćurdo doista nosio sličan kaput koji je donio Durbešić. Kaput je, međutim, bio drugačiji – više nalik šinjelu, s mnogo manje pridodanih sitnica.²¹ Premda se ne zna ni gdje je danas taj kaput, niti da li se njegovim dijelovima Durbešić koristio prilikom ove kasnije izvedbe, taj podatak je važan zato što uspostavlja kontinuitet ideje o kaputu-asamblazu „nastanjenom“ rekvizitima koji seže do polovine sedamdesetih godina, do trenutka u kojemu Durbešić kao redatelj imaginira uprizorenje vlastite drame. Video-zapis pronađen u arhivu Akademije dramske umjetnosti²² koji podastire još jedan prizor iz posljednjeg desetljeća Durbešićeva života vrijedan je dokaz „životne“ uloge redateljskog kaputa. Vidimo autora osobno odjevenog u taj kaput, kako stojeći na stubištu Akademije iznosi svoj stav o glumi: „...govoriti o glumi je kao govoriti o ovome kaputu, gdje je svaki detalj prišiven s raznih strana, kroz razne predstave...“.

Sumu psiholoških određenja unutar kojih se odvijala strateška dramaturgija transformacije takvog kaputa u autorsko djelo asamblaza pronalazimo u jednom od

Durbešićevih eseja: „Navika osljepljuje...ostrugati koru naviknutosti, znači možda otkriti nepreglednu stravu“ (Durbešić 1989: 63). Autorova namjera „struganja“ uniformne jednoobraznosti kaputa kao odjevnog predmeta jasno je izražena kroz metodu kolažnog dekomponiranja njegove površine mjestimičnim našivanjem tkanine crnog pliša u nepravilnim oblicima. Tako rascjepkana podloga poslužila je kao priprema za dodavanje snopa osobnih ili pronađenih predmeta, sitnica od kojih mnoge ni same nisu cjelovite. Durbešić je aplicirao konvencionalne ukrasne i potrošne predmete, poput kuhinjskih potrepština (mutilice, ribeža, kvačica, kalupa za kekse), uredskog pribora, pa i elemenata donjeg ženskog rublja (držači za haltere) ili prezervativa. U postupku je do vrhunca dovedeno načelo fragmentarnosti ili dinamičkog rojenja fragmentarnih cjelina, zasigurno ne bez oslonca na dramski tekst Samuela Becketta, u kojemu Hamm (Ham) pita: „Misliš valjda da si djelić nečega?“, a Clov (Klov) odgovara: „Ne jedan, nego tisuću“ (Beckett 1981: 88). Sama činjenica okupljanja nejasnog broja raznorodnih predmeta upućuje na igranje različitih uloga kroz iskustvo realnog, sugerirajući smisao izvedbe kao imperativne potrage za identitetom. Unatoč određenim oštećenjima i prividnom dojmu kaotičnog svaštarenja i neselektivnog gomilanja po hirovitom impulsu obijesne igre, promatranjem je moguće otkriti dvije osovine značenja po kojima Durbešić združuje pojedinosti u komplementarne tematske skupove na liniji opreka pojmova *javnost – intima* i *realnost – iluzija*. Obje linije upućuju na problematiku skrivanja i razotkrivanja inherentnu kazališnoj igri; stoga je od osobite važnosti vidjeti kako je upravo tema igre višestruko načeta i stupnjevito raslojena u značenju kakvo za Durbešića ima kao životni, usudila bih se reći i civilizacijski transformativni agens.

S jedne strane, dječji motivi – igračke i aplikacije, stilizirani protagonisti dječjih ilustracija denotiraju svijet djetinjstva i samosvrhovitost dječje igre kao privilegiranog boravišta mašte, a s druge igraće karte kao rekviziti za razonodu odraslih navode na drugačiji smisao, na igru kao iluzornu simulaciju natjecateljskog duela. Nadalje, tu je razvedena mreža odnosa između dva vizualna žanra – realističke fotografije i stiliziranih ikona igračih karata – koji se komplementarno nadopunjuju. Atelijerske fotografije s početka XX stoljeća²³ prikazuju pojedince, muškarce i žene, mjestimice i parove u reprezentativnim odorama i insceniranim pozama i raspoloženjima, shodno tadašnjem običaju teatralnog naglašavanja društvenog habitusa portretiranih. Nažalost, zbog određenih oštećenja uspijevamo sastaviti tek djelomični uvid u izvorni tipološki uzorak koji ilustrira kroniku društvenih tipova: vojne odore, kavaliri u civilnim svečanim odijelima, etnička nošnja, svetačka figura.

¹⁹ Prema svjedočenju prof. Zuppe, Durbešić je veoma držao do svoje ozbiljnosti, ali i do iskazivanja neozbiljnosti, koju je, opet, shvaćao vrlo ozbiljno.

²⁰ Zdenko Blažević, diplomirani kazališni redatelj koji je sedamdesete godine proveo u krugu kazalištaraca koji su se okupljali u Teatru &TD, kojemu je i Durbešić pripadao. Do svjedočenja gospodina Blaževića došlo se zahvaljujući angažmanu dr. sci. Marine Bagarić, te zalaganjem gospodina Branka Matana, kojima zahvaljujem na pomoći.

²¹ Doris Kristić je višestruko nagrađivana kazališna, filmska i televizijska kostimografkinja koja aktivno djeluje od 1975. godine, a od 1989. je stalno zaposlena u Zagrebačkom kazalištu mladih u Zagrebu. Suradnje s Durbešićem na predstavama *Gospodica Julija* i *Fajerunt, gospodo* njezini su prvi kostimografski angažmani u teatru. Zahvaljujem na velikodušnoj suradnji gospođi Kristić, koja je kontaktirala dubrovačko Kazalište Marina Držića u nastojanju da se pronađu i fotografije predstave.

²² Zahvaljujem kolegici Ljubici Anđelković iz arhiva Akademije dramskih umjetnosti na svim ustupljenim podacima i video-materijalu.

²³ Na poleđini čitamo navode: „Atelier Mercép, Zagreb; G.L.D.Varga nasljednik S. Weinrich Kr. bav. Dvorski fotograf Zagreb, Ilica 34“.

Svi oni postavljeni su uz simbolične ikone igračih karata, koje personaliziraju funkciju određene vrijednosti na skali igre, što sudionike u krajnjem ishodu kruni ili mrvi, pretvarajući ih u pobjednike ili gubitnike. Niz pojedinačnih detalja priziva sliku životne realnosti, doduše razlomljenu, ali čvrsto osovljenu na mrežu dogovorenih pravila koja omogućuju igranje igre. Reprezentativno, vanjsko, javno konfrontira se sa svakodnevnim, unutrašnjim, osobnim, što u krajnjoj konzekvenci dovodi do napregnutosti pojmovnog para egzistencijalističke filozofije – egzistencije i esencije (sl. 2).

Zaključni tematski sloj koji koncentrirano, sažeto podvlači i ironijski intonira antimodni ton temeljne ideje sadržan je u svojevrsnoj parodiji otvorene reklamne retorike proizvođača tekstilnih proizvoda.²⁴ U ovom slučaju, reklamna retorika iskazuje se kao značenjski „višak“, čije označeno ostvaruje referentnu vrijednost kroz negativni odnos s označiteljem. Nadalje, provocirajući dinamiku vjerodostojnosti i kvalitete, obmane i uvida, taj ironijski pomak razotkriva vitalnu korelaciju jezičnog iskaza i znakovitosti kazališnog kostima, ili prije čini vidljivim Durbešićevo nepovjerenje u monolitnu dovršenost kostimom osvijetljene pojave glumca. Jezik bez govornika jest uopćena komunikacijska shema koja se kroji po pojednostavljenoj mjeri ideološke industrije, a bez tijela koje ih kontekstualizira izgovaranjem ili zapisivanjem riječi postaju prazni ideologemi. Durbešić tako razotkriva složenost iskaza identiteta, u kojemu se od unutrašnjeg polazi prema vanjskom, kao što se u utrci modnih trendova autonomni individualni izbori nadmeću s etiketama i logotipima.

Konceptualni pomak od odjevnog predmeta do asamblaža kazališnog kostima

Kroz povezivanje kazališta s antropologijom novija istraživanja pokazuju da pojam *izvođenja* (*performance*) upućuje u problematiku teatralizacije kao univerzalnog načina izražavanja (Jovićević i Vujanović 2007). Na primjeru Durbešićeva kaputa²⁵ moguće je iskazati niz relacija koje uvjetuju prožimanje različitih performativnih principa koji interferiraju kroz područja umjetnosti, mode i teatra i tako se kao potencijalno transformirajuće aktivnosti upisuju u svakodnevne životne rituale. Od početka XX stoljeća odijevanje je važna, ako ne i središnja tema avangardnih težnji za preobrazbom svijeta kroz umjetničko djelovanje. Ideja izvedbe odjevnog predmeta kao performativne geste kojom se intervenira u okvir i tkivo konvencionalne kulture,



2. Tomislav Durbešić, *Redateljski kaput*, Zagreb, 1989–2000, MUO 47214, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, Hrvatska.
2. Tomislav Durbešić, *Director's Coat*, Zagreb, 1989–2000, MUO 47214, Museum of Arts and Crafts, Zagreb, Croatia

podudarna je s prepoznavanjem mode kao totalnog društvenog fenomena, kroz koji je moguće ostvariti brisanje granica između umjetnosti i života. Stoga namjerna mobilizacija reformirajućih tendencija na području odijevanja, pored estetske, vrlo često utjelovljuje i političku dimenziju, kao što to pokazuje primjer futurista, koji su upravo odijevanje učinili središnjom točkom svojih manifesta (McNeil, P. 2010). Od tada do danas, brisanje disciplinarnih granica i interferiranje mode i umjetnosti pokazuje se kroz različite manifestacije koje uključuju primjere estetske simbioze umjetnosti i mode poput „simultane haljine“ Sonie Delauney (Sonja Delone, 1885–1979) iz 1913. godine, nekonvencionalne iskorake i provokativna poigravanja kakva je u svijetu mode promovirala Elsa Schiaparelli (Elza Skjaparelli, 1890–1973), bliska krugu pariških nadrealista, ili izražene umjetničke kritike modnih restrikcija, kakvu donosi japanska umjetnica Atsuko Tanaka radom *Electric Dress* (1957).

²⁴ Na upadljivim pozicijama nalazimo etikete s tekстом „Volnarski kombinat / Teteks / Tetovo / garantovano trajno zaštićeno od moljaca“, pločicu s natpisom: „The most exclusive flannel in the world / 2080“, medalju s natpisom „Golden Crown“, metalnu ikonu „čista runska vuna“, koja uvjerava u kvalitetu korištenog materijala.

²⁵ Kaput ponajprije vidim kao svojevrsnu materijalizaciju Durbešićeva stava: „Nikad me kazalište nije zanimalo kao teatarski efekt, kao forma, već kao mogućnost iskazivanja mišljenja i osjećanja svijeta“ (Durbešić 2001: 79).

Pristupimo li Durbešićevoj realizaciji s aspekta građanske mode, jasno je da ona predstavlja antimodni istup iz okvira konvencija, prkosno izaziva pojam „dobrog ukusa“, građanske estetske obzire i ideju elitizma. Za adekvatnu kontekstualizaciju Durbešićeva redateljskog kaputa u odgovarajući historijski okvir umjetničkih zbivanja važna je linija futurističkih i dadaističkih performativnih praksi u kojima se kroz odijevanje svjesno angažira simbolična aktivacija odnosa kostima i tijela kao označitelja i označenoga. Poznati primjer svakodnevnog predmeta pretvorenog u metaforu pjesničke agende jest žuta košulja Vladimira Majakovskog (Владимир Маяковский), koja je od literarne činjenice prerasla u kulturni amblem. Svetlana Boym (Svetlana Bojm) motiv žute košulje tumači kao teksturnu metaforu kojom autor obznanjuje samokreaciju (Boym 2018). Specifično kostimiranje činilo je, uz dekonstrukciju jezičnih normi, integralnu sastavnicu radikalnog koncepta provokacije u živopisnoj atmosferi *Cabareta Voltaire* (*Kabare Volter*). Notorni je primjer kartonsko „kubističko odijelo“ koje je Hugo Ball (Hugo Bal) odjenao 1916. godine kako bi tijekom recitala *Karawane* (*Karavan*) jasnije prizvao parodijski lik mističnog biskupa. Prvi primjer promišljenog manipuliranja uniformnim kodom odijevanja u povijesti hrvatskog performansa predstavljaju teorijski performansi koje je izvodio Marijan Mikec 1923. godine u Sisku u sklopu zenitističkih večernjih²⁶, po svoj prilici u uniformi mornaričkog kadeta. Zaključak Suzane Marjanić o korištenju uniforme u okviru domaćeg avangardnog performansa kao „znaka oporbe protiv monolitnosti duše i tijela“²⁷ značajan je za razumijevanje Durbešićevog rezultata prevrednovanjem kaputa u kazališni kostim. Suzana Marjanić izvodi zaključak iz teze Branimira Donata (2004), koji pokretački motiv za odijevanje uniforme u Mikčevom slučaju pronalazi u nastojanju da se potencira kontrast između društvene uniformiranosti i zagovarane slobode duha. Vjerojatnije je da je za Durbešića kaput predstavljao koncept „antiuniforme“, dakle kompletne dekonstrukcije ideje uniformnosti.

Ideja svedenosti kolektivne umjetnosti kazališta na događaj intimnog susreta pojedinaca dovodi Durbešića do ogoljelosti koncepta bliskog umjetnosti performansa ili osobitih oblika umjetnosti ponašanja. U osnovi ista ideja pokreće koncept *posvećenog teatra* u tumačenju Petera Brooka (Piter Bruk), čija linija razvoja od Artauda (Antonen Arto), Mercea Cunninghama (Mers Kaningam), Samuela Becketta i Jerzyja Grotowskog (Ježi Grotovski) do *Living Theatre* naginje prema prikazivanju Nevidljivog i pružanju uvjeta koji čine percepciju Nevidljivoga mogućim (Brook

1972). Sa svoje načelno tradicionalne pozicije, Durbešić u zapisima nije posebno isticao neko određenje prema ovim idejama, radije se priklanjajući domaćem uzoru gavelijanskog nasljeđa, zastupajući afirmaciju literarnog predloška. Svjestan paradoksalnosti svoje intelektualne pozicije, naposljetku ju je sam najjasnije izrazio, nazivajući se avangardnim konzervativcem. Zanimljivo je stoga razmotriti podudarnosti između Durbešićevih stavova i važnog doprinosa koji šezdesetih godina donosi upravo umjetnost performansa. To je pogled na materijalnost tijela koja se udvaja u modusima njegove fenomenološke i semiotičke operacionalizacije (kroz razliku *biti tijelo* i *imati tijelo*) (Fischer-Lichte, 2009). Govoreći o prirodi kazališne maske, Durbešić je ovu podvojenost iskazao na pomalo radikalna način ambivalentnim tvrdnjama da čovjek stavlja masku kako bi bio ono što jest, te da kazališna maska, za razliku od karnevalske, ima intenciju otkriti mnogoznačnost lica. Obje tvrdnje dobivaju smisleni okvir kroz prizmu Brečićeva tumačenja te dvojne, rascijepljene osnove iz koje proizlazi dramski princip kazališnog kostima – drama koja se pokreće odjećom nema granicu, a kostim nije dramski rezultat već signalni impuls stalnog zametanja drame (Brečić 1980). Petranović (2015) inicijalnu performativnu funkciju kostima jednostavno obrazlaže: odijevanje omogućuje scensku prisutnost glumca, proizvođači njegovo tijelo, što bi značilo da se kostim zapravo postulira kao performativna mogućnost tijela. U tome smislu, dopustiva je pretpostavka da Durbešić redateljski kaput osmišljava poput univerzalnog simbola odore glumca pri radu, odnosno poput metafore za simboličko tijelo u kojemu se očituje suštinsko osjećanje dinamike života, nužnost metamorfoze i neizbježna dijalektika njena odbijanja i prihvatanja.

Preobrazba konvencionalnog odjevnog predmeta, konfekcijskog tekstilnog proizvoda u nekonvencionalni kazališni kostim odvija se kroz iniciranje teatarskog ludizma i posezanje za likovnom tehnikom asamblaža. Kombinirana tehnika asamblaža osnažena je na metodičkom terenu ideja Marcela Duchampa (Marsel Dišan), koji 1913. godine radom *Kotač bicikla* započinje resemantizaciju svakodnevnih uporabnih predmeta i osmišljava *ready-made* kao najvažniji avangardni koncept redefinicije umjetničke kategorizacije.²⁸ Tako je odbacivanjem estetskih kriterija područje umjetnosti radikalno povezano sa sferom svakodnevnog života i omogućen je temeljit preobražaj umjetničke poruke kao nečega što nije jednostavno predočeno formom, već se izvodi iz prezentacije, komunikacije i dokumentacije (Groys 2004, Paić 2014). Specifičnost Durbešićeva kaputa proizlazi, dakle, iz formalne zasnovanosti asamblaža ne samo kao likovne činjenice, već poput krabulje tijela u pokretu, čime su inherentna performativna svojstva metode samo ojačana.

²⁶ Zenitistički javni nastupi i aktivnosti koji su obuhvaćali multimedijске prezentacije, predavanja, čitanja poezije i polemike.

²⁷ Suzana Marjanić u izlaganju *Uniforma –performativnost (monolitne) duše i tijela*, održanom 15. prosinca 2017. u Pogonu „Jedinstvo“ povodom ciklusa izložbi *Uniforma* Galerije „90–60–90“.

²⁸ Idejnu eksplikaciju ciljeva i namjera ove strategije opisao je tek 1961. godine u pismu sestri.

Performativnost Durbešićeve vizije leži u činjenici da se vizija konstituira kao poruka kroz postupak i gestu. Obračun s frivolnošću pukog ukrašavanja i reprezentacijskom nakanom u odijevanju odvija se kroz instrumentaliziranje simboličke dimenzije odijevanja kao identitetske situacije u kojoj pridodani predmeti postaju demonstrativnim znakovima života i intime, a kaput sam po sebi „sablaznjiva“ identitetska poruka. Sablazan identitetske konstrukcije koju Durbešić predlaže sastoji se u potiranju temeljnog reprezentacijskog modela – ona ne reprezentira ni funkciju, niti status; ona je reprezentativna na upravo subverzivan način – u sferu vidljivog dovodi fragmente unutrašnjeg zrcala duha. Ovdje se osobnost ne preslikava u jedinstvenom obrisu, niti slijeva u uniformni kalup društvene reprezentacije; naprotiv, Durbešićeva vizija predstavlja halucinantni kaleidoskop mnogoznačnih lica. Stoga, u kontekstu muzejske zbirke, kaput treba shvatiti kao stvaralački izraz koji predstavlja formalizaciju i jedan vid manifestne eksplikacije osobnih i teatarskih afiniteta, principa pa i humanističkog intelektualnog obzora jedne ličnosti koja je „...u ozračju istinskog duha kasne moderne od pedesetih godina provodila svoj književni i općeestetički manifest u život“ (Petlevski 2002: 85). Kroz status memorabilije ličnosti Tomislava Durbešića, ovaj muzejski predmet iskazuje se kao fluidni objekt na križanju fenomenološke semantike odjevnog predmeta, kazališnog kostima i umjetničkog djela asamblaža naglašene performativnosti.

U okruženju Zbirke tekstila i izvan nje

Unutar prevladavajuće zastupljenosti odjevnih predmeta koji dosljedno ilustriraju povijest građanske mode i kulture odijevanja u Zbirci tekstila i modnog pribora, Durbešićev kaput ima poglavito kondicionalni status, jer ne samo da ne pridonosi upravo toj liniji interpretacije, već ju i

buntovno potire sa opozicijske, kritičke antimodne pozicije. S druge strane, kostimografska građa je u muzejskoj zbirci prije nabave Durbešićeva kaputa bila zastupljena tek u vidu nekolicine skica za kostime Inge Kostinčer.²⁹ Od otkupa kaputa do danas, opseg muzejske zbirke je proširen na ovo područje³⁰ prvenstveno kroz nedavnu obimnu donaciju ostavštine baletnog umjetnika Jelka Yureše (Jelko Jureša), koja među ostalim predmetima broji i sedamdesetak baletnih kostima.³¹ I ova zaokružena grupa predmeta locirana je u semantičko polje profesionalne djelatnosti jedne ličnosti. Ipak u cjelini Zbirke, Yureshini kostimi, ponajprije proizašli iz formalne prilagodbe temi libreta, komparativno i komplementarno predstavljaju interpretativno okruženje formaliziranog kostimografskog rukavca. U njega se Durbešićev kaput ne uklapa zato što snažno involvira svjetonazorske principe i osobne poetske namjere, ističući se upravo znakovnom nesvodivošću na literarni ili formalni predložak.³² U tom ostvarenju iskazuju se načela osmišljenog paradoksa i konceptualnog obrata koji zahvaćaju u samu suštinu društvene norme – baš kao što je to i sam autor za života činio svojim „ludističkim eskapadama“. Njegov učinak usporediv je s onim koji postiže Joseph Beuys (Jozef Bojs) kada 1970. godine izvodi rad *Odielo od filca*, zapravo cijelu seriju od stotinu filcanih odijela načinjenih prema njegovu osobnom odijelu, namijenivši ju izlaganju u galeriji s namjerom da se ljudi zapitaju „zašto i ja ne bih učinio nešto poput ovoga, nešto slično“ (Hodge 2015). U tome smislu, kaput se unutar Zbirke tekstila i modnog pribora MUO situira kao objekt znakovitiji od odjevnog predmeta ili kazališnog kostima, kao jedna autorska, konceptualna i formalna problematizacija redefiniranja odjevnog predmeta, zanimljiva ne samo u okvirima teatra, nego ponajprije i štoviše u okrilju teatralizirane svakodnevice svijeta spektakla u kojemu živimo.

²⁹ Inge Kostinčer (1925–1973), kostimografkinja zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta od 1947. godine. Kao vrsna poznavateljica povijesti odijevanja izradila je oko dvije stotine kostimografskih kreacija.

³⁰ Promjena smjera u politici sabiranja bila je više koincidentalna nego svjesno inicirana.

³¹ U svom tekstu u katalogu izložbe *Balet i strast*, održane povodom donacije 2017/18. u MUO, ravnatelj muzeja Miroslav Gašparović piše: „Naravno, s obzirom na Yureshinu internacionalnu karijeru i njegova donacija je međunarodnog karaktera te se tako u njoj mogu naći kostimi nekih od najistaknutijih protagonista baletne scene dvadesetog stoljeća, među kojima su njegova supruga Belinda Wright [Belinda Rajt], Ana Pavlova [Анна Павлова], Maja Pliseckaja [Майя Михайловна Плисецкая], Mihail Barišnikov [Михаил Николаевич Барышников] i drugi, ali i originalna kostimografska rješenja Yureshe osobno, kao i vrhunskih baletnih kostimografa, kao što su Oliver Messel [Oliver Mesel], Norman McDowell [Norman Makdaue], Richard Berkeley Sutcliffe [Richard Barkli Satklif] i André Levasseur [Andre Levaser].“

³² U smislu Barthesovog (Roland Bart) izvođenja morala kazališnog kostima iz društvenog *gestusa* dramskog

LITERATURA

- Boym, S. 2018
A Portrait of The Artist in The Yellow Blouse : Metaphor and Transgression, in: *The Svetlana Boym Reader*, Cristina Vatulescu *et al.* (eds.), New York: Bloomsbury Academic.
- Miklošević, Ž. 2015
Muzejska izložba i stvaranje značenja (Museum Exhibition and Meaning Making), Zagreb: Muzejski dokumentacijski centar.
- Petranović, M. 2015
Od kostima do kostimografije : hrvatska kazališna kostimografija, Zagreb: ULUPUH.
- Hodge, D. 2015
Joseph Beuys, Felt Suit, 1970, Tate,
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/beauys-felt-suit-t07441>
[pristupljeno 2. travnja 2018].
- Marjanić, S. 2014
Kronotop hrvatskog performansa : od Travelera do danas, Zagreb: Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku; Školska knjiga.
- Paić, Ž. 2013
Performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti, u: *Kronotop hrvatskog performansa: Od Travelera do danas*, Zagreb: Bijeli val; Institut za etnologiju i folkloristiku; Školska knjiga 11–39.
- Klobučar, A. 2013
Zbirke ženske međuratne odjeće Muzeja za umjetnost i obrt : primjer muzealizacije art déco mode, *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti* (Beograd) 9: 117–125
- Gašparović, D. 2013
Gavella u „Prologu“, *Dani Hvarskog kazališta : građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* (Split) 39, 1: 321–355.
- Barthes, R. 2011
Bolesti kazališnog kostima (prijevod Mirna Cvitan Černelić), *TEDI : International Interdisciplinary Journal of Young Scientists from the Faculty of Textile Technology* (Zagreb) 1: 61–64.
- McNeil, P. 2010
Art and Dress, in: *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion : Global Perspectives*, Joanne B. Eicher (ed.), Oxford: Berg Publishers.
- Fischer-Lichte, E. 2009.
Estetika performativne umjetnosti, Sarajevo–Zagreb: Šahinpašić.
- Preziosi, D. 2007
Art History and Museology : Rendering the Visible Legible, in: *A Companion to Museum Studies*, Sharon Macdonald (ed.), Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 50–63.
- Jovičević, A. i Vujanović, A. 2007
Uvod u studije performansa, Beograd: Fabrika knjiga.
- Paić, Ž. 2007
Vrtoglavica u modi prema vizualnoj semiotici tijela, Zagreb: Altagama.
- Donat, B. 2004
Performans kao oblik komunikacije hrvatske Dade i njenih inačica s javnošću, *Dani Hvarskog kazališta* (Split) 30, 1: 5–12
- Groys, B. 2004
Od umjetničkog djela do umjetničkog dokumentiranja, *Čemu: časopis studenata filozofije* (Zagreb) VI, 12/13: 141–147.
- Bal, M. 2003
Visual Essentialism and the Object of Visual Culture, *Journal of Visual Culture* 2, 1: 5–32.
- Turčinović, Ž. 2002.
Tomislav Durbešić (1928.–2001.) : iz Tomove bilježnice, *Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost* V, 9/10: 78–83.
- Petlevski, S. 2002
Na strani jačeg : o dramskoj poetici Tomislava Durbešića, *Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost* V, 9/10: 84–87.
- Durbešić, T. 2001
Izabrana djela : Eseji i razgovori, Knj. II. Zagreb : Antibarbarus; Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.
- Batušić, N. 2001
O dramama Tomislava Durbešića, u: Tomislav Durbešić, *Izabrana djela : Eseji i razgovori*, Knj. II, Zagreb : Antibarbarus.
- Šuvaković, M. 1999
Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije posle 1950. godine, Beograd; Novi Sad : Srpska akademija nauka i umjetnosti; Prometej.

Bogner Šaban, A. 1991

Tomislav Durbešić : građa za portret, Zagreb – Dubrov-nik:
Glumište Međunarodnog slavističkog centra Republike
Hrvatske.

Durbešić, T. 1989

Eto tako : kazivanja avangardnog konzervativca, Zagreb:
Teatrologijska biblioteka.

Beckett, S. 1981

Drame : U očekivanju Godota; Svršetak igre; O, divni dani,
Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.

Brečić, P. 1980

Dramski princip kostima, *Prolog* XII, 46.

Šnajder, S. 1974

Tomislav Durbešić : *Fate largo* : recenzija, *Prolog* VI, 21:

Brook, P. 1972

Prazni prostor, Split: Nakladni zavod „Marko Marulić“.

IZVORI

Arhiv Muzeja za umjetnost i obrt – arhivski spisi iz 2008.
godine

Arhiv Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu

Inventar zbirke Muzeja za umjetnost i obrt

Summary

JASMINA FUČKAN

Museum of Arts and Crafts, Zagreb, Croatia

jasmina.fuckan@muo.hr

TOMISLAV DURBEŠIĆ'S DIRECTOR'S COAT AS A SUBJECT OF INTERPRETATION

Recent scholarly paradigms eliminate the possibility of perceiving clothing items as primarily material objects, and enable a shift toward interdisciplinary constructs and fluid interpretations of the given object as a vision in line with interpretation. In the Museum of Arts and Crafts, in the Textiles and Fashion Collection, the “director's coat” which belonged to the famous Croatian director, writer and drama pedagogue, Tomislav Durbešić, challenges interpretation as it steps outside the discourse system pertaining to the history of dress and men's fashion. Throughout his life, Durbešić combined into a single form of expression the creation of

drama performances, expressing attitudes through writing and the artist's way of life, and musings about theatre – the reasons why theatre is more than the basics of the profession. He worked it into the core of recognition of basic societal and individual needs for theatre, encompassing social, psychological and anthropological aspects. The analysis of the conceptual reworkings of his director's coat in line with Neo-Dada assemblage allows us to express an array of relations which govern the interweaving of various performative principles, which in turn interact through art, fashion and theatre.

Translated by the author / Превода аутора

РЕФЛЕКСИЈА МОМЕНТА: деконструкција интимног у фотографији Франческе Вудман

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: У раду ће се анализирати два различита односа према женском телу – онај кога успостављају сликарке импресионизма Берта Морисо (Berthe Morisot) и Мери Касат (Mary Cassatt), с једне стране, и онај који, наспрот њима, проблематизује фотографкиња Франческа Вудман током осме деценије двадесетог века. На тај начин покушавамо да пратимо развој идентитета у односу на свет у коме настаје, посматрајући га као место детерминације савремене субјективности. У фокусу је анализа развоја женске субјективности на релацији тело–друштво–уметност. Есеј жели да покрене питање о игри поглед / доживљај погледа, кроз успостављену релацију између женског тела и простора у коме се појављује, како на примерима одабраних импресионистичких слика, тако и на примеру фотографија Франческе Вудман. Успостављеним оквиром скреће се пажња на бинарне опозиције интимно–јавно, дозвољено–забрањено кроз схватање тела као прага за разумевање сопства у (привидно) измењеним друштвеним околностима друге половине XIX и друге половине XX века. У том смислу, од посебног је значаја наизменична игра конструкције и деконструкције телесног посредством огледала. Оно мења своју функцију од употребног предмета у импресионизму до култног у радовима Франческе Вудман. На самом крају, текст покушава да одговори на питање да ли се кроз процес суочавања са сопственим одразом у огледалу долази до ослобађања од притисака истог или, како тврди Жак Лакан, „фаза огледала илуструје конфликтну природу двојног односа“.

Кључне речи: Франческа Вудман, импресионизам, огледало, рефлексивност, интимно, деконструкција

Женски поглед Франческе Вудман¹

У једном од писама које је послала пријатељици Слоан Ранкин (Sloan Rankin), америчка фотографкиња Франческа Вудман (Francesca Woodman)² признала је да осећа замор од низа неуспелих покушаја да изложи своја дела у Њујорку, баш као и од борбе да пронађе прави начин вредновања сопствених радова унутар бруталне

тржишне економије. „Радије бих умрла млада“, писала је Вудманова, „а да моја разна остварења остану нетакнута – понеко дело, моје пријатељство с тобом, још понеки уметнички предмет – него да хаос и неред збришу све те нежне ствари“ (Rankin 1998: 37). Њене фотографије повремено су излагане у независним њујоршким и италијанским галеријама, али су, упркос охрабрењима кустоса, остајале на излагачким листама „за касније“, за неки повољнији тренутак. Млада уметница у сталном покрету, жељна нових истраживања, постала је свесна да вишегодишње стваралаштво, у коме је истовремено била субјекат који посматра и објекат сопствене пажње, не може да задовољи све потребе њеног немирног духа. Негирајући статичност у својим фотографским ауто-портретима како техничким поступцима (продужена експозиција, разоштрени покрет), тако и константним „бежањем“ из поља репрезентације да би избегла приказивање целовитог тела, као да је наговестила коначно физичко напуштање света које се догодило 19. јануара 1981. године, када је у двадесет и другој години извршила самоубиство. Овим чином завршена је кратка и прегнантна каријера у успону и рођен је један мит.

¹ Захваљујемо се професору Чарлсу Вудману и Катарини Јеринић, управници *Woodman Estate* на уступљеним правима за репродуковање фотографија Франческе Вудман у овом тексту.

² Рођена 3. априла 1958. године у уметничкој породици, Франческа Вудман детињство проводи у Денверу (Колорадо), учестало посећујући Италију. Култура Италије, њена историја и језик имаће јак утицај на њено стваралаштво, као и на живот. Како је од рођења била окружена уметношћу, с братом Чарлсом (Charles Woodman) у фотографији проналази особен визуелни израз као бунтовну алтернативу областима интересовања родитеља, скулптури и сликарству. Први аутопортрет настаје с непуних 13 година када добија прву камеру, *Yashica 2 ¼ × 2 ¼*, као поклон од оца Џорџа (George Woodman). Формирање њеног фотографског рукописа почиње у интернату у Масачусетсу, где присуствује првим часовима фотографије. Овај период наговестиће неке од идеја које ће се појавити у њеном каснијем раду (тело, емпиријски доживљај простора и његова интеракција са објектима). Смело експериментисање с техничком одређеношћу њену авангардистичку одређеност ка фотографском медијуму чије специфичности ставља у службу идеје и наративних серијала зачудне атмосфере, због које се њен опус често доводи у везу с надреализмом и готским романом XIX века. Детаљније информације о биографији уметнице: Townsend C. 2016.

Према речима Пеги Пелан (Peggy Phelan) која је 2002. године протумачила опус Франческе Вудман као велику припрему за смрт, серије фотографија у којима уметница замагљује своје физичко присуство, доводећи га до границе транспарентног, нематеријалног објекта јукстапонираног с другим предметима у интимном ентеријеру, представљају „пробу“ будућег догађаја (2002: 987). Пеланова своју тезу заснива не само на специфичном утиску „утварног“ који производе ауто-портрети америчке фотографкиње, већ и на својеврсној употреби медијума чије инхерентне карактеристике негира: „Суштина Вудманиних аутопортрета је одбијање да буду статични. Инсистирање на овом отпору унутар медијума који би требало да бележи мировање, пружа њеним фотографијама драматичну снагу којом је превазишла границе кадра“ (*ibid.*: 985). Њена дела изражавају стални сукоб између несавладиве потребе за смирењем и виталне људске потребе за кретањем. Аутопортрети, у којима јој њено неухватљиво, фрагментисано и сакривено лице стално измиче, упућују на Бартову (Roland Barthes) тезу да је сваки фотопортрет увежбавање сопствене смрти, тј. указује на „онај осетљиви тренутак када, нисам ни субјекат ни објекат, него пре субјекат који осећа да постаје објекат: тада доживљавам микроискуство смрти и заиста постајем утвара“ (Барт 2004: 20).

Тумачење Пеланове највероватније је било мотивисано првом великом самосталном изложбом Вудманове, организованом 1986. године у Масачусетсу, за коју су каталожке текстове написале Розалинд Краус (Rosalind Krauss) и Абиџејл Соломон-Годо (Abigail Solomon-Godeau)³, а у којима се Вудманина преурађена смрт не помиње и не сматра се релевантном за критичко разматрање њеног стваралаштва. Краусова, наиме, приступа овом опусу формалистички, посматрајући га као одговор уметнице на задатке постављене на студијским програмима у Школи за дизајн у Род Ајланду (Rhode Island School of Design – RISD) у Провиденсу (Providence), коју је Вудманова похађала између 1975. и 1977. када се упутила на једногодишњи стипендирани боравак у Италији, где остаје током 1978. године. Краусова заснива формалистички приступ на тзв. принципу „*problem sets*“, упућујући на једноставне захтеве (нпр. разрешити дубину поља, одредити тачку гледања, проблематизовати однос вертикалног и хоризонталног, представити нешто што не постоји, итд.), на које је Вудманова одговарала „интернализујући проблем, субјективизујући га и обрађујући га што је могуће личније. [...] Она увек укључује своје тело у проблемско поље како би га боље разрадила и разумела; оно је носилац значења који крајња представа производи“ (Krauss 1999: 162, 172). Полазећи од дефиниције *другости* („жена се не рађа, она се ствара“) Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir), текст *Баиш као жена* (*Just Like A Woman*) ауторке Соломон-Годо, која фотографијама Вудманове прилази посредством родних трајекторија,

истичући да њен опус указује на „радикално отуђење жене од језика, као и од свих симболичких система у којима се приказује културолошка стварност“ пружио је другачије поље сагледавања (Solomon-Godeau 1986: 11). Иако негира отворену Вудманину политичку опредељеност или феминистичку оријентацију, Годоова закључује да изабрани наративи, узнемирујућа иконографија, као и опсесивно истраживање релације субјекат – објекат, охрабрују феминистичка читања њеног дела.

Сагледавајући карактеристичне мотиве (аутопортрет, женска фигура у ентеријеру, акт уз наглашену метаморфозу тела, опсесивно сударање органског и неорганског, као и инсистирање на аналогiji између тела и простора, или делова тела и фетишизираних објеката) које понавља и реинтерпретира у девастираним кућама и напуштеним магацинима у Америци и Италији, као доминантном просторном контексту својих режираних фотографија, и анализирајући особене модернистичке естетске стратегије фрагментације и камуфлаже тела, које трансформише сенкама или модификује помоћу неочекиваних одраза у огледалу, у којима се оно преплиће с другим објектима или стапа са околином, Вудманова, заправо, доводи у питање властити идентитет уметнице као ствараоца са особеним рукописом којим жели да „декодира 'жену' као оформљену категорију и већ-произведену-дефиницију да би ревалоризовала женско искуство из феминистичког угла“ (Metlič 2017a: 221). Без обзира на многобројне утицаје минулих епоха (антика, барок, викторијанска ера) или непосредне подстицаје које налази у временски блиском надреализму Мана Реја (Man Ray), футуризму и фотодинамизму браће Брагаља (Bragaglia), серијским фотографијама Двејна Мајклса (Duane Michals), и које употпуњује предавањима Арона Зискинда (Aaron Siskind) о модерној фотографији у Школи за дизајн у Род Ајланду, модном фотографом Деборе Турбевил (Deborah Turbeville), као и провокативним студијама простора Френсиса Бејкона (Francis Bacon), Вудманова је успела да изгради препознатљиву уметничку целину неодвојиву од актуелних дешавања времена у коме је живела.⁴

Значајна концептуална и језичка револуција коју су извеле жене током осме деценије XX века трансформисала је жену као објекат, односно модел у служби мушкарца, тј. уметника, у жену као субјекат, односно жену-ствараоца, када се она нашла с друге стране платна, тј. објектива. Иако се бојаљиви покушаји женског деловања у пољу ликовних уметности јављају у другој половини XIX столећа, суштински помаци ће се догодити након педесетих година XX века, управо кроз фотографију Деборе Турбевил, Клод Каон (Claude Cahun), Барбаре Кругер (Barbara Kruger), Синди Шерман (Cindy Sherman), као и перформансе Марине Абрамовић, Вали Експорт (Valie Export) и Ђине Пана (Gina Pane). Оне

³ Текстови Краусове и Соломон-Годо објављени су у публикацији: Gabhart, A. (ed.) 1986. Francesa Woodman: Photographic Work (exhibition catalogue), Wellesley, Mass: Wellesley College Museum.

⁴ Према сведочењима пријатељице Бетси Берн (Betsy Berne), Франческа је осећала кривицу што није „права“ феминисткиња, иако је заправо то била, једноставно зато што је као жена схватала себе и свој рад озбиљно. Њена дела изазивала су полемике и контроверзе, постављала питања и нудила одговоре, одражавајући амбивалентност у статусу „бити женско“, па чак и више од тога (Townsend 2016: 247).



1. Франческа Вудман, *Жена, огледало – Жена је огледало за мушкарца*, Провиденс, Род Ајланд, 1975–1978.
1. Francesca Woodman, *A Woman: A Mirror; A Woman Is a Mirror for a Man*, Providence, Rhode Island, 1975–1978

почињу да употребљавају тело као медијум како би изразиле амбивалентан однос према њему. Тело истовремено може бити кућа (шкољка) женског бића, али и затвор, и неподношљиво бремене. Између ових крајности, креће се и Франческа Вудман. Вековима глорификовано, табуизирано, анализирано, потчињено, употребљавано женско тело (од стране мушког уметника и мушких погледа) сада се, интерпретира из нескривено женског угла.

Преиспитујући и ревалоризујући нарцисоидност, фетишизам и воајеризам као суштинске принципе на којима почива фотографија у чијем се средишту налази женски акт схваћен као „предмет жудње“, Вудманова је многобројним, ишчежавајућим, камуфлираним фотопоретима одлучно повела борбу против схватања женског тела као празног платна на које се уписује значење (циклус од четири фотографије *Пролеће у Провиденсу* из 1976, или фотографија сугестивног назива *Жена, огледало: жена је огледало за мушкарца* из 1975–1978, сл. 1), настојећи да женско тело одреди као креатора значења у константној метаморфози из једног у друго егзистенцијално стање. Упркос чињеници да се никада није декларисала као припадница било ког покрета, па ни феминистичког, који је током осме деценије XX века у Америци и Великој Британији нагло ојачао, Франческа Вудман је, смелим аутопортретима који успостављају сасвим нови однос између тела и околине, пореметила дотадашње конвенционалне мушко–женске односе доминације.⁵

Према тврдњама Лоре Малви, „у политици раног Женског покрета, тело је било место политичке борбе“, па се самим тим, „борба жена за задобијање права над телом, није могла одвојити од питања слике и представљања“ (Malvi 2017: 12). Вудманова доследно спроводи овај пројекат: враћајући се у прошлост, мапира доминантне кодове представљања жене „као пасивног објекта“ (*ibid.*: 44) за владајући мушки поглед, како би се ослободила тог „ропства“. На стваралачком путу преиспитује своје границе и деконструише сопствени идентитет, бирајући себе као најчешћи (мада не и једини) модел: „У томе је погодност – ја сам увек доступна“ (Conley 2013: 163). Истина је заправо другачија: Вудманова је била сама себи најбољи модел, јер је једина знала чему заиста тежи. Њено наго, разоружано тело, често комбиновано с калама, лабудовима, јегуљама, змијама, танком кором бреза, или анђеоским крилима, деконструише митове и препознатљиве мотиве културне историје. Приказујући сегменте тела (ноге, руке) пресечене ивицама кадра, поиграва се с лако схватљивом синегдохом односа сексуалне моћи – треба се сетити Дегаових балерина, Кертесових (André Kertész) *Нозу плесачица* или Манеовог (Édouard Manet) *Бала у опери* – упућујући на „имлицирану сексуалну привлачност невидљивог модела представљеног као пасивни објекат за мушки поглед“ (Nohlin 2002: 137). Циљ овог пројекта је да се проговори о томе како је бити жена, како је носити женско тело (Palm 2015: 22). Истовремено, Вудманова проживљава бинарне опозиције: активно–пасивно, субјекат–објекат, мушко–женско. И баш у тој чињеници налази се сва комплексност њеног фотографског деловања.

Интимистичка тескоба и покушај бекства

Франческа Вудман је већ на почетку стваралачког пута формирала особен и препознатљив рукопис који се испојио у фотографији, иако се постепено опробала и у сликарству, поезији, музици, перформансу и, коначно, у концептуалној уметности, у којој се визуелни запис преплиће с писаним коментарима као својеврсној допуни и објашњењу њених комплексних колажних књига. У фотографији неће следити доминантне токове седамдесетих година: њеној природи није одговарао формализам Школе за дизајн у Род Ајланду, а ни експериментални карактер Баухауса, чији је начин рада био у основи Чикашког института за дизајн. Остављајући по страни Вестонову (Edward Weston) и Анселмову (Anselm Adams) „straight“ фотографију, Вудманова се окренула ониричком *tableau vivant*-у интимистичког формата⁶, у коме је мешавином театарности и перформанса успоставила блиску везу с надреализмом. О

⁵ Због тога чудно делују изјаве које преноси Ан Габарт (Anne Gabhart) у тексту из 1986, по којима се Вудманова није добро осећала у седамдесетим, сматрајући да би било боље да је рођена као викторијанска жена (Gabhart 1986: 54). У оваквим изјавама осећа се призвук ироније.



2. Франческа Вудман, *Простор*², Провиденс, Род Ајланд, 1976.
2. Francesca Woodman, *Space*², Providence, Rhode Island, 1976



3. Бепта Морисо, *Психино огледало*, 1876.
3. Berthe Morisot, *The Psyche Mirror*, 1876

томе је писала: „Волела бих да речи остваре идентичну везу с мојим представама, као што је то случај с фотографијама и речима у Бретоновој *Нађи*. [...] Желим да моје фотографије сажму искуство у малим сликама и да поседују сву недокучивост страха скривеног у очима посматрача који би се обелоданио као њихово властито искуство“ (Pedicini 2012:42).

Упркос чињеници да је камером снимила пријатељице, љубавника Бенџамина Мура (Benjamin Moore) и модела с колеца, Чарлија, немогуће је отети се утиску да је читав Вудманин опус састављен од низа аутопортрета, који се, с друге стране, тешко могу окарактерисати као традиционално схваћене представе сопственог лика. Томе доприноси често одсуство и/или невидљивост лица, због чега тело постаје знак за жену, пре него што конкретно упућује на уметницу. Један од првих био је *Аутопортрет у тринаестој години* снимљен у Болдеру (Boulder) у Колораду 1972. године, где млада девојка сакрива лице иза косе, чинећи себе недоступном оку посматрача. Она константно реafirмира свој статус, а према речима Изабеле Педичини (Isabella Pedicini), у питању је циркуларни поступак у коме она постаје објекат који постаје субјекат (Pedicini 2012: 60). Суштина непрестаног враћања

сопству налази се у Вудманиној жељи да истражује идентитет, да га замагљује и брише, и да константним преломима, прекидима тела и камуфлирањем у простору испита његово право на слободу (кретања и изражавања). Инспирисана Бретоновим питањем *Нађи* „Ко сте ви?“, и њеним одговором „Ја сам душа-луталица“ (Бретон 1999: 74), Вудманова чини своју личност вишезначном и одбија објектификацију, јер се њено тело изједначава са свим предметима у које може да се смести (Townsend 2016: 59).

Посебно место у дијалогу с телом (уметнице) имају намерно одабрани ентеријери у којима Вудманова изазива идеолошке претпоставке рода са циљем да деконструише успостављену поделу на традиционално схваћене „мушке“ и „женске“ просторе (Pollock 2001). У напуштеним и негостољубивим кућама које су некада чиниле „пријатан“ дом, она је иронијски промишљала сва ограничења која је наметао грађански, патријархални свет с препознатљивим наслеђем деветнаестовековног схватања породице, у ком је жена и мајка стуб домаћинства. Истовремено, у фотографском циклусу *Самообмана* (*Self-deceit*, 1978, Рим) или појединачним радовима *Без назива* (*Untitled*, 1975–1978) и *Моја кућа* (*My House*, 1976), она уводи огледало као кључни реквизит, који ће јој омогућити да оде и корак даље у односу на серије *Кућа* (*House*, 1976) и *Простор*² (*Space*², 1977, сл. 2). Тежишна релација између тела, зидова и подова напуштене куће – као простора (оптерећујуће) прошлости и наслеђених, друштвено детерминасаних односа који се морају надвламати и на чије претње и ограничења Вудманова недвосмислено указује – сада постаје релација између наог тела и (невидљивог, фрагментисаног) одраза у огледалу. Огледало не одражава самозадовољно уживање у лепоти, за коју Вудманова зна да брзо пролази,

⁶ Њене фотографије су најчешће квадрати малих димензија и веома ретко прелазе величину 16,5 × 16,5 cm. Интимизам уписан у наратив она преноси на формат, и ова ситуација неће се мењати док не почне рад на серији *Temple Project* у Њујорку 1980. године. До поменуте промене долази, између осталог, због примене *blueprint* технике (дијазотипија), као и због природе самог пројекта у коме су женски модели симулирали каријатиде са античких храмова, изискујући од Вудманове истраживање нових односа између тела и простора у монументалнијим размерама.



4. Мери Касат, *У позоришту*, 1879.
4. Mary Cassatt, *At the Theatre*, 1879

већ, према речима Линде Нохлин (Linda Nochlin), оно наговештава њено неизбежно уништење (*ibid.*: 145). Импресионистичке прозачне, просветљене ентеријере на сликама *У трпезарији* (1875), *Жена код огледала* (1875–1880), *Испред огледала* (1890) или *Психино огледало* (1876, сл. 3) Берте Морисо, које чувају племениту емоцију, уздржаност и тишину (заштићених) грађанских простора, Вудманова агресивно напада, не желећи да прихвати тзв. херојску улогу жене-домаћице чија би видљивост у јавној сфери била лимитирана или маргинализована. Свакако, слична ограничења осећала је и Морисоова. *Психино огледало* извесно упућује на слику душе чија је судбина у вези с патњама и радостима љубави које је уметница осетила у браку са Еженом Манеом (Eugene Manet). Показало се да су њени покушаји да усклади брак и каријеру били исцрпљујући. Меланхоличним ставом своје јунакиње, као и разоштреним ликом у огледалу који јој симболички замагљује идентитет, Морисоова указује на оптерећујући положај мајке и супруге која тежи да се реализује као уметница. Тим поводом она је изјавила: „Желела бих да испуним своју дужност према раду пре него што умрем; волела бих да ми други то не чине тако тешким“ (Grime 2008: 58). Схватајући „кућу као оков“, слично Морисоовој, Вудманова, за разлику од француске сликарке, настоји да пробије баријере интимистичких простора и коначно ступи у јавну сферу, где ће покушати да живи женскост као „положај у дискурсу и друштвеној пракси, као продукт стварног осећаја социјалног положаја, покретљивости и видљивости, у духу друштвених односа *видети и бити виђен*“ (Pollock 2001: 5).

Ради се о суштинском разрачунавању са схватањем жене као естетског објекта, с покорношћу и смерношћу као глорификованим женским врлинама. Управо овакво приказивање жене као упадљиво изоловане – било да је виђена у кући док се пред огледалом, спуштене главе, (стидљиво) чешља или купа на композицијама *Купање* (1890) или *Чешљање* (1891) Мери Касат, или у јавном простору буржоаске забаве, показивања и друштвених ритуала који су конституисали углађено друштво, *Le Monde* (*loc. cit.*), нпр. у делима *Портрет даме* (1877), *У позоришту* (1878–1879, сл. 4) и *Жена са бисерном огрлицом* (1879), у којима се одустаје од суочавања са одразом у огледалу услед осећаја нелагодности због изложености погледима других – Вудманова отворено напада, супротстављајући се женској статичности и помирљивости, које на сликама сугеришу тричетвртински или пуни профил, као и склоњен поглед. Прихватајући улоге коју им је друштво наменило, жене на сликама Морисоове и Касатове заправо потврђују своју заробљеност у оквиру лимитираних простора кућне „слободе“. Евентуалне изузетке чине ретке композиције Касатове смештене у јавни простор, нпр. *У опери* (1879) у којој, како запажа Полокова, жена с двогледом наступа као субјекат сопственог гледања, опирајући се да постане објект мушке пажње. Међутим, не упућује ли ово скривање иза двогледа (као штита) на нелагодност борављења у свету где је жена изложена непожељним погледима и подозрењу?

Облачећи се као хероина из викторијанске ере (чиме подсећа на историјске околности у којима су жене биле заробљене „у четири зида“), Вудманова улази у напуштене грађанске куће из XIX века које доживљава као места „женске запречености“, како би их освојила, излетела из њихових зидова и прекрила се њиховим ољуштеним тапетима⁷, да би пробудила духове и ослободила заробљене силе, у покушају да поруши наметнуте баријере. Доводећи своје тело у непријатан положај, преплићући га са архитектуром, провлачећи се кроз узане пролазе, она опозива „маску“ дома, негирајући његов комфор, те открива болне истине о родним разликама произведеним у прошлости и њиховом трајању у садашњости. Истовремено, она указује на субјективни (утопијски) покушај да побегне из домена који јој је, као жени, предодређен.

За разлику од атмосфере заустављеног времена као једне од кључних одредница женских простора (Чупић 2008: 104) на сликама Морисоове и Касатове, Вудманова одбија да фиксира своје тело и лице у простору, испуњавајући га разорном енергијом: „За XVI

⁷ У случају фотографије *Простор*² из 1976. године, у којој су тумачи Вудманиног дела уочили најочигледнију паралелу с готском новелом *Жути тапет* (1890) списатељице Шарлоте Перкинс Гилман (Charlotte Perkins Gilman), сам тапет представља патријархални текст из кога списатељица жели да устане како би се ослободила и проговорила. Метафора жене као куће затворене у сопствено тело, централна је у овој причи (Дојчиновић 2012: 143). Исти утисак остављају и Вудманине фотографије у којима се баријере наметнуте границама властог тела превазилазе поступком кретања испред камере у продуженим експозицијама.



5. Франческа Вудман, *Моја кућа*, Провиденс, Род Ајланд, 1976.
5. Francesca Woodman, *My House*, Providence, Rhode Island, 1976



6. Франческа Вудман, *Самообмана #1*, Рим, Италија, 1978.
6. Francesca Woodman, *Self-Deception #1*, Rome, Italy, 1978

век, исто као и за XIX, најмоћнији могући природни означитељ лудости и хаоса била је неспутана жена, одлучна да управља сама собом, дефинитивно 'одозго' (Nohlin 2002: 144). Сродан еманципаторски идеал потврђује и Вудманова. Захваљујући продуженим експозицијама, покрети тела пред објективом се разоштравају (тзв. *blur* ефекат), дематеријализујући њен лик, не дозвољавајући ентеријеру да је ухвати у замку, јер га напушта, бежећи преко ивица кадра. Најчешће позиционирана уз рубове слике, она открива двоструку жељу, да истовремено насељава и превазиђе поље видљивог (Pelan 2002: 993). На фотографији *Моја кућа* (сл. 5), стешњена у угао трпезарије, прекрива целофаном и себе и огледало на поду, сугеришући изједначавање тела и ентеријера. Вршећи симболички обрт, она изазива двоструку негацију, не дозвољавајући да се простор у огледалу појави без њеног одраза. Клер Рајмон примећује да „управо приказивањем овог стешњеног простора *рода као судбине*, Вудманова устаје против њега, омогућавајући посматрачима трансценденцију и трансформацију које превазилазе рестриктивне кодове рода и сопства као таквог“ (Raymond 2017: 107).

За разлику од представа Морисоове и Касатове, у чијим ентеријерима огледало има фиксирани положај и употребни је предмет с којим субјекат не долази у непосредан (тактилан) контакт, већ пред њим увежбава позу, став и гест (лакановска спекуларна слика овде је заиста ортопедска), у Вудманином раду оно поприма особине мобилног предмета променљиве локације, с чијом је површином уметница у директном контакту. Стварност виђена у „импресионистичком“ огледалу не

сме се мењати, а било какав допринос субјекта означавао би грешку у спознаји. Наглашена пасивност уметница и модела пред огледалом, као и склоност да се препусте медитацији и сањарењу, указује да је њихов једини активан чин било отварање очију.

Вудманова, с друге стране, претвара огледало у култни објекат и носиоца ауре, борећи се са одразом у њему, остављајући видљив траг на његовој површини. Огледало је ослоњено на зид, нераспаковано, прекривено танком драперијом, положено на под или га ауторка помера у току фотографисања. Ово је најочигледније у циклусу *Самообмана* (сл. 6), састављеном од седам фотографија, у коме огледало више сакрива, него што открива. Оно није у служби Вудманине нарцисоидности, већ (иронијски) преиспитује воајерски потенцијал (мушког) посматрача. Осим на првој фотографији, где му прилази пузећи, истражујући силе *id*-а, она се на осталима крије иза огледала, окреће му леђа или седи и стоји поред њега. Одроз не постоји, не појављује се, све док се не деконструише „представа“ о себи за друге, све док не престане самообмањивање. Према речима Фукоа (Michel Foucault), „пошав од тог погледа који ми се у извесној мери враћа, из дубине тог виртуелног простора који је са оне стране стакла, ја се окрећем себи, изнова упућујући мој поглед ка себи самом, реконституишући се тамо где стварно јесам“ (Fuko 2005: 32).

Вудманова смело провоцира свој лик у огледалу, сучељава меку текстуру коже и хладно стакло, а као кулминација интроспекције јавља се *Аутопортрет у изломљеном огледалу* (1979), сугеришући деструкцију и трансформацију личности. Вудманин разломљени лик у



7. Франческа Вудман, *Без назива*, Провиденс, Род Ајланд, 1976.
7. Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976

огледалу недвосмислено доводи у питање њен психо-физички интегритет, поигравајући се с Лакановом (Jacques Lacan) теоријом о огледалу која га дефинише као простор откривања сопствене целовитости, кроз сусрет с властитим одразом – са имагинарним *другим* (Lacan 1986). Лаканов концепт субјекта који се формира кроз туђи поглед добија нову димензију на фотографији *Без назива* (1976, сл. 7) захваљујући необичној силиути (тзв. *shadowgraph*) у брашну, која представља фрагментарни отисак Вудманиног тела, наговештене десне ноге и руку виђених од рамена до лактова. Делимично присутна у кадру, нага, одевена у *Mary Janes* ципеле (које су јасан знак за рађање женствености и одударају од оронулог домаћег ентеријера), она с дистанце посматра свој физички траг. У екстатичном узвику одобравања, овај тренутак идентификације она доживљава као тренутак славља⁸ (Lacan 1986).

Стални конфликт између онога што је жељено и онога што је очекивано производи кризу Вудманиног идентитета и њеног душевног живота, доводећи до регресије либида, којим је Јунг (Karl Gustav Jung) означавао престанак прилагођавања наметнутим условима средине и окретање ка захтевима властитог унутрашњег света и виталној неопходности удовољавања захтевима

индивидуације (Jung 1977).⁹ За разлику од дама на сликама Морисоове или Касатове чији став пред огледалом најчешће упућује на нужно усаглашавање са условима и нормама друштва, на еманципацију која је естетске природе и прати развој моде, Вудманова бира другачији пут. Она одбацује одећу као привид и сувишни спољни омотач и окреће се акту – телу без окова које проговара из суштине бића. На фотографији *Без назива*, режираној у Провиденсу (1975–1978), нага уметница се склупчала на огледалу притискајући лице о малу стаклену површину, док се на месту њеног одраза појављује лисичје крзно. Постављањем стакла између лица и огледала ауторка покушава да докучи шта је испод варљиве опне појавног, да види шта се налази с оне стране огледала.

Јукстапонирање женског тела и крзна надреалистичког је порекла и указује на жену као носиоца бестијалних сила. Код Вудманове оно симболизује жељу за слободом, па се конкретна фотографија може разумети као наратив о преображају и бекству, пре него о заточености и беспомоћности (Towsand 2016: 41). Супротстављајући се свакој нормираној слици стварности, устајући против друштвених условљености које ограничавају делатне способности жене, Франческа Вудман је покушала да преиспита женску субјективност на релацији тело–друштво–уметност, деконструишући мит о кући као сигурном гнезду.¹⁰ У својој оспесивној тежњи за слободом, себи је непрестано постављала бретоновско питање „Ко сам ја?“, и практично, помоћу фотографије, визуелно обликовала одговор који је писац пружио: „Ако се изузетно позовем на једну пословицу: зашто се све не би сводило на то да знам с ким се дружим?“¹¹ Морам признати да ме ова последња реч збуњује [...] она ме наводи да за живота играм улогу фантома, она очигледно алудира на оно што је требало да престанем да будем, да бих био онај који јесам“ (Бретон 1999: 31).

⁹ Јунг сматра да препуштање личности ноћним силама несвесног може имати позитивно и негативно дејство. Те „ноћне силе“ су извор стваралачке снаге, веза човека са светом и природом, али и извор опасности, јер бесповратно препуштање ирационалном води ка дезинтеграцији личности и смрти, као што ће показати судбина Бретонове Нађе која завршава у душевној болници, или Франческе Вудман која ће рано прекинути свој живот. О Нађиној вилинској природи коју ће све више потискивати мрачна страна њене личности, видети даље у: Новаковић 1999: 16–18.

¹⁰ О поетици интимистичких простора и њиховој нераскидивој повезаности с француском грађанском уметношћу друге половине XIX и прве половине XX века, видети: Метлић 2017б.

¹¹ Преводилац *Нађе*, проф. Јелена Новаковић (1999: 13) скреће пажњу на двоструко значење глагола *hanter* (дружити се, походити), који се користи и у синтагмама које означавају места која посећују духови (*maison hantée, château hanté*) и скреће смисао пословице у правцу готског романа, преко кога је укључује у надреалистички контекст. На сличан начин, Вудманова преко Бретона долази до својеврсне мешавине фотографског интимизма и готског романа, проткане надреалистичком атмосфером.

⁸ Цео процес снимљен је и камером. Смејући се заједно са сниматељем, чује се глас уметнице: „Баш је лепа слика! Задовољна сам!“ Видети филм: *Вудманови (The Woodmans)* режија Скот Вилис (Scott Willis), 2010.

Закључна разматрања

„Огледало је, на концу, исто тако утопија, будући да је место без места. [...] У огледалу видим себе тамо где нисам, у једном нестварном простору који се виртуално отвара иза површине; ја сам тамо, тамо где ме нема, као каква сенка која даје мени самом моју властиту видљивост, која ми допушта да се гледам тамо где сам одсутан. [...] Али је једнако хетеротипија, у мери у којој огледало заиста постоји, и у којој има, спрам места које заузима, неку врсту повратног дејства; кренувши ка њему ја откривам своје одсуство на месту на којем сам, зато што се видим тамо” (Фуко 2005: 31, 32). Интертекстуално ишчитавање визуелног писма Франческе Вудман некада је концизно и лаконско, а некада се овај свет чини тешко проходним. Упркос томе, својим омажем првој струји париских надреалиста уметница позива на ревалоризацију женског тела и размишљање о полифонији тела као креативном облику изражавања. Посредством огледала, она је негирала социо-културолошку нормативност импресионистичког погледа на тело, противећи се уверењу да сопство и рефлектована слика представљају самозадовољан, унутар себе затворен механизам. Спекуларна лакановска слика ортопедског карактера Берте Морисо и Мери Касат кроз Вудманин опус добија адекватну критику и коментар.

Истовремено, повлачећи паралелу између тематски блиских радова Вудманове и фотографикиња које су стварале у другој половини XX века, разматрање

женске субјективности одражава сродна интересовања ка дееротизацији тела и трагању за идентитетом. Настављајући Вудманину борбу за превазилажењем клаустрофобије грађанских (фемининих) простора деветнаестог века, кубанска фотографкиња Ана Мендијета (Ana Mendieta) преиспитивала је женску субјективност у ритуалном и колективном, док ће је, током осме и девете деценије, с процватом другог таласа феминистичке фотографије, Нан Голдин (Nancy Goldin) тражити у маргинализованим друштвеним групама, Синди Шерман у концептуалним портретима, а Џо Спенс (Jo Spence) ће је проблематизовати кроз идеализовану појавност женствености (низом аутопортрета као хронолошких докумената о борби против рака дојке, коме је подлегла) – све до Софи Кал (Sophie Calle), која ће фотографијом и интердисциплинарним истраживањима проговорити о људској рањивости и просторима релокације у интимном.

Константном конструкцијом и деконструкцијом рефлектоване слике сопства, Вудманова је сугестивно указала на нужност ревалоризације културних стереотипа, трагајући за идентитетом који није условљен родом. Свесна чињенице да модел који једна епоха брижљиво гради до нарцистичког архетипа друга епоха мора фрагментирати и разарати, она неумитно позива на преиспитавање утемељених вредности, јер се „уметност рађа из једног историјског контекста, одражава га и подстиче његову еволуцију“ (Есо 1989).

ЛИТЕРАТУРА:

- Malvi, L. 2017
Vizuelna i druga zadovoljstva, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Metlić, D. 2017a
Feminističke teorije i prakse Lore Malvi u: Malvi 2017, 221–229.
- Метлић, Д. 2017б
Слике пролазног света : односи француског и српског интимизма, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Raymond, C. 2017
Women Photographers and Feminist Aesthetics, New York: Routledge.
- Townsend, C. 2016
Francesca Woodman : Scattered in Space and Time, London: Phaidon
- Palm, A.-K. 2015
The Body and Its Stories, in: *Francesca Woodman* : On Being an Angel, Stockholm: Moderna Museet, 19–24.
- Conley, K. 2013
Surrealist Ghostlines, Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Pedicini, I. 2012
Francesca Woodman : The Roman Years : between flesh and film, Roma: Contrasto.
- Дојчиновић, Б. 2012
Повратак Шарлот Перкинс Гилман, у: Гилман, Ш. П, *Жути тапет*, Београд, Службени гласник, 133–160.
- Griselda P. 2010
Modernost i ženski prostori, 3+4 (Beograd) n. s. 6 : 4–11.
- Чупић, С. 2008
Теме и идеје модерног : српско сликарство 1900–1941, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Grime, K. 2008
Impresionizam, Beograd: Taschen/IPS.
- Fuko, M. 2005
Druga mesta, u: *Mišel Fuko: Hrestomatija*, Milenković, P. (prir.), Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 29–37.
- Bart, R. 2004
Svetla komora : nota o fotografiji, Beograd: Rad.
- Nohlin, L. 2002
Žene, umetnost i moć, u: Anđelković, B. (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Phelan, P. 2002
Francesca Woodman's Photography : Death and the Image One More Time, *Signs* (Chicago University Press) 27, 4: 979–1004.
- Krauss, R. 1999
Bachelors, Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- Бретон, А. 1999
Нађа, Београд: Нолит.
- Новаковић, Ј. 1999
Трагање за идентитетом или мит о потпуном остварењу човека, у: Бретон, А., *Нађа*, Београд: Нолит, 7–30.
- Rankin, S. 1998
Peach Mumble – Ideas Cooking, in: Hervé Chandes (ed.), *Francesca Woodman*, Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 33–40.
- Eco, U. 1989
The Open Work, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Gabhart, A. (ed.) 1986
Francesca Woodman : Photographic Work. Wellesley, Mass: Wellesley College Museum.
- Solomon-Godeau, A. 1986
Just Like a Woman, in Gabhart, A. (ed.), *Francesca Woodman* : Photographic Work. Wellesley, Mass: Wellesley College Museum, 11–37.
- Lacan, J. 1986.
Četiri temeljna pojma psihoanalize, Zagreb: Naprijed.
- Jung, C.G. 1977.
Opsihologiji nesvesnog, Beograd: Matica srpska.

Summary

DIJANA METLIĆ

University of Novi Sad, Academy of Arts, Novi Sad, Serbia
dijana.metlic@uns.ac.rs

NATALIJA SIMIĆ

University of Novi Sad, Academy of Arts, Novi Sad, Serbia
simicnatalij@gmail.com

REFLECTION OF MOMENT: Deconstruction of the Intimate in the Photography of Francesca Woodman

In this paper we analyse two different approaches towards female body – the one in the works of the Impressionist painters Berthe Morisot and Mary Cassatt and the other in the photography of Francesca Woodman during the 1970s. We examine the development of female identity and how it was shaped by the specific social conditions during the 19th and 20th centuries. In the works of Morisot and Cassatt, women are represented as a part of their households, excluded from all major social events, with emphasis on their isolation, solitude and the lack of communication. Women are often depicted while resting, dressing, combing or rehearsing the pose in front of the mirror, staying at home as an “inferior race”. They are rarely represented in theatres, where they feel vulnerable to a compromising *male* gaze. In her photo series *House* (1976) and *Self-deceit* (1978), Francesca Woodman approaches female subjectivity in a radically new way: she questions her identity so as to break established and well-preserved boundaries of ideological spaces of femininity.

Discussing the binary opposition private–public, feminine–masculine, Woodman often uses a mirror as mobile paraphernalia, carrying it with her through deserted rooms of Victorian houses. Her fragmented reflection and hidden face question the implicated sexual attractiveness of an invisible female model, which is typically regarded as a passive object of male pleasure. Her naked blurred body merges with the surrounding or is obscured by peeling wallpapers. She is often on the verge of disappearing, evading the slightest possibility of being caught in a fixed identity. As an extremely progressive feminine voice, Francesca Woodman seeks to escape Morisot and Cassatt's historical formation of sexed and classed subjects, and succeeds in breaking the conventional representation of women as mere objects of beauty. She dismisses banal narratives and examines the limits of her own body, revealing new opportunities for women and their future artistic activity.

Translated by the authors / Превод аутора

ПАРАМЕТАРСКИ ГЕНЕРИСАНА ГЕОМЕТРИЈСКА ФОРМА У ДИЗАЈНУ ЕНТЕРИЈЕРА И НАМЕШТАЈА

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Параметарски генерисана геометријска форма заснива се на међусобном повезивању геометријских елемената, а крајњи производ је ентитет заснован на параметрима. На промену једног или више параметара остатак модела ће реаговати променом почетног геометријског облика на основу унапред постављених асоцијативних правила. Појам параметра потиче из математике и односи се на употребу одређених варијабли уз помоћ којих се крајњи резултат функције или система може мењати или обликовати. У архитектури је то процес истраживања могућности које нуди одговарајући тродимензионални модел. Употреба алгоритама и софтвера за параметарско генерисање сложених форми нема за циљ усвајање коначног решења, већ пружа избор унутар скупа могућих исхода.

Аналогно и дигитално у процесу параметарског генерисања геометријске форме у дизајну ентеријера и намештаја нису у потпуности раздвојени. Параметарски моделован архитектонски склоп исувише је доминантан да би дозволио независан дизајн ентеријера. Дизајнирање архитектонског склопа и дизајн ентеријера и намештаја унутар те архитектуре јединствен је стваралачки подухват вођен параметарским начелима дизајна. Ентеријер обликован у складу са принципима параметризма читамо као скуп облика које карактеришу аутентична геометрија, композициони закони и просторни ефекти. Карактеристика овог скупа је утисак кохеренције, упркос богатству различитости остварених просторних структура и дизајнираних производа унутар њих.

Кључне речи: геометрија, дизајн, ентеријер, моделовање, параметар

Увод

Геометрија је у основи процеса пројектовања, од почетних корака до усвајања финалне форме. Модерна конструктивна геометрија нуди разне алате за ефикасно пројектовање, анализу и генерисање сложених облика. Један од тих алата је и параметарско моделовање, које обједињује примењену геометрију и дизајн.

Параметарско моделовање је приступ заснован на примени софтвера, који третира геометријска својства дизајна као варијабле. Параметарски генерисана геометријска форма поприма одређени облик на основу тренутно изабраних вредности, али основни идентитет параметарског дизајна почива у могућности промене форме променом вредности изабраног параметра. То значи да се дизајн састоји од односа између различитих елемената композиције, односно њихове међузависности. Повећан је скуп могућих сложених облика уз задржавање могућности брзе промене, увођењем нових информација у процес генерисања форме. На тај начин, параметарски дизајн подразумева истраживање више-структурних решења помоћу параметарских модела.

Утицај промене једног параметра на облик модела илустрован је примером *Конкавних купола четврте врсте*. Конкавне куполе (Мишић и Обрадовић и Ђукановић 2015) су фамилија геометријских тела са самосвојном геометријом и метричким односима. То су полиедри чији омотач чине низови једнакостраничних троуглова, а основе су им правилни полигони. Једнакостранични троуглови груписани су у просторне шестостранике који, спојени везним троугловима, ротацијом око централне осе полиедра, управне на раван основа, чине делтаедарски омотач. Врсту куполе диктира број редова једнакостраничних троуглова у мрежи, тј. ширина траке омотача у функцији висине једнакостраничног троугла омотача и дистанце између n -тогстраног и $2n$ -тогстраног полигона основе. На слици је приказана трансформација геометријског облика омотача *Конкавних купола четврте врсте* изазвана променом само једног параметра – броја страница полигона основе (сл. 1).

Примена параметарски генерисане геометријске форме у дизајну ентеријера и намештаја подразумева да су сви архитектонски елементи и композиције параметарски подесиви. То за последицу има промену скупа основних, саставних елемената архитектуре. Уместо класичног и модерног ослањања на идеалне геометријске фигуре (равне линије, правилне геометријске фигуре и правилна геометријска тела и површи), нове примитиве

параметарског генерисања су динамички, адаптивни, интерактивни геометријски ентитети. Њихово међусобно повезивање и параметарско моделовање омогућено је применом напредних компјутерских техника дизајна.

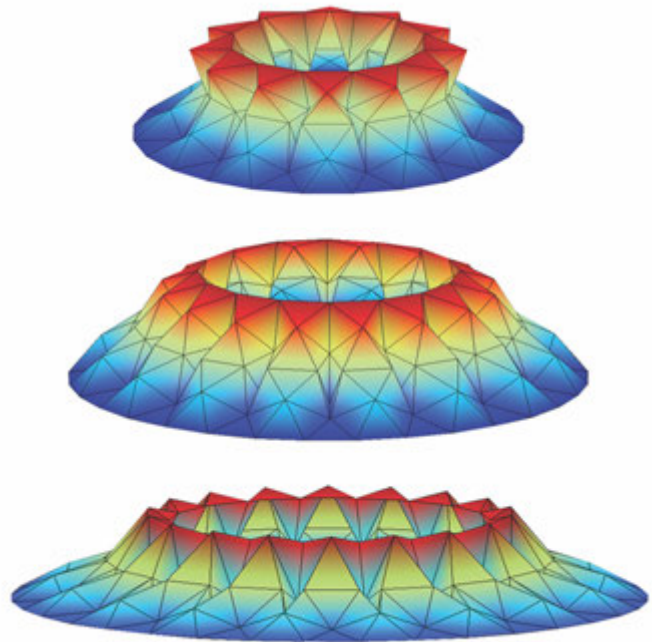
Најчешће коришћен софтверски пакет за параметарски дизајн је *Грасхопер* (Grasshopper). Развио га је Дејвид Рутен (David Rutten) за компанију *Роберт Мекнил Асоцијејтс* (Robert McNeel Associates) (Schumacher 2016). *Грасхопер* је бесплатно доступан софтвер, интегрисан са алатом за тродимензионално моделовање *Рајносерос* (Rhinoseros) и представља средство за генерисање модела као скупа међусобно зависних елемената. Дизајнер отвара два прозора, тродимензионални простор за моделовање у оквиру *Рајносероса* и графичке алгоритме *Грасхопера*, те на тај начин у реалном времену прати и сагледава промене на моделу. У процесу параметарског генерисања геометријске форме, софтвер нам омогућава употребу принципа еволуције, варијације, мутације, рекомбинације, репродукције, селекције према задатом критеријуму итд. *Кангару* (Kangaroo) је софтвер Данијела Пајкера (Daniel Piker) који омогућава интерактивне структурне симулације за проналажење облика у реалном времену. *Карамба* (Karamba) и *Милипид* (Milipede) су алати за оптимизацију, у склопу *Грасхопера*. То су интерактивни, параметарски програми за структурну анализу, који приказују пренос сила и деформације било које геометријске форме под задатим оптерећењем. *Октопус* (Octopus) је мултифункционални алат за оптимизацију *Грасхопера*, укључујући структурне, али и еколошке параметре. Сведоци смо да се скуп алата унутар *Грасхопера* стално увећава, као и број иновативних софтверских алата за интерактивно моделовање. Развој параметарских алата и скрипти омогућава прецизно формулисање и извршавање сложених корелација различитих елемената унутар једног просторног система.

Параметарски дизајниран ентеријер осмишљен је тако да су могућности реализације унапред дефинисане, а касније рационализације унапред предвиђене. Геометријска рационализација чини дизајн прецизним и контролисаним. Дизајн се састоји од успостављања равнотеже, побољшања пропорција, дефинисања протока. Резултат је јединствен, препознатљив и читљив ред, који омогућава сталну промену у процесу геометријског моделовања, а тиме и експанзију слободе у процесу генерисања архитектонске композиције.

Параметрицизам

Савремене технике анимације, симулације, графички софтвери за геометријско генерисање форме и параметарско моделовање инспирисали су нови глобални стил у архитектури и дизајну – параметрицизам (Parametricism). Много нових, системски повезаних дизајнерских проблема решава се у оквиру глобалне мреже истраживача дизајна.

На Бијеналу архитектуре у Венецији 2008. године, Патрик Шумахер (Patrick Schumacher) је дефинисао параметрицизам као нови глобални архитектонски стил,

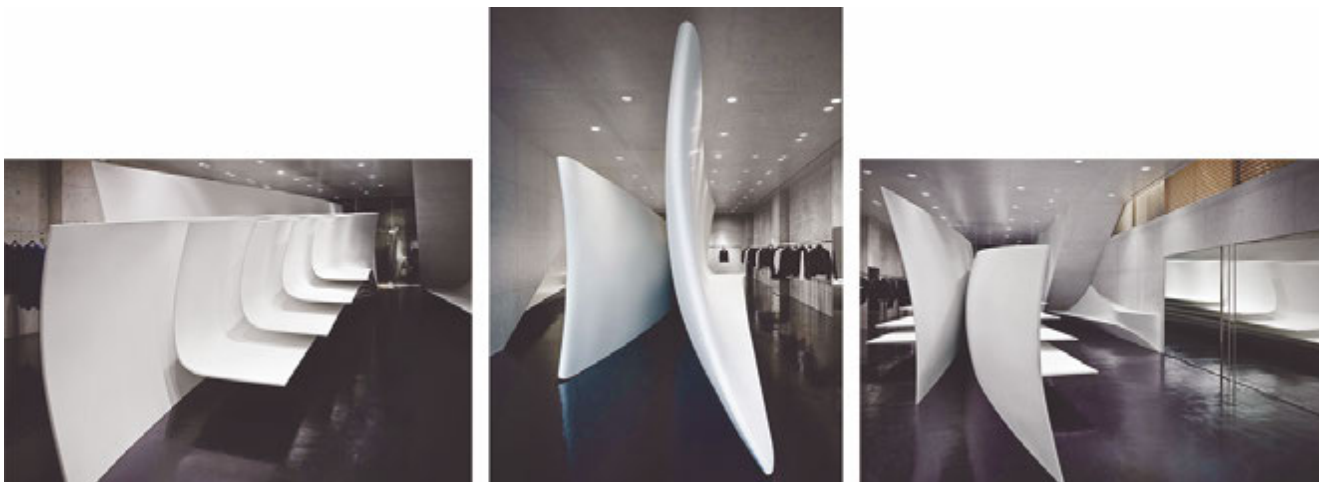


1. Омотач конкавних купола четврте врсте: а) CCIV-12mm, б) CCIV-16mm, в) CCIV-18mm
1. Lateral Surface of Concave Cupolae of the Fourth Sort: а) CCIV-12mm, б) CCIV-16mm, в) CCIV-18mm

одредивши и методолошка правила параметарског дизајна (Schumacher 2009):

- све форме су параметарски подесиве, постепено се диференцирају, систематично упоређују и сређују;
- у процесу геометријског генерисања треба избегавати геометријске примитиве, понављање елемената, упоређивање неповезаних елемената или система;
- различите подсистеме треба довести у смислени однос тако да могу заједно да функционишу;
- уместо диференцијације појединачног система, треба удружити (спојити) више подсистема;
- промена у било ком систему у директној је вези са променама у другим системима;
- треба остварити укупан осећај органске интеграције успостављањем међузависних односа који подстицају промену система, односно избегавати компензациона подешавања самог система.

„Параметрицизам као стил затвара прелазни период неизвесности након модернизма, укључујући постмодернизам, деконструктивизам и минимализам“ (Schumacher 2009). Нови стил је присутан у архитектури, дизајну ентеријера и намештаја, урбаном и индустријском дизајну. Како време одмиче од првих пројеката у духу параметарског моделовања, све више можемо говорити о супериорности параметарског моделовања у решавању програмски сложених задатака. Параметрицизам представља и нову парадигму у дизајну и тиме обухвата нову физиономију, феноменологију, и пре



2. Продавница бренда „Нил Барет“, Токио.
2. Neil Barrett Flagship Store, Tokyo

свега, нову методологију и концептуални оквир. Карактеристика стила су нове амбиције и вредности, како у процесу генерисања форми, тако и у погледу задовољења сложених функционалних захтева.

Однос аналогног и дигиталног у параметарском моделовању

Прва истраживања везе између архитектуре и дизајна заснованог на математичком рачуну започета су шездесетих и седамдесетих година XX века, а запостављена су због комерцијалне употребе графичких софтверских алата (Frazer 2016). Почетком деведесетих година XX века, архитекте Френк Гери (Frank Gehry), Питер Ајзенман (Peter Eisenman), Заха Хадид (Zaha Hadid) и Волф Прикс (Wolf Prix) успоставили су директну везу између архитектуре и математике (Carpo 2016). Прихватили су технолошке иновације, логику и могућности дигиталних алата у дизајнирању просторних структура.

Архитектуру засновану на принципима параметарског генерисања геометријске форме видимо и у делима генеријација Гаудија (Antoni Gaudi) и Фреја Ота (Frei Otto), који су препознати као узор параметрицизма (Schumacher 2009). Користили су физичке процесе као симулације за аналогно генерисање форме. У сферу архитектонског дизајна увели су методе препознавања, мерења и симулирања сложених образаца који произилазе из процеса самоорганизације просторног склопа.

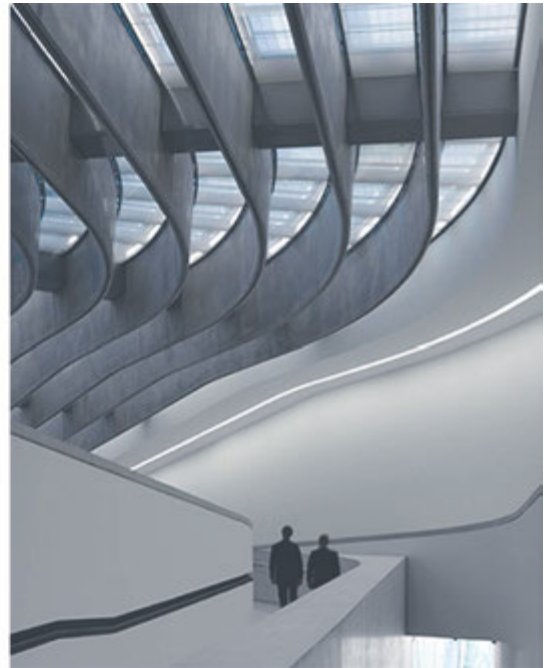
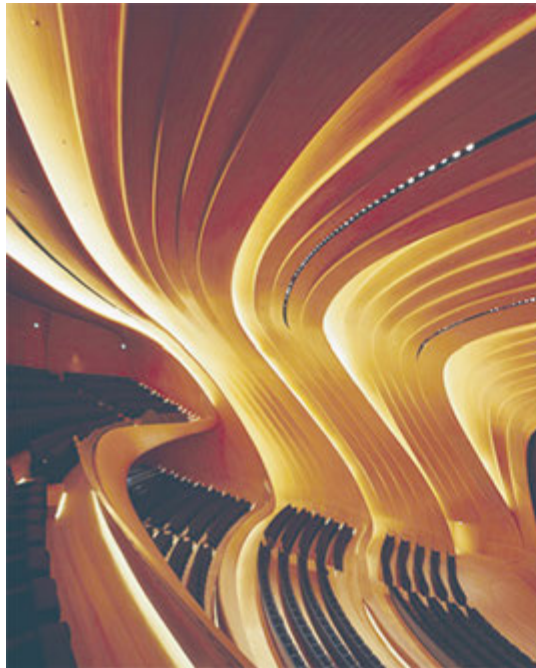
Полазећи са становишта да је дизајн резултат сталног прилагођавања унапред постављеним захтевима и јасно дефинисаном циљу, примере аналогног параметрицизма можемо запазити и много раније. Процедурална геометријска правила готике могу се схватити као аналогни параметарски алгоритми (Carpo 2016). Основно начело да промена једног параметра утиче на генерисање целе структуре присутна је и у

формирању магистралне линије фортификација XVI – XVIII века. Геометријска конструкција магистралне линије по методу Вобана (Sebastien Le Prestre de Vauban) омогућава промену дизајна фортификације у зависности од два параметра – броја и дужине странице правилног полигона основе (Obradović and Mišić 2014).

Наведени примери иду у прилог тези да параметарско генерисање није везано искључиво за употребу дигиталних алата. С друге стране, савремени графички софтверски алати за моделовање геометријске форме неопходни су за реализацију свих циљева параметрицизма. У процесу параметарског генерисања геометријске форме у дизајну намештаја, аналогно и дигитално нису у потпуности раздвојени. Процес дизајна често започиње радним скицама, које се затим транспонују у поље дигиталног, параметарског моделовања. Најновија дизајнерска истраживања заснована на савременим дигиталним алатима постављају параметрицизам као парадигму, заједничку основу истраживачких пројеката у будућности. Архитектура се посматра као скуп интерактивних система који су засновани на програму континуиране просторне трансформације.

Параметарско моделовање у дизајну ентеријера и намештаја

Параметарско моделовање омогућава управљање новим, раније незамисливим, нивоом геометријских варијација и сложености у дизајну ентеријера и намештаја. Пружа нам сложене просторне, структуралне и естетске ефекте, узимајући у обзир и ергономске, еколошке али и економске параметре. Геометријска форма произилази из експлицитних и кодираних протокола који укључују велики број малих, једноставних, сличних, али у исто време променљивих делова. Дигитални модели омогућавају и структурну оптимизацију, а један од параметара је и могућност израде тако генерисане структуре (сл. 2)



3. a) Хајдар Алијев центар, Баку, Азербејџан, б) МАХХИ, Музеј уметности XXI века, Рим, Италија.
3. a) Heydar Aliyev Centre, Baku, Azerbaijan, b) MAXXI, Museum of 21st Century Arts, Rome, Italy

Приметан је процес транспоновања експерименталних инсталација у одговарајућу архитектуру и обрнуто, где је сама изграђена просторна структура водила за дизајн ентеријера. Параметарски моделован архитектонски склоп исувише је доминантан да би дозволио независан дизајн ентеријера, те не можемо говорити о два одвојена процеса. Дизајнирање архитектонског склопа и ентеријера и намештаја унутар те архитектуре јединствен је стваралачки подухват вођен параметарским начелима дизајна.

Параметарски моделована геометријска форма омогућила је примену динамичке криве линије у архитектонском пројектовању и њено успешно извођење. Тиме је прекинута постојећа пракса да се закривљеност структуре третира као индикација жељене идеалне геометријске форме која се мора, у процесу пројектовања и изградње, рационализовати правим линијама и луковима. Створен је нови језик архитектуре који нуди већи степен слободе у пројектовању архитектонске форме. У ентеријеру, низ повезаних простора спојен је динамичком линијом кретања, а осећај непрекидног кретања остварује се управо применом закривљености простора. Просторне геометријске криве, као параметарски променљиви елементи дизајна, омогућавају нам артикулацију и лакше праћење и сагледавање врло комплексних токова кретања (сл. 3).

Ентеријер обликован према принципима параметрицизма читамо као скуп облика које карактеришу аутентична геометрија, композициони закони и просторни ефекти. Утисак кохеренције, упркос богатству различитости остварених просторних структура и

дизајнираних производа унутар њих, карактеристика је овог скупа. Дизајн не карактерише монотono понављање, већ се наше видно поље непрекидно мења, где се густе, интезивно испуњене зоне смеђују са великим мирним подручјима. Ове композиције обично су полицентричне и вишесмерне. Све ове карактеристике последица су употребе вишеструких перспективних пројекција реализованих захваљујући конструктивној геометрији.

Материјализација и параметарски регионализам

Дизајн ентеријера и пројектовање намештаја увек су у тесној вези са применом одговарајућих материјала у изради истих. У параметарском моделовању, материјал није пасивни рецептор унапред одређеног облика, већ активно учествује у архитектонском дизајну и доприноси узајамном приближавању процеса геометријског генерисања облика и материјализације, а софтвер као дизајнерски алат омогућава визуелизацију дизајнерских варијабли. Материјал и геометријска обрада омогућавају препознавање регионалног идентитета и на тај начин уносе и аспект регионализма у параметарско моделовање. При томе се не разматра само визуелни идентитет, већ и информације о локалној клими, културне карактеристике и социјални односи. Параметарско моделовање представља синтезу примене локалних материјала и занатске традиције и напредних техника рачунарског дизајна у циљу технолошких и друштвених иновација, не нарушавајући културна очекивања (Yuan 2016) (сл. 4).

У дизајну намештаја, параметарски генерисана геометријска форма се усмерава принципом генезе



4. а) Истраживачки центар Краљ Абдулах, Ријад, Саудијска Арабија, б) Пословни простор компаније Bee'ah, Шарџа, Уједињени Арапски Емирати.

4. a) King Abdullah Petroleum Studies and Research Center, Riyadh, Saudi Arabia, b) Bee'ah Headquarters, Sharjah, UAE

структуре, материјала и минималних површи, а самим тим и минималне масе. Циљ је остваривање органског дизајна, често инспирисаног природом.

Тектонизам

Тектонизам (*Tectonism*) у дизајну подразумева процес генерисања и оптимизације заснован на инжењерским прорачунима и фабрикацији, и представља подстил у оквиру свеобухватне парадигме параметрицизма (Schumacher 2014). У генерисању облика, ослања се на техничку рационалност која обезбеђује већу ефикасност и већу морфолошку строгост, уз истовремено одржавање слободе дизајна за решавање непредвиђених програмских и контекстуалних ситуација. Укључујући тектонске варијације у обликовању форме, тектонизам, као подстил параметарског моделовања, нуди нови скуп морфолошких физиономија финалног производа. Концепт тектонске артикулације примењив је у свим дисциплинама дизајна, од архитектуре, дизајна ентеријера и намештаја, индустријског дизајна, до моде и дизајна текстила.

Успешна манипулација новим параметрима у процесу дизајнирања (нпр. план простирања сила, линије напрезања под утицајем задатог оптерећења, оптимизација структуралне топологије, итеративна ерозија пуног облика и др.) може се остварити у раним фазама пројектовања коришћењем софтверских алата као што су: *Рајно Волт* (RhinoVAULT), *Кангару*, *Карамба*, *Октопус* (сл. 5).

Извођење геометријски сложених облика омогућено је применом технологије тродимензионалног штампања високе резолуције, штампањем просторних линија без калупа, применом роботске екструзије,

роботским сечењем и просторним савијањем раванских елемената. Сам дизајн произилази из неколико узастопних процеса оптимизације. Прво се генерише спољашњи омотач (површ) структуре. Он се затим подвргава процесу оптимизације структурне топологије, перфорацијом површи по мрежи која је дефинисана линијама простирања сила. Истовремена промена параметара условљена техничким захтевима, са једне стране, и функционалним карактеристикама, са друге, условљава блиску сарадњу инжењерске и дизајнерске струке. Резултат те сарадње је неисцрпан скуп могућих геометријских облика и њихова материјализација.

Примарна структура изграђеног архитектонског простора је често видљива у ентеријеру, па можемо рећи да структурални концепт одређује карактер изграђеног простора. Идеја употребе видљиве структуре која даје облик и идентитет простору обогаћена је теоријски неисцрпним скупом могућности које пружа параметарско моделовање, а дух тектонске артикулације обједињује све ове напоре.

Функција

Савремена архитектура и дизајн пролазе кроз циклус прилагођавања захтевима друштвено-економског тренутка. Друштвени односи који су профилисали универзални стандард потрошње условили су да наше друштво буде обележено диференцијацијом у начину живота, каријери, потрошачкој моћи, а самим тим и диференцијацијом у коришћењу одређених добара чији дизајн мора да прати брзи ритам промене и адекватно одговори на мноштво различитих ограничења (Schumacher 2009). Параметри објекта (дизајнираног производа), параметри амбијента (архитектонског



5. Скулптура Талес, Миланска недеља дизајна 2017,
Архитектонски биро Захе Хадид.
5. Thallus Sculpture, 2017 Milan Design Week, Zaha Hadid Architects

простора) и параметри посматрача (корисника дизајнираног производа) морају бити уједињени у јединствен параметарски систем. Тако генерисан систем омогућава преобликовање и адаптацију као одговор на преовлађујуће обрасце. Регистровање узрока промене у процесу пројектовања покреће адаптацију система у реалном времену (сл.6).

Сви просторни елементи који одређују дизајн ентеријера морају се регулисати појединачним ограничењима, која заједно дају колективну вредност: јединствен карактер, хијерархију подсистема и препознавање јединствене атмосфере простора. Унапред дефинисана сложеност геометријске форме замењује досадашњу монотонију у присутним геометријским обрасцима или дезоријентисаност визуелног хаоса, који обележава све нерегулисане ентеријере мега-простора (аеродроми, тржни центри и сл).

Параметарски генерисана геометријска форма омогућава постављање објекта на „неправилне“ локације и даје динамику унутрашњем простору, истовремено остварујући просторну и програмску сложеност. Омогућава се стапање објекта са непосредним природним окружењем, а спољашњи и унутрашњи простор се међусобно прожимају. Пошто су сви елементи архитектуре параметарски подесиви, омогућен је интезивнији однос корисника унутар простора са параметрима локације. Прилагођавање топографији локације, сагледавање или транспоновање пејзажа у ентеријер постају параметри дизајна који задовољавају потребе комплексног и динамичког друштва.

Параметрицизам омогућава формирање отворених простора чија ће се функција дефинисати у процесу међусобне интеракције различитих параметара. Корелација првобитно независних простора јасно дефинисане намене, подразумева формирање новог, свеобухватног, јединстваног система – мултифункционалног



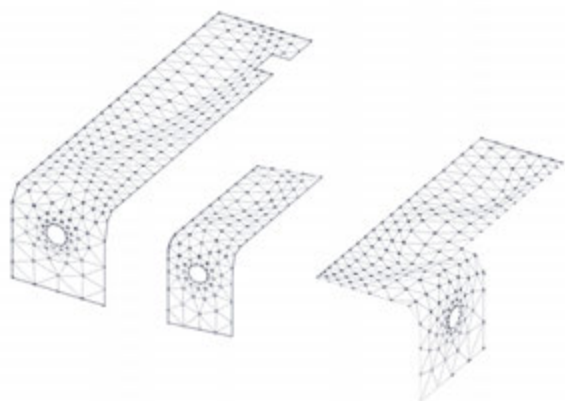
6. а) Галерија ROCA, Лондон, Велика Британија, б) Продавница
бренда Stuar Weitzman, Милано, Италија.
6. а) ROCA London Gallery, London, United Kingdom, б) Stuar
Weitzman Flagship Store, Milan, Italy

простора. Ентеријер, квантитативни израз нивоа промена вредности и намене простора, једна је од варијабли тако дефинисаног окружења.

Добро позициониран и артикулисан простор представља позив за учешће у специфичној комуникативној ситуацији, која се може одбити или прихватити чином уласка у простор. Сва даља комуникација у ентеријеру одвија се у контексту у ком простор функционише као заједничка претпоставка свих учесника. То је омогућено и у непосредној интеракцији са елементима обликовања ентеријера, а унапређивањем овако дефинисане функције ентеријера остварује се социјална функција архитектуре.

Уметање параметарског облика, критика параметрицизма

Изграђена средина и скуп артефаката унутар ње постају важан извор информација које нам помажу да се крећемо и усмеримо кроз наш све сложенији друштвени свет. *Тотални дизајн*, у свим дизајнерским дисциплинама, симбиоза је дизајнираног окружења и скупа дизајнираних производа. Дизајнирани простор и



7. Параметарски генерисана геометријска форма за продавнице *The Spot*, Београд, Нови Сад, Србија.
7. Parametrically generated geometrical form for *The Spot* stores, Belgrade, Novi Sad, Serbia

артефакти који су подређени тој улози умногоме олакшавају наше међусобне интеракције.

Са друге стране, ако је наша међусобна комуникација, посредна или непосредна, суочена са простором који обилује примерима напора уложеног да се декорише ентеријер, дизајн губи циљ. Кад је параметарско моделовање у питању, сведоци смо и погрешне примене параметарски генерисане геометријске структуре као једноставне декорације архитектонског простора. Вештачко уметање детаља не иде у прилог дизајну зато што се обесмишљава основна улога параметрицизма, односно довођење различитих параметара простора у смислен однос тако да они заједно функционишу. Ако није системски повезана са свим осталим компонентама дизајнираног простора, параметарски моделована геометријска форма губи чак и функцију орнамента, без обзира на функцију и материјализацију. Она представља вештачку творевину, малигно ткиво изграђеног простора, те је декоративност такве апликације у супротности са перформансама простора. Више него било који стил, параметрицизам је условљен принципом тоталног дизајна, где су параметри производа, амбијента и корисника уједињени у јединствен систем.

Поставља се питање какав значај имају сложене просторне композиције настале применом параметарски генерисане геометријске форме. Да ли је главни и једини циљ промоција техничке и дизајнерске способности пројектанта и извођача радова? Повећана густина, разноликост и међусобно повезивање савремених животних процеса захтевају сложене просторне конфигурације које омогућавају истовремено или паралелно одвијање различитих догађаја. Сложена просторна организација може се остварити само ако се корисницима омогући лако кретање и оријентација уз минималну употребу графичких симбола. Ово за последицу има архитектонску артикулацију различитих система, што процес параметарског моделовања и омогућава. Без глатких прелаза, сложена сцена брзо се дегенерише у визуелни хаос. „Мој сан је изграђен амбијент који је строго диференциран и корелативан колико и природно окружење, где се пут реке може наслутити на основу топографије, где река, заједно са топографијом и сунчевом оријентацијом, диференцира флору, и где постојећа флора омогућава животињама оријентацију и пребацивање на виталне ресурсе путем когнитивне обраде података.“ (Schumacher 2015). Циљ је омогућити кретање у простору и коришћење понуђених садржаја, али и осмишљавање нових, са сигурношћу карактеристичном за оријентацију животиња, са истом врстом когнитивне обраде информација, насупрот напорном дешифровању знакова или мапа.

Морамо бити искрени и признати да постоји много произвољних, заиста бизарних решења унутар корпуса параметарски моделоване геометријске форме, па није лако разликовати тривијалне примере од озбиљног и осмишљеног приступа дизајну у складу са начелима параметрицизма. Постоје дизајнерска решења која изгледају необично зато што су принципијелна и оригинална, док друга усмеравају на површни, често само визуелни спектакл. Добро дизајниране функције које су проистекле из потреба корисника архитектонском простору дају интуитивни дух и аутентичност, али ове особине морају бити подвргнуте естетској контроли и подређене циљаном решењу. Није оправдано додавати елементе геометријској матрици параметарског моделовања без намерног стремљења ка целокупном формалном решењу. Дизајн мора следити правац задовољења и функционалних, али и формалних предуслова.

Параметарско моделовање у Србији

Специфичне технологије параметарског моделовања у Србији истражују се и развијају унутар експерименталних архитектонских студија, углавном унутар и око школа архитектуре (Београд, Нови Сад). Домаћи протагонисти параметрицизма најчешће експериментишу са новим технологијама дигиталне израде да би открили могућности и ограничења савремених технологија.

Истраживање примене индустријских робота, као генеричке инфраструктуре за израду параметарски дефинисане геометријске форме, реализује се у Новом

Саду, првенствено захваљујући унутрашњој организацији сложеног, мултидисциплинарног образовног центра, какав је Факултет техничких наука Универзитета у Новом Саду. То је још један доказ да савремени токови у образовању захтевају међусобно повезивање образовних програма, интердисциплинарност, а не затварање унутар постојећих ригидних структура (сл. 7).

Параметарски генерисана геометријска форма, пројектована и реализована за ланац продавница спортске гардеробе *The Spot* у Београду и Новом Саду успешан је пример транспоновања принципа параметрицизма у ентеријер. Дело је ауторског тима који чине др Бојан Тепавчевић, Дејан Митов, Крсто Радовановић, Бојан Митов, Јелена Митов и Петар Благојевић, окупљени око архитектонског бироа *Моделарт архитекти* и Дигиталног дизајн центра у склопу Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду. Дизајн је базиран на два кључна појма: покрет - динамика (асоцира на спортске активности) и идентитет (јединствен препознатљив стил).

Геометријска форма се састоји од мреже троуглова дуж динамичне линије која се простире од улаза до продајног пулта, те на тај начин уводи корисника у простор. Динамика мреже троуглова који чине композицију инспирисана је примерима хронофотографија спортиста – *хронофото* (chronophoto) серијом коју је снимиио Жан Ив Лемоањ (Jean-Yves Lemoigne) и *кајакашима* Стивена Орланда (Stephen Orlando). Да би се жељени концепт могао применити у различитим продавницама, разноликих облика и величина, креиран је параметарски модел. На тај начин, генерисане су концепцијски исте структуре које имају различите геометријске форме. Параметарски дизајн имао је кључну

улогу и у процесу извођења зато што се сви троугаони панели, као и њихове спојнице, међусобно разликују, али су им поједини параметри исти – дебљина елемената, дубина усека код спојница, позиција завртња итд. За израду параметарски генерисане геометријске форме коришћени су софтверски алати *Рајносерос* (Rhinoseros3d) и *Грасхопер* (Grasshopper3d), а ради лакшег извођења у параметарски модел је интегрисана и аутоматска нумерација свих елемената.

Правци будућег развоја

Дизајнирање ентеријера и намештаја применом параметарски генерисане геометријске форме треба да омогући комуникацију корисника са простором у ком се налази и да га информише шта може да очекује изван тренутног видног поља. Простор у коме се налазимо мора истовремено да пружи одговоре о функцији, друштвеним условима и типу локације. На тај начин, параметарски дизајн заснован на ланцу узајамне корелације пружа информације, из скупа виђених елемената ка ономе што још није виђено, информације о простору који тек треба да користимо. Параметарски променљиви елементи, који битно утичу на остваривање овога циља, односно на квалитет дизајна ентеријера, јесу време задржавања, учесталост и разноликост сусрета, квалитет сценарија интеракције, критеријуми коришћења простора, ефикасна оријентација у простору, једноставност тока активности. Процес тражења одговарајућих решења унутар овог скупа постаје критеријум диференцијације архитектуре и дизајна од чисто инжењерских дисциплина.

ЛИТЕРАТУРА

- Frazer, J. 2016
Parametric Computation: History and Future, *AD Architectural Design* 86, 2 (Special Issue: Parametricism 2.0: Rethinking Architecture's Agenda for the 21st Century): 18–23.
- Carpo, M. 2016
Parametric Notations: The Birth of the Non-Standard, *AD Architectural Design* 86, 2 (Special Issue: Parametricism 2.0: Rethinking Architecture's Agenda for the 21st Century): 24–29.
- Yuan, P. 2016
Parametric Regionalism, *AD Architectural Design* 86, 2 (Special Issue: Parametricism 2.0: Rethinking Architecture's Agenda for the 21st Century): 92–99.
- Schumacher, P. 2016
Desing Parameters to Parametric Design, in: *The Routledge Companion for Architecture Design and Practice: Established and Emerging Trends*, Edited by Mitra Kanaani and Dak Kopec, New York: Routledge; Taylor and Francis, 3–20.
- Mišić, S., Obradović, M. and Đukanović, G. 2015
Composite Concave Cupolae as Geometric and Architectural Forms, *Journal for Geometry and Graphics*, 19, 1; 79–91.
- Schumacher, P. 2015
In Defense of Parametricism, (*Series: Style - In Defence of...*) [e-book], Machine Books
<https://itunes.apple.com/us/book/style-in-defence-of-parametricism/id1034092680?mt=11> [accessed june 2017].
- Obradović, M. and Mišić, S. 2014
Are Vauban's Geometrical Principles Applied in the Petrovaradin Fortress?, *Nexus Network Journal*, 16, 3: 751–776.
- Schumacher, P. 2014
Tectonic Articulation – Making Engineering Logics Speak, *AD Architectural Design* 84, 4 (Special Issue: Future Details of Architecture): 44–51.
- Schumacher, P. 2009
Parametricism – A New Global Style for Architecture and Urban Design, *AD Architectural Design* 79, 4 (Special Issue: Digital Cities): 14–23.

Summary

SLOBODAN MIŠIĆ

University of Arts, Belgrade, Faculty of Applied Arts,
Department of Interior and Furniture Design
slobodan.misic@fpu.bg.ac.rs

PARAMETRICALLY GENERATED GEOMETRIC FORM IN INTERIOR AND FURNITURE DESIGN

Parametrically generated geometric form is based on the interconnection of geometric elements, with parameter-based end results. The designer uses appropriate software tools to define the relationships between the different parameters of the model. When one or more parameters are altered, the rest of the model will respond by changing the original geometric shape according to pre-defined associative rules. The term 'parameter' is adopted from mathematics and it refers to the use of parameters that can be altered so as to manipulate or alter the end result of an equation or a system. Geometric parametric modelling in architecture is a process of exploring options provided by a 3D model in order to obtain an optimal solution according to pre-defined goals. Modern graphic software for geometric form modelling is necessary in all current and future efforts in this field.

There is no clear boundary between the analogue and digital approach to generating a geometric form in interior and furniture design. The design process often begins with sketches, which are later transposed into the field of digital geometric form modelling. Parametrically modelled architectural structure is too dominant to allow independent interior design, accordingly, it is not justified to interpret them

as two separate processes. The design of an architectural structure and interior and furniture design within the structure is a unique creative enterprise guided by the parametric principles of design. The interior shaped according to parametric principles is perceived as a set of shapes with an authentic geometry, composition rules and spatial effects. This set is characterized by a sense of coherence in spite of the differences among the spatial structures and designed objects within. The design is not characterized by monotonous repetition as our field of vision is constantly altered, while the dense, intensely filled zones alternate with large calm areas. These compositions are usually polycentric and multidirectional. All these characteristics are a result of multiple perspectival projections enabled by projective geometry.

As design must satisfy both functional and formal demands, one cannot simply add elements onto geometric parametric modelling matrix without aiming for a comprehensive formal solution. Parametrically modelled geometric form in interior and furniture design is a generic component of design rather than an isolated, special place.

Translated by the author / Превод аутора



П Р И К А З И

ГОДИШЊА КОНФЕРЕНЦИЈА КОМИТЕТА ЗА КОСТИМ ИКОМ-а *Мода и иновација*

Утрехт, Тилбург и Амстердам, 11–15. јун 2018.

Категорија чланка: приказ



1. Годишња конференција Комитета за костим ИКОМ-а *Мода и иновација*, Утрехт, Тилбург и Амстердам, 11–15. јун 2018.

2. ICOM Costume Committee Annual Meeting *Fashion and Innovation*, Utrecht, Tilburg and Amsterdam, 11–15 June 2018

Годишња конференција Комитета за костим ИКОМ-а (ICOM Costume Committee) одржана је од 11. до 15. јуна 2018. године у Централном музеју (Centraal Museum) у Утрехту, Музеју текстила (Textielmuseum) у Тилбургу и Краљевском музеју (Rijksmuseum) у Амстердаму. Овогодишњој конференцији, чија је тема била *Мода и иновација* (Fashion and Innovation), присуствовало више од сто учесника из различитих земаља, међу којима су, осим земље домаћина Холандије, биле и Аргентина, Аустралија, Аустрија, Белгија, Велика Британија, Данска, Израел, Јапан, Камерун, Канада, Немачка, Мађарска, Пољска, Португалија, САД, Финска, Холандија, Чешка и Србија. Излагања су обухватала широк спектар тема: од иновација у историји моде, преко оних у тржишном пласману модних производа, све до савремених тенденција одрживог развоја.

Тако је Анабела Бећо (Anabela Becho) из Центра за истраживање архитектуре, урбанизма и дизајна (CIAUD) у Лисабону на примеру Мадам Гре (Madame Grès) и њене јединствене, иновативне технику драпирања,

размотрила категорију безвременог као супротност ефемерној природи моде. Марија Шпиц (Maria Spitz) из Збирке Драјфлесен (Dreiflessen Collection) у Метингену (Mettingen) представила је иновативни концепт „одеће за свакога“ чију су примену започели браћа Клеменс и Август Бренинкмајер (Clemens & August Brenninkmeijer) давне 1841. године, оснивањем прве робне куће *C&A*, у холандском граду Снеку (Sneek).

Инге Шпехт (Inge Specht) из Холандског музеја коже и обуће (Nederlands Leder en Schoenen Museum) у Валвејку (Waalwijk) говорила је о новом материјалу, биофабрикованој кожи, која настаје лабораторијским узгајањем колагена и других хелија. Представљање експерименталних комада обуће израђене од ових материјала, који су још увек нестабилни, изазвало је велику пажњу и подстакло на размишљање о изазовима са којима ће се музејски депои модних предмета сусретати у будућности.

Марјолејн Кок (Marjolein Koek) из Краљевског музеја у Амстердаму подсетила је на материјал који је

својевремено такође био нов, и као такав је представљао изазов за одржавање и чување. У питању је желатин од кога су се производиле шљокице и други декоративни елементи коришћени за украшавање вечерњих хаљина почетком XX века.

И овог пута предмет интересовања учесника били су модни детаљи. Александра Ким (Alexandra Kim) из музеја Монтгомеријева крчма (Montgomery's Inn) у Торонту говорила је о развоју ташни и џепова, нагласивши њихову везу са различитим садржајима који су у њима ношени у различитим периодима. Тако је на изложби у музеју Кућа Гибсон (Gibson House Museum) у Торонту под називом *Новчићи и ташнице* (Pennies and Purses), која се бавила потрошачким навикама у руралној Канади XIX века, развој женске ташне и мушких џепова представљен кроз мењање природе њиховог садржаја и кроз пет хронолошких тачака: 1800, 1850, 1900, 1950 и 2000.

Увек занимљива тема јесте и повезаност појединих одевних предмета са одређеним обичајима. Костимограф Доротеа Николаи (Dorothea Nicolai) представила је некадашње француске обичаје везане за прославу св. Катарине, заштитнице кројачица и модискиња. Тог дана, неудате жене из бранше које су напуниле 25 година, уз жеље да се што пре удају, прослављане су као тзв. „катеринете“ (catherinettes). Велики, упадљиво украшени зелено-жути шешири, који су били заштитни знак „катеринета“, данас могу да изненаде историчара моде неупућеног у овај обичај.

Мајке Бјанки-Кенингштајн (Meike Bianchi-Köningstein) из Музеја фармера (Bauernmuseum) у Френсдорфу (Frensdorf) говорила је о стереотипном представљању националних костима, који су често конструисани накнадно и не одражавају стварне одевне праксе. Бјанки-Кенингштајн је представила резултате пројекта истражи-вања народне ношње у музејима и збиркама Горње Франконије и промене идентификоване у одевању заједнице Мистелгау (Mistelgau), за чију се ношњу дуго сматрало да се није мењала.

Дан ван Дартел (Daan van Dartel) из холандског Народног музеја светских култура (National Museum of World Cultures) указала је на постојање јаке бинарне поделе на „нас“ и „Другога“ у западним етнографским музејима. У том контексту, Ван Дартел је преиспитала склоност теорије моде ка западној моди и поставила важно питање: зашто се одређени предмет сматра модом или одећом? С обзиром на преплитање различитих културних утицаја у нашој средини, као и на то да наша представа о националном костиму датира из XIX века, разматрања изнета у оквиру ове и претходне теме важна су и за даља проучавања историје моде и одевања у Србији и региону.

У оквиру свог излагања на конференцији представила сам концепт студијске изложбе „Мода у модерној Србији“ која ће се одржати 2019. године у Музеју примењене уметности у Београду. Изложба обухвата период XIX и почетка XX века у коме су српско друштво и мода прошли пут од „Истока“ ка „Западу“ или трансформацију од „традиционалног“ ка „модерном“. У светлу горе изнетих запажања и постављених питања, важно је напоменути да концепт изложбе из одреднице „мода“ не искључује *a priori*, као што је до сада било уобичајено, „не-западну“ градску ношњу која је настала под османским утицајем.

О актуелној теми дигитализације музејских збирки, као и о могућностима које нови медији пружају када је у питању излагање историјског костима, говорила је Кати Мартин (Kathi Martin) са Универзитета Дрексел (Drexel University) у Филадельфији. Мартин је представила пројекат *Дигитални музеј Дрексел* (Drexel Digital Museum) у оквиру кога су доступне интерактивне фотографије високе резолуције, анимације историјских костима и 3D медији.

Маркета Винглерова (Markéta Vinglerová) из Музеја примењене уметности у Прагу (Umělecko-průmyslové museum) представила је неткани текстил под називом „протис“ (Protis), произведен 1959. године на Институту за истраживање вуне (Výzkumný ústav vlnářský) у Брну у тадашњој Чехословачкој. После више деценија, овај некада популаран материјал поново је привукао младе чешке дизајнере и уметнике. Ипак, старије генерације данас изражавају отпор према „протису“ као производу који их подсећа на време иза „гвоздене завесе“.

Програм конференције обухватио је 35 излагања која су била распоређена у десет сесија. Као и претходних година, презентовани радови ће бити објављени у *online* зборнику на сајту Комитета за костим ИКОМ-а. У оквиру пратећег програма конференције организовани су студијски обиласци музеја, изложби, депоа, конзерваторских радионица, приватних колекција и других занимљивих локација у Утрехту, Тилбургу и Амстердаму.

Једна од изложби коју су посетили учесници конференције је изложба *Рефлексије* (Reflections), савременог холандског модног креатора Јана Таминиауа (Jan Taminiau) у Централном музеју у Утрехту. Осим самих предмета високе моде, изложба је приказала и процес који води до њиховог настанка, повезујући креаторове изворе инспирације у областима моде, фотографије, дизајна и уметности, са методама и резултатима његовог рада. Своје хаљине за излагање је овом приликом позајмила и холандска краљица Максима, која у важним приликама често носи Таминиауове креације.

IZA PORTALA: SCENSKI SVIJET DORIANA SOKOLIĆA I RUŽICE NENADOVIĆ SOKOLIĆ

9. veljače – 15. ožujka 2018,

Muzej grada Rijeke, Muzej primijenjene umjetnosti, Beograd, Fakultet primijenjenih umjetnosti, Beograd

Категорија чланка: приказ

Suradnjom Muzeja grada Rijeke, Muzeja primijenjene umjetnosti i Fakulteta primijenjenih umjetnosti u Beogradu, u Muzeju primijenjene umjetnosti postavljena je 13. veljače izložba *Iza portala: scenski svijet Doriana Sokolića i Ružice Nenadović Sokolić*. Riječ je o iznimno značajnim bivšim studentima beogradske Akademije primijenjenih umjetnosti, te o dugogodišnjim djelatnicima Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca koji su svojim scenografskim odnosno kostimografskim ostvarenjima zadužili riječko kazalište i njegovu publiku. Ovim povodom obilježena je i sedamdeseta obljetnica postojanja Fakulteta primijenjenih umjetnosti, na kojem su diplomu stekli i Dorian i Ružica.

Dorian i Ružica već su za studentskih dana, početkom pedesetih, počeli surađivati na izradi scena i kostima kazališnih predstava za Beogradsko dječje pozorište Boško Buha (*U cara Trojana kozje uši, Ljepotica i zvijer*) i Narodno pozorište u Smederevu (*Kućevlasnici, Zla žena, Mečava, Smrt majke Jugovića*). Radili su i odvojeno, odnosno s drugim suradnicima, a sedamdesetih i osamdesetih, kada su već više od dvadeset godina na stalnom angažmanu u Rijeci, rade i za Narodno pozorište u Beogradu (*Ernani, Fidelio, Carmen, Zamak plavobradog, Don Giovanni, Turandot*).

U riječko kazalište dolaze 1954. na poziv intendanta Drage Gervaisa (Drago Žerve), koji je obilazeći jugoslavenske akademije tragao za najboljim studentima kazališne struke. Dorian je 1950. bio jedini student primljen na Odsjek scenografije, u klasi prof. Milenka Šerbana, a ubrzo je stekao i pravo „preskakanja“ semestara. Na njegov kasniji profesionalni rad uvelike je utjecao studijski boravak u Parizu, 1958. godine, gdje se upoznao s redukcionizmom pozornice kojom dominira izvođač, krajnjom stilizacijom i modernističkom čistotom.

Ružičin umjetnički put započeo je upisom u Školu za primijenjenu umjetnost u Beogradu, gdje je završila grafički dizajn. Na Akademiji je studirala u klasi slikara i povjesničara umjetnosti Pavla Vasića i kostimografkinje Milice Babić-Andrić. Njezinim najboljim ostvarenjima smatraju se kostimi za operne spektakle kojima je nastojala ocrtati psihološka stanja protagonista i dovesti ih u simbolički kontrast.

Dijeleći ne samo privatni već i profesionalni put, Dorian i Ružica imali su rijetku privilegiju razvijati svoju umjetničku individualnost, ali i skladno se nadopunjavati u scenskim rješenjima, koja više od riječi svjedoče o visokom dometu njihove kreativnosti. Njihov rad predstavlja rijedak



1. Izložba *Iza portala: scenski svijet Doriana Sokolića i Ružice Nenadović Sokolić* (detalj). Rijeka, Muzej grada Rijeke, Beograd, Muzej primijenjene umjetnosti; Fakultet primijenjenih umjetnosti, 9. veljače – 15. ožujka 2018.

1. Exhibition *Behind the Curtain: the Scenic World of Dorian Sokolić and Ružica Nenadović Sokolić* (detail), Rijeka, City Museum of Rijeka; Belgrade, Museum of Applied Art; Faculty of Applied Arts, 9 February – 15 March 2018

primjer ustrajnog zajedničkog djelovanja i usklađenosti, koju nikad nisu mogli tako potpuno postići u radu s drugima.

Njih su dvoje već za studentskih dana, početkom pedesetih, počeli surađivati na izradi scena i kostima kazališnih predstava. Njihov rad predstavlja rijedak primjer ustrajnog zajedničkog djelovanja i usklađenosti, koju nikad nisu mogli tako potpuno postići u radu s drugima. Zajedno su ostvarili više stotina predstava, dali im izvanjski lik i osebuju vizualni značaj (Dubrović 1998: 5). Muzej grada Rijeke posjeduje veći broj skica, maketa i kostima koji su proizašli iz njihove radionice, a koji su prikazani na ovoj izložbi.

U riječko kazalište HNK Ivana pl. Zajca Dorian i Ružica dolaze 1954. godine na poziv intendanta i književnika Drage Gervaisa, koji ih je upoznao u Beogradu prilikom obilaženja jugoslavenskih akademija primijenjenih umjetnosti, tragajući za najboljim studentima kazališne struke (Dubrović 1998: 11). Dorian Sokolić je 1950. godine bio jedini student primljen na Odsjek scenografije, a ubrzo je stekao i pravo „preskakanja“ semestara. O njegovoj izvrsnosti govori i podatak da je rad koji je realizirao pod mentorstvom profesora Milenka Šerbana proglašen najboljim na internom natječaju Akademije primijenjenih umjetnosti za scenografiju



2. Izložba *Iza portala: scenski svijet Doriana Sokolića i Ružice Nenadović Sokolić* (detalj)
Rijeka, Muzej grada Rijeke, Beograd, Muzej primijenjene umjetnosti; Fakultet primijenjenih umjetnosti, 9. veljače – 15. ožujka 2018.
2. Exhibition *Behind the Curtain: the Scenic World of Dorian Sokolić and Ružica Nenadović Sokolić* (detail), Rijeka, City Museum of Rijeka; Belgrade, Museum of Applied Art; Faculty of Applied Arts, 9 February – 15 March 2018

predstave *Staklena menažerija* Tennesseeja Williamsa (Tenesi Vilijams), koja je potom premijerno izvedena 20. prosinca 1952. u Suvremenom dramskom pozorištu u režiji Minje Dedića.

Na Dorianov rad uvelike je utjecao boravak u Parizu, 1958. godine, gdje se upoznao s redukcionizmom pozornice kojom dominira izvođač, krajnjom stilizacijom i modernističkom čistotom (Dubrović 1998: 11). Nakon scenografa koji su uglavnom nudili arhaične inscenacije, Sokolić je, kao predstavnik mlade generacije, zablistao inovativnim rješenjima. Uzore je pronalazio u suvremenim slikarskim pravcima, a poglavito u radu grupe EXAT 51, konstruktivizmu i postkubističkoj poetici. Od šezdesetih godina njegov izraz je i dalje izrazito apstraktan, ali lirski mekaniji i zasnovan na enformelu, ekspresionizmu i tašizmu (Dubrović 1998: 13–19).

Skupa s Ružicom posjećivao je i izlagao na Kvadrinalu kazališnog oblikovanja i arhitekture u Pragu i na Međunarodnom trijenu pozorišne scenografije i kostimografije u Novom Sadu, na kojemu je Ružica nagrađena dvaput, i to Brončanom (1966) i Zlatnom plaketom (1981), a Dorian jednom – Brončanom plaketom (1969). Ta su im putovanja omogućila neposredan uvid u nova umjetnička strujanja, kojima je trebalo duže negoli u likovnoj umjetnosti da potisnu historicizam na sceni (Dubrović 1998).

Umjetnički put Ružice Nenadović Sokolić započeo je upisom u Školu za primijenjenu umjetnost u Beogradu, gde je završila Smjer grafičkog dizajna. U istom je gradu postala studentica na Akademiji 1950. godine. Studirala je u klasi slikara i povjesničara umjetnosti Pavla Vasića i kostimografkinje Milice Babić-Andrić. Petogodišnji studij završila je za tri i pol godine, pa je tako diplomirala u dobi od dvadeset i jedne godine, odnosno u isto vrijeme kada i Dorian, iako je on bio pet godina stariji od nje. Poput njega, karijeru je započela u smederevskom kazalištu, te u beogradskom Dječjem kazalištu „Boško Buha“, a nastavila i završila u Rijeci.

Njezinim najboljim ostvarenjima smatraju se kostimi za operne spektakle. Monumentalne kreacije isticale su dostojanstvo i moć likova, pojačavale efektnost zvorskih grupa i dobro su pristajale konstituciji opernih izvođača. Odjećom je nastojala ocrtati psihološka stanja protagonista i diferencirati glavne od sporednih, pozitivne od negativnih, potlačene od osvajača i dovesti ih u simbolički kontrast. Rijetko kad se služila autentičnim povijesnim uzorcima jer joj nije bila bitna povijesna točnost kostima nego njihova psihološka uvjerljivost i funkcionalnost u cjelokupnom sustavu (Dubrović 1998).

Zahvaljujući pozitivnim kritikama, Dorian i Ružica su angažirani i u drugim kazalištima i na festivalima u zemlji i u inozemstvu, od Opatije i Pule, preko Ljubljane i Maribora, do Sarajeva, Beograda, Poljske i Čehoslovačke. Prvu izložbu

kostima i scena iz njihova ateljea šira je publika mogla vidjeti 1960. godine u riječkom Malom salonu. Izložba je, kao i nekoliko narednih u organizaciji Muzeja grada Rijeke, pokazala neka od njihovih najuspješnijih ostvarenja koja su realizirali za kazalište u Rijeci, podarivši mu čitav svoj radni vijek.

Dijeleći ne samo privatni već i profesionalni put, Dorian i Ružica su imali rijetku privilegiju razvijati svoju umjetničku individualnost, ali i skladno se nadopunjavati u scenskim rješenjima, koja više od riječi svjedoče o njihovom visokom dometu kreativnosti i sposobnosti da prostudiranim detaljima izvanredno razrade redateljsku koncepciju, te da, stvarajući osebnju atmosferu, podare živost sceni (Dubrović 1998).

Postav izložbe, u organizaciji Fakulteta primijenjenih umjetnosti (FPU), koji je na prvom katu muzeja organizirao i prateću izložbu studentskih radova *Playground*, osmislile su Ninoslava Vičentić, docentica FPU, i Biljana Sovilj, diplomirana scenografkinja. Osnovna nit vodilja bila je dočarati atmosferu kazališne radionice i cijelog onog publici nevidljivog svijeta koji se odvija iza portala služeći se suptilnom dekoracijom i likovnim intervencijama u izložbenom prostoru, poglavito u zoni velikih prozorskih otvora. U takvu radnu atmosferu krojačke i scenografske radionice skladno su se uklopile brojne skice koje su Dorian i Ružica napravili u Rijeci dok su raskošni kostimi grupirani u male scenske cjeline prenijeli dašak kazališne čarolije koja se odvijala pred očima posjetilaca nakon što bi se zastor otvorio.

Iako su Sokolići karijeru započeli u kazalištima u Smederevu i Beogradu, gdje su od 1952. do 1956. zajednički oblikovali najmanje šest, a Dorian samostalno najmanje trinaest predstava, sačuvana je tek nekolicina skica iz tog perioda. One se danas čuvaju u Muzeju pozorišne umjetnosti Srbije i na ovoj ih je izložbi bilo moguće pogledati. Iz beogradskog razdoblja potječe i skica za moderni kostim, iz fundusa Muzeja grada Rijeke, koju je Ružica izradila 1953. i koja je bila najstariji predstavljani eksponat.

Većina izloženih radova datirala je iz šezdesetih (*Banović Strahinja*, *Turandot*, *Čudna međuigra*, *Belvedere*) sedamdesetih (*Rigoletto*, *Tosca*, *Mirandolina* – *La Loccandiera*) i osamdesetih (*Carmen*, *Nabucco*, *Simon Boccanegra*, *Aida*, *Norma*) godina, a gledano u brojevima riječ je o dvadeset i devet kostimografskih skica, sedamnaest kostima, dvadeset i dvije scenografske skice, sedam scenografskih maketa, dva plakata i šest fotografija iz kazališnih predstava. Posjetioци su mogli pogledati i dokumentarni film o povijesti riječkog kazališta i njegovih ansambala. U sklopu izložbe izdan je deplijan.

Popis predstava na kojima su u Srbiji radili Dorian Sokolić i Ružica Nenadović Sokolić:

Narodno pozorište u Beogradu

Dorian Sokolić i Ružica Nenadović Sokolić;

1972. **Ernani**, Giuseppe Verdi (Đuzepe Verdi)

1979. **Fidelio**, Ludwig van Beethoven (Ludvig van Betoven)

1983. **Carmen**, Georges Bizet (Žorž Bize)

Dorian Sokolić:

1973. **Zamak plavobradog**, Béla Bartók (Bela Bartok)

1983. **Don Giovanni (Don Đovani)**, W. A. Mozart (V. A. Mocart)

Ružica Nenadović Sokolić:

1975. **Turandot**, Giacomo Puccini (Đakomo Pučini)

Beogradsko dečje pozorište "Boško Buha"

Dorian Sokolić i Ružica Nenadović;

početkom pedesetih, **U cara Trojana kozje uši**, Ljubiša Đokić

1954. **Ljepotica i zvijer**, Nicholas Stewart Gray (Nikolas Stjuart Grej)

Narodno pozorište u Smederevu

Dorian Sokolić i Ružica Nenadović Sokolić:

1953/1954. **Kućevlasnici**, George Bernard Shaw (Džordž Bernards Šo)

1953/1954. **Zla žena**, Jovan Sterija Popović

1953/1954. **Mečava**, Pero Budak

1954/1955. **Smrt majke Jugovića**, Ivo Vojnović

Dorian Sokolić:

1952/1953. **Staklena menažerija**, Tennessee Williams (Tenesi Vilijams)

1953/1954. **Zajednički stan**, Dragutin Dobričanin

1953/1954. **Tartuffe (Tartif)**, Jean Moliere (Žan Molijer)

1953/1954. **Ljudi bez vida**, Josip Kulundžić

1953/1954. **Čovjek koji nije postojao**, Josip Lešić

1953/1954. **Hasanaginica**, Milan Ogrizović

1953/1954. **Zajednički stan**, Dragutin Dobričanin

1954/1955. **Kwei-lan (Kvej-Lan)**, Pearl Buck (Perl Bak)

1954/1955. **Pop Ćira i pop Špira**, Stevan Sremac

1954/1955. **Dobar vojnik Švejk**, Jaroslav Hašek

1954/1955. **Djevojka bez miraza**, Aleksandar Ostrovski (Александр Островский)

1955/1956. **Pečalbari**, Anton Panov

1955/1956. **Hladan tuš**, Vladimir Majakovski (Владимир Маяковский)

Ružica Nenadović:

1952/1953. **Uobraženi bolesnik**, Jean Moliere

LITERATURA

Pustišek Antić, D. 2015

Kazalište priča, Rijeka: Muzej grada Rijeke.

Pustišek Antić, D. 2014

Zbirka kazališne i filmske građe, u: *Akvizicije* : zbirke, predmeti, umjetnička djela 2010. – 2014., Rijeka: Muzej grada Rijeke.

Pustišek Antić, D. 2012

Kostimografija Ružice Nenadović-Sokolić, u: *19. međunarodni festival malih scena*, ur. Nenad Šegvić, Rijeka, 3. – 9. svibnja 2012. Rijeka: HKD teatar – Međunarodni festival malih scena.

Dubrović, E. 1998

Scena i kostim, Rijeka: Muzej grada Rijeke.

Dubrović, E. 1996

Riječki kazališni plakat, Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca.

Rošić, Đ. 1980

Iz gledališta : riječki kazališni zapisi, Rijeka: Riječko književno i naučno društvo.

ПРИКАЗ ИЗЛОЖБЕ ИЗ ПРОШЛОСТИ ЈЕДНЕ ПОРОДИЦЕ: ОСИЈЕК–ПЕТРИЊА–БЕОГРАД

Београд, Етнографски музеј, 26. децембар 2017 – 23. септембар 2018.

Категорија чланка: приказ



1. Изложба *Из прошлости једне породице: Осиек – Петриња – Београд* (деталј) Београд, Етнографски музеј, 26. децембар 2017 – 23. септембар 2018.
1. Exhibition *From the Past of a Family – Osijek, Petrinja, Belgrade* (detail), Belgrade, Ethnographic Museum, 26 December 2017 – 23 September 2018

Крајем децембра 2017. године, у Етнографском музеју у Београду отворена је изложба на којој је представљен део једне од највећих аквизиција у претходној деценији: око 350 употребних и украсних предмета, 400 фотографија, 30 уметничких дела и икона из заоставштине породице Радановић и Томић из Осиека и Петриње.

Истраживање колекције, допуњено усменим казивањем наследника, кореспонденцијом, фотографијама, лично документацијом и архивском грађом из више институција заштите спровеле су ауторке изложбе – Марина Цветковић, кустос Збирке текстилног покућства, и Вјера Медић, кустос Ликовне збирке. На изложби и у каталогу, одабрани предмети су дочарали свакодневни живот једне типичне српске грађанске породице у Хабзбуршкој монархији, обележене сталним преплићањем вредности традиционалне патријархалне културе и прихваћених норми средњоевропског грађанског друштва XVIII, XIX и XX века. У систематској Збирци текстилног покућства Етнографског музеја, с фондом који садржи најразличитије облике текстилних производа домаће израде, набавка веће групе предмета од свиленог, памучног и ланеног дамаста значила је помак са истраживања домаће радиности ка проучавању мануфактурне и индустријске производње и употребе

текстилних предмета у градским срединама под утицајем аустријске културе. Више комплета постелине и стоних комплета ускоспецијализоване намене израђених у средњоевропским мануфактурама и фабрикама коришћени су у овој осјечној породици од 1890. до 1940. године. У том периоду, у Осиеку су забележене организоване активности појединих иницијатора, излагача и трговаца које су га постепено позиционирале као центар за израду и дистрибуцију предмета украшених различитим техникама уметничког веза, а нарочито белим везом и везом перлицама. Истоветни процес усвајања уметничких стилова – од увоза из Средње Европе до домаће производње – видљив је и на предметима од других материјала из ове колекције. За Збирку покућства је набављено више елемената (сто са шест столица, велики креденац и комада) гарнитуре трпезаријског намештаја од масивног дрвета у стилу немачке неоренесансе (*Altdeutsch*) израђене крајем XIX века у непознатој радионици из Беча, Будимпеште или Осиека. Масивност и резбарени орнаменти на високом креденцу карактеристика су производа Рудолфа Кајзера (Rudolfa Kaisera) и Јосипа Повишила (Josipa Povischila), домаћих произвођача намештаја и аутора једног од два велика необарокна огледала која су красила кућу Радановића. Из истог ентеријера су и петокраки свећњак

– чирак, стојећа плинска лампа са стакленим ширмом и парови зидних свећњака, делови некадашње целине бројних расветних тела различитих стилова (међу њима су били лустер и лампа Драгутина Инкиострија).

За Збирку посуђа набављено је посуђе од порцулана, стакла и метала из периода XVIII, XIX и XX века. Најбројнији су предмети од калаја, алпаке, сребра, месинга и других посребрених легура, производи европских фабрика, као нпр. *Württembergische Metallwarenfabrik*, *Berndorfer Metallwarenfabrik* и других. То су: тањира, чиније, посуде, послужавници и ибрик. На њима су, уз жигове произвођача и квалитета материјала, утиснуте и сигнатуре мајстора и ознаке власништва: *MT 1761*, *FEINZINNA*, *SCHLACKHIN*, *MATHIAS FAUSER*, *GP*, *ARGENTOR*. На групи ситнијих украсних и употребних предмета из првих деценија XX века са карактеристикама сецесије и ар декоа, неретко се налазе и ознаке посредника у пласману индустријске робе и савремених уметничких стилова у осјечку средину (*D. Heger Osiek*).

Концепција изложбе се темељи на хронологији породице од најстаријих забележених података, преко одабраних тема из свакодневног живота у Осијеку и Петрињи, до периода Другог светског рата, избеглиштва и трајног настањивања у Београду. Поставка је обликована као низ повезаних целина, састављених од музејских предмета, уметничких слика и фотографија уз тематске и предметне легенде. Истовремено се прати и „пут предмета“ од примарне употребе у аутентичном простору крајем XIX и почетком XX века, преко њиховог значаја за одржавање породичних односа у измењеним околностима и другим срединама, до савременог доба, када су постали музејски предмети.

На почетку се осветљава мултикултурна средина Осијека, где су Срби живели претежно у Доњем граду и где су представљали важан елемент у његовом обликовању. У другој половини XVIII и у XIX веку, организовали су верски, просветни, политички и културни живот у окриљу православне цркве *Успеоња Пресвете Богородице* (1750), а крајем XIX и почетком XX века, и у оквиру националних удружења. Основно писмо Срба у Осијеку била је ћирилица. И Радановићи су, као Срби православне вероисповести, били активни у одржавању празника и обичаја своје верске заједнице и породице: Божића, Ускрса, црквене и крсне славе. Први Радановић, Георгије, рођен је 1777. године, а у осјечким архивима забележен је као *gausapearius* – абација, занатлија за израду сукна, касније и трговац текстилом, што је била основа развоја за следеће три генерације. Од средине XIX века били су власници земљишних поседа са сточарском производњом, стоваришта дрва, индустријских погона (млина и циглане), као и више катастарских јединица и стамбених кућа у Доњем граду. Заједничко пословање и континуитет породица је истицала као основни квалитет у пословним односима и наглашавала га је истакнутим симболима у приватном простору: тканим зидњаком из периода досељења крајем XVII века, целинама калајних тањира и *фирмалом* породичне радње од дрвета у облику брдила са ткачког стана, са забележеном годином: 1859. У XX веку се укључују и у јавни живот, где је највише

успеха имао Душан Радановић, агроном који је модернизовао породично пословање, а као велепоседник и индустријалац, био је и градоначелник Осијека од 1935. до 1937. године. Догађаји током и након Другог светског рата прекинули су развој, а смрт Милутина Радановића 1989. године означила је крај ове српске осјечке породице. Удајом женских чланова породични живот се наставио у другим срединама, у Петрињи и Београду.

Радановићи су били типични представници грађанског слоја који се у Осијеку формирао по узору на средњоевропске градове у Хабзбуршкој монархији, нарочито након добијања статуса Слободног краљевског града 1809. године. Поштовање захтева друштвеног статуса, система вредности и стила живота било је евидентно на примеру куће у Црквеној улици бр. 22, у Доњем граду. Живот деветочлане породице Јоце Радановића у овој кући прати се у периоду од 1884. до 1989. године. Положај, спољашњи изглед и унутрашња опрема, уз примену савремених стилова архитектуре и примењене уметности тога доба – бидермајера и историзма, а касније и сецесије, забележени су на серији фотографија и у инвентару сачињеном у неоствареном процесу превентивне заштите крајем осамдесетих година XX века. Овај визуелни идентитет куће у великој су мери обликовале и одржавале жене, невесте Радановића, пореклом углавном из Срема. Простране собе и салони опремани су зиданим пећима, међу којима је бели камин из Руме, и бројним гарнитурама намештаја – мешавином различитих истористичких стилова, док су површине зидова и таваница осликане. Покретни инвентар чинили су и клавир, скупочена огледала, теписи, лустери, лампе, сатови и други украсни елементи. Више кућних икона са представама крсног светитеља, Светог Ђорђа, других појединачних светитеља и празника, укључујући и бакро-резе из XVIII века и специфичну иконографску представу „Богородице Арапске“, само су фрагменти велике целине предмета духовне културе и примери приватне побожности укућана. Њихова набавка обезбедила је значајан извор за истраживања обичаја и веровања шире религијске заједнице. Ликовна збирка Етнографског музеја обogaћена је сликама, акварелима, цртежима и репродукцијама – делима познатих и непознатих аутора, насталим од последњих деценија XVIII века до 1941. године. Најстарије породичне портрете Паје Радановића и његове супруге, Софије Араницки, насликао је, по фотографском предлошку, бечки сликар Јос. Јанишек Пинце (*Jos. Janitshek Pinze*) 1888. године. Следе представе њихових синова, које је насликао Николај Васиљевич Харитонов (1880–1944), док је портрет ћерке, Софије Радановић, дело нешто скромнијег, такође руског уметника. Пружајући активну подршку ликовној сцени у периоду између Првог и Другог светског рата, породица набавља и дела домаћих аутора посвећена завичајним темама: водите на којима се види архитектура Осијека сликара Јована Гојковића (1898–1957) и пејзаже из околине – честе мотиве пасионираниог сликара Ђорђа Радановића. И фотографија је била присутна у ентеријеру у виду урамљених портрета или тематских целина у абумима са фотографијама које су снимили осјечки и

европски фотографи: Георг Кнител (Georg Knittel), М. Schecker (М. Шекер), Р. Ј. Нирерхоф (R. J. Niererhoff), Шимић, Ф. Свирчевић, атеље „Надар“ (Nadar) из Марсеја, *H. Le Vieure Roma*, Радивоје Симоновић и др. Репрезентативна форма унутрашњости, типа „кућног музеја“, била је нарочито присутна у просторијама за пријем гостију, у којима су се одигравали друштвени и верски обичаји ове бројне грађанске породице. Посебно су се припремале и организовале свадбе поводом удаје ћерки. На изложби је приказана реконструкција свадбе Вере Радановић, која се 1923. године удала за Николу Томића из Петриње. У ентеријеру трпезарије реконструисан је свечано постављен сто са примерцима стоног текстила, различитих порцуланских и металних посуда за служење и ручавање као и сервисима кристалних *Мозер* (Moser) чаша, са евидентним одликама савремених европских уметничких стилова. Поставка је употпуњена предметима из приватног власништва: сребрним прибором за јело са

утравираним иницијалима „ВР“, сребрним сервисом за чај, свећњацима, сталцима са посудама за зачине (*карафиндл*), куваром са оригиналним рецептима за припрему јела, међу којима је и рецепт за *румске штангле*, и елементом трпезаријског намештаја. Такозвани *штумердинер* – сет сточића за сервирање од тамног дрвета, изузетан је примерак југендстила са потписом радионице Јакоба и Јозефа Кона из Беча (Jacob & Josef Kohn Wien). Део ових предмета Вера је пренела у Петрињу и, упркос сложеним догађајима, успела је да их сачува и као породичну вредност преда потомцима. Захваљујући жељи наследника, господина Владана Стошића из Београда, фрагменти ове заоставштине данас су постали део националног и културног наслеђа, документи једног времена и надасве драгоцен извор за будућа истраживања историје приватног и јавног живота српског грађанског друштва.



М П У 2018.

ОДСЕК ЗА КОМУНИКАЦИЈЕ

НАГРАДЕ ЕВРОПСКЕ УНИЈЕ ЗА КУЛТУРНО НАСЛЕЂЕ / НАГРАДЕ ОРГАНИЗАЦИЈЕ *EUROPA NOSTRA*



Награду Европске уније за културно наслеђе / Награду организације *Europa nostra*, водеће европске мреже која се бави културним наслеђем, ове године су добила чак три пројекта из Србије.

У области конзервације је награђен пројекат обнове Павиљона кнеза Милоша у Буковичкој бањи код Аранђеловца, као и пројекат конзервације тврђаве Бач, а у категорији истраживања награда је додељена пројекту „Истраживање и каталогизација Државне уметничке колекције Дворског комплекса на Дедињу“.

Ауторке награђеног истраживања су др Јелена Тодоровић, професор Факултета ликовних уметности Универзитета уметности у Београду, и Биљана Црвенковић, виши кустос Музеја примењене уметности у Београду. Оне су каталогизацију, инвентаризацију и проучавање Државне колекције уметности Дворског комплекса на Дедињу започеле још 2006. године, када је Министарство за културу Републике Србије основало и финансирало пројекат који је имао за циљ њено истраживање. Дворски комплекс је 2010. године проглашен спомеником културе, а неколико година касније статус културних добара добила су и сва појединачна дела у ликовној збирци, чиме је остварен основни циљ пројекта, а то је заштита драгоцене културне баштине Републике Србије.

Резултати овог истраживања објављени су у двотомној публикацији *Каталог државне уметничке колекције* (Платонеум, Нови Сад, 2014), на српском и енглеском језику, а жири европске награде истакао је да „ова двојезична публикација високог квалитета представља значајан допринос историји уметности и историји колекционарства“.

У Дворском комплексу на Дедињу, ауторке Јелена Тодоровић и Биљана Црвенковић истражиле су и музеолошки обрадиле 315 дела ликовне уметности из Државне уметничке колекције. Кроз нека од дела најзначајнијих европских и југословенских уметника, као што су Никола Пусен (Nicolas Poussin), Каналето (Canaletto), Палма Старији (Palma Vecchio), Гаспар Диге (Gaspard Dughet), Иван Мештровић, Влахо Буковац, збирка одражава југословенске и европске идеале.

Награде Европске уније за културно наслеђе / Награде организације *Europa nostra* додељене су у Берлинском конгресном центру у присуству председника Немачке др Франк-Валтера Штајнмајера (Frank-Walter Steinmeier), испред око 1000 званица, уз интонирање немачке химне и европске химне, Бетовенове *Оде радости*. Том приликом, на додели награде, 22. јуна 2018. године, међу 29 лауреата из 17 земаља, три су била из Србије.

Милица Цукић

ОДСЕК ЗА КОМУНИКАЦИЈЕ

ПРИЗНАЊЕ ДРУШТВА ИСТОРИЧАРА УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ ЗА НАЈБОЉУ ИЗЛОЖБУ У ОБЛАСТИ САВРЕМЕНЕ ВИЗУЕЛНЕ УМЕТНОСТИ У 2018. ГОДИНИ

Признање Друштва историчара уметности Србије за најбољу изложбу у области савремене визуелне уметности у 2018. години додељено је Слободану Јовановићу, историчару уметности и вишем кустосу Музеја примењене уметности у Београду. Слободан Јовановић био је кустос изложбе, уредник каталога и један од аутора текстова у каталогу изложбе *МАШИЋ, Ретроспективна изложба визуелних комуникација Слободана Машића*, коју је реализовао Музеј примењене уметности у Београду, у периоду септембар–новембар 2018. На ретроспективној изложби визуелних комуникација Слободана Машића приказан је већи део његове заоставштине, коју је Музеју током 2017. године поклонила његова удовица и дугогодишња сарадница, Савета Машић. Слободан Машић (1939–2016, Београд) био је један од најзначајнијих уметника који су током протеклих пола века обликовали визуелне комуникације у Србији и Југославији.

На изложби је сарађивао стручни тим који су чинили Борут Вилд, дизајнер каталога и визуелног идентитета изложбе, Савета Машић, сарадница и супруга уметника, док су аутори текстова у каталогу, поред Слободана Јовановића, Мирослав А. Мушић, Јеша Денегри и Борут Вилд. Жири Друштва историчара уметности Србије радио је у саставу: Маида Груден, уредница Ликовне редакције Дома културе Студентски град, Славица Попов, виши кустос Савремене галерије у Зрењанину и Бојана Бурић, историчар уметности.

Свечана додела награде биће организована 14. јануара 2019. године у Културном центру Београда.

Милица Цукић

А К В И З И Ц И Ј Е

Откупна награда Музеја примењене уметности на 50. мајској изложби

Женски комплет

(мантил-хаљина, пелерина и шешир) *Gentlewoman*, модел број 1

Лидија Вујовић, 2018.

жерсеј (60% памук, 40% полиестер), памучни кепер, вискоза, лепљиво платно, легура, нараменице

Мантил-хаљина и пелерина скројени су и сашивени у студију Весне Здравески Дончев.

Шешир је извела Лидија Вујовић ручним и машинским шивењем.

МПУ инв. бр. 25253



Откупна награда Музеја примењене уметности на 50. мајској изложби додељена је Лидији Вујовић за женски комплет *Gentlewoman*, модел број 1. Одлуку је једногласно донео жири у саставу: Слободан Јовановић, Љиљана Милићић Абрамовић, Андријана Ристић и Бојана Поповић.

Награђени комплет је део пројекта *Gentlewoman*, којим уметница истражује однос женског и мушког принципа и мултифункционалност одевних форми. Женски комплети број 1 и 2 реализовани су за учешће у групној ревији посвећеној успоми на модног дизајнера Бориса Николића (1974–2008), на 43. београдској недељи моде (43rd *Belgrade Fashion Week*).

Креирајући комплет *Gentlewoman* модел број 1, Лидија Вујовић се инспирише деловима мушке одеће с краја XIX века, кројем и црном бојом мантила с кратком пелерином, геометријским дезеном прслука, трегерима за панталоне, ношењем цепног сата на ланчићу и обликом цилиндра. Уметница мајсторски транспонује изабране елементе у савремену женску одевну форму изузетне елеганције и рафинираног хумора. Изненађујући ефекат постигнут је надреалистичким поступком „онеобичавања“ њихове намене и постављањем на неочекивана места, односно присуством дезениране тканине на пелерини и цилиндру и, пре свега, употребом „трегера“ (трака од кепера са штепаном црвеном линијом) са трегер-шналама на мантилу-хаљини, као и на пелерини, где су у функцији копчања и причвршћивања ланчића непостојећег цепног сата. Без пелерине и цилиндра, мантил се преображава у мантил-хаљину.

Лидија Вујовић (1974) је дипломирала на Факултету примењених уметности и дизајна у Београду, на катедри за Савремено одевање, 1998. године. Чланица УЛУПУДС-а, од 1999. године, у статусу је слободне уметнице. Професионално бављење модом започиње

1999. године дизајнирајући колекцију за младе изведену у Модној конфекцији „Рудник“ у Горњем Милановацу. Две године касније, 2001, покреће сопствену модну линију, *ЛИДИЈАВ*, изводећи мале серије вишенаменских одевних предмета и аксесоара. Ради као главни дизајнер деље робне марке „Beba Kids“ (2002–2006) и сарађује са другим приватним произвођачима лаке конфекције, спортске одеће, униформи и одеће за децу и младе. Искуства у области костимографије стиче асистирајући Љиљани Драговић на представи *Вишњик* Југословенског драмског позоришта (2000). За магазин *Мушки свет* (*Politika Newspapers & Magazines*) пише модну колумну и ради илустрације (2001–2004). Педагошким радом почиње да се бави 2006. године, када прихвата позив Анђелке Слијепчевић да постане асистент и, убрзо, самостални предавач у школи *Mod'Art International* на предметима Модни дизајн (2006) и Дизајнер у индустрији (2007–2009). На Академији лепих уметности предаје Основе одевања, Савремено одевање, Костимографију и Кроки – модну илустрацију (2009–2016).

Редовно излаже од 1998. године. Добитница је две Плакете УЛУПУДС-а (2001. и 2007), Друге награде на конкурс за дизајн ципела робне марке *Џошуа* (*Joshua*, 2002) и Откупне награде Музеја примењене уметности (2018).

Бојана Поповић

Purchase Award of the Museum of Applied Art at the 50th May Exhibition

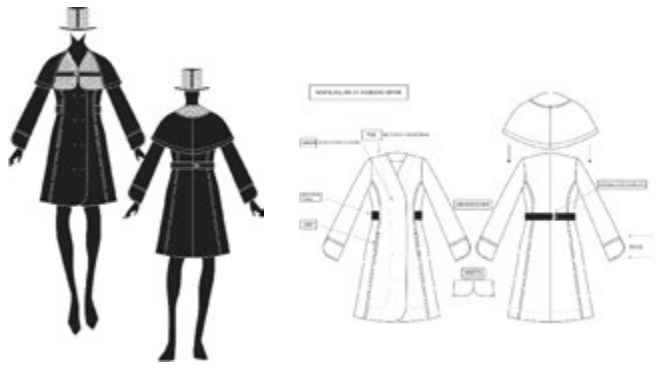
Woman's ensemble

(a cloak dress, a cape and a hat) *Gentlewoman*, model no. 1
Lidija Vujović, 2018

jersey (60% cotton, 40% polyester), cotton twill, rayon,
adhesive interlining, alloy, shoulder pads

The cloak dress and the cape were cut and sewn at the
studio of Vesna Zdraveski Dončev. The hat was made by
Lidija Vujović using manual and machine sewing.

MAA Inv. No. 25253



The purchase award of the Museum of Applied Art at the 50th May Exhibition was given to Lidija Vujović for the woman's ensemble *Gentlewoman*, model no. 1. The decision was unanimously reached by the jury including Slobodan Jovanović, Ljiljana Miletić Abramović, Andrijana Ristić and Bojana Popović.

The award-winning ensemble is part of the *Gentlewoman* project, in which the artist explores the relationship between the female and male principles and the multifunctionality of dress. Woman's ensembles no. 1 and 2 were made for the collective exhibition dedicated to the memory of the fashion designer Boris Nikolić (1974–2008), at the 43rd Belgrade Fashion Week.

When designing *Gentlewoman* model no. 1, Lidija Vujović was inspired by elements of men's late 19th-century clothing, the design and the black colour of caped coats, the geometric design of the vest, suspenders for trousers, a pocket watch on a chain and the shape of the top hat. The artist masterfully transposes the selected elements into a modern form of woman's dress marked by exceptional elegance and refined humour. The effect of surprise is achieved using the surrealist procedure of the 'defamiliarization' of their purpose and by placing them in unexpected places – namely by the presence of patterned fabric on the cape and the top hat and, above all, by the use of suspenders (twill strips with a red seam) with suspender buckles on the cloak dress and the cape, where fasten the cloak and the chain of the non-existent pocket watch. When worn without the cape and the top hat, the cloak is transformed into a cloak dress.

Lidija Vujović (1974) graduated from the Faculty of Applied Arts and Design in Belgrade at the Department of Fashion Design in 1998. She is a member of the Association of Applied Artists and Designers of Serbia and, since 1999, she is a freelance artist. She became a professional fashion designer in 1999, when she designed a youth collection for the Rudnik



Fashion Clothing Factory in Gornji Milanovac. Two years later, in 2001, she launched her own fashion line, *LIDIJAV*, designing small series of multi-purpose garments and accessories. She was the main designer of the children's brand *Beba Kids* (2002–2006) and has collaborated with other private manufacturers of light ready-made garments, sportswear, uniforms and clothes for children and the young. She gained experience in the field of costume design by assisting Ljiljana Dragović in designing costumes for the play *Cherry Orchard* at the Yugoslav Drama Theatre (2000). She was a columnist and illustrator for the magazine *Muški svet* (Politika Newspapers & Magazines; 2001–2004). She has been involved in education since 2006, when she accepted the invitation of Anđelka Slijepčević to become a teaching assistant; she soon became an independent lecturer at the Mod'Art International School in Fashion Design (2006) and Designer in Industry (2007–2009). At the Academy of Fine Arts, she taught Fundamentals of Clothing, Fashion Design, Costume Design and Croquis – Fashion Illustration (2009–2016).

She has regularly exhibited her works since 1998. She was awarded two Plaques by the Association of Applied Artists and Designers of Serbia (2001 and 2007), the second prize at the shoes design competition for the brand Joshua (2002) and the purchase award by the Museum of Applied Art (2018).

Bojana Popović

Путна торба

Милорад Игњић, 1974.

Изведено у Кожарско-текстилном комбинату „Високо“ у Високом као допунски асортиман колекције *Рамона* Александра Јоксимовића. За ову торбу и друге моделе везане за колекцију *Рамона*, Игњић је добио *Диплому* на XV београдском сајму одевања „Мода у свету“.

кожа, легура

48,5×48 cm

МПУ инв. бр. 25273

Поклон Маје Игњић из Манчестера (Manchester), САД



Захваљујући Маји Игњић и Александру Јоксимовићу, Музеју примењене уметности је поклоњена заоставштина модног дизајнера Милорада–Микија Игњића (1942–2017). Реч је о 170 остварења насталих од 1966. до 1995. године – модних скица и цртежа за мушке, женске и деčје колекције, изведених примерака женских ташни, путних торби и текстила, као и мустри за плетене колекције. Осим тога, дароване су и награде које је уметник добио, личне и фотографије изведених модела, као и Игњићев портрет – цртеж совјетског модног кератора Славе Зајцева (Слава Зайцев) из 1967. године. Јоксимовићев поклон обухвата 29 заједничких радова насталих током дуге и плодне сарадње са Игњићем: накит за Јоксимовићеве колекције *Витраж* и *Проклета Јерина*, као и примерке текстила за „Нитекс“ из Ниша. Новоформирана збирка Игњићевих радова у Музеју примењене уметности омогућава да се сагледа и вреднује целокупан опус дизајнера и да се стекне увид у домете које је југословенска модна индустрија остварила током свог најуспешнијег периода, од краја шездесетих до почетака деведесетих година XX века.

Након сарадње са костимографкињама Миром Глишић и Љиљаном Драговић, године 1966, Милорад Игњић изводи и своја прва самостална остварења – сценографију и костимографију за две представе Театара поезије. Наредне године напушта студије архитектуре и запошљава се у Заводу за унапређење домаћинства. Тада за „Национални салон“ креира своју прву колекцију мушке моде, надахнуту фолклором, и започиње сарадњу са Александром Јоксимовићем, радећи аксесоар за колекцију *Симонида*. Почетком 1968. године прелази у „Центротекстил“ и тада, заједно са Јоксимовићем, ради колекцију од сто модела женских, мушких и деčјих ташни, појасева и рукавица за београдску фабрику „29. новембар“, а потом и асортиман за плажу изведен у Београдском памучном комбинату и Комбинату трикотаже „Београд“. Исте године, Игњић дизајнира своју прву самосталну женску колекцију за сарајевску индустрију одеће „Алија Хоџић – Алхос“ и на IX међународном сајму одевања „Мода у свету“ добија *Златну кошуту*. Седамдесетих година XX века, Игњић је највише заокупљен дизајнирањем ташни и аксесора, који се

производе у Кожарско-текстилном комбинату „Високо“, „Меркуру“ из Бачке Паланке и Југословенској крзнарској индустрији из Инђије. Сарадња са комбинатом „Високо“, где изводи како самосталне серије, тако и оне које представља допунски асортиман колекцијама Александра Јоксимовића (*Ана Карењина*, *Рамона* итд.), донеће му више значајних награда и признања. Године 1975, Пјер Карден откупљује Игњићеве моделе и продаје их у свом новоотвореном бутику мушке моде у Паризу. За своју самосталну изложбу, отворену марта 1976. године у просторијама Удружења манекена (Француска 5), Игњић ручно израђује 40 уникатних ташни инспиришући се сарачким занатом. Осамдесете и деведесете године биле су у знаку великих активности у области ручно и машински плетене мушке и женске трикотаже. Игњићева и Јоксимовићева сарадња са Радном организацијом домаће радиности „Радиност“ из Краљева довела је и до оснивања робне марке *Јанхари*, која је њихове моделе учинила траженим на светском тржишту тада модерне плетенине. Напустивши посао у „Центротекстилу“ 1987. године, њих двојица настављају да се интензивно баве трикотажом, радећи и за „Народну радиност“ из Сурдулице, „Нитекс“ из Ниша, а од краја деценије до средине деведесетих година XX века и за приватна предузећа „Сензал“ из Краљева, „Снежана и синови“ из Куманова, „Гому“ из Београда и друге. Пред крај каријере, коју у то време спутава тешка политичка и економска ситуација, Милорад Игњић 1992. године добија од УЛУПУДС-а звање истакнутог уметника.

Бојана Поповић

CONTEMPORARY APPLIED ART DEPARTMENT

Travel bag

Milorad Ignjić, 1974

Manufactured by the Visoko Leather and Textile Combine in Visoko as part of the accessories (men's and women's handbags and travel bags) for the *Ramona* collection, designed by Aleksandar Joksimović. For this and other models associated with the *Ramona* collection, Ignjić was awarded a *Diploma* at the 15th Belgrade Fashion Fair "Fashion in the World"

leather, metal alloy

48.5×48 cm

MAA Inv. No. 25273

Gifted by Maja Ignjić, Manchester, USA

Thanks to Maja Ignjić and Aleksandar Joksimović, the Museum of Applied Arts received as a gift the belongings of the fashion designer Milorad – Miki Ignjić (1942–2017). They include about 170 works created between 1966 and 1995 – fashion sketches and designs of men's, women's and children's collections, women's handbags, travel bags and textile items, as well as patterns for knitted collections. Furthermore, the donation includes prizes awarded to the artist, personal photographs and pictures of manufactured models, as well as a portrait of Ignjić – a drawing made by the Soviet fashion designer Slava Zaitsev in 1967. Joksimović has gifted 29 works that he created together with Ignjić during their long-standing collaboration: jewellery for Joksimović's collections *Stained Glass* and *Jerina the Cursed*, as well as textile items designed for the Niteks factory in Niš. The newly established collection of Ignjić's works at the Museum of Applied Art enables us to analyze and evaluate the entire oeuvre of the designer and to gain an insight into the achievements of the Yugoslav fashion industry during its most successful period, between the late 1960s and the early 1990s.

Following collaborative projects with costume designers Mira Glišić and Ljiljana Dragović, in 1966, Milorad Ignjić undertook his first independent projects – stage and costume design for two plays at the Poetry Theatre. In the following year, he abandoned the studies of architecture to find a job at the Home Improvement Institute in Belgrade. At that time, he designed his first collection of men's fashion, inspired by folklore, for the National Salon and began his collaboration with Aleksandar Joksimović, designing accessories for the *Simonida* collection. Early in 1968, he moved to Centrotekstil and, together with Joksimović, he designed a collection including a hundred models of women's, men's and children's bags, belts and gloves for the Belgrade factory 29 November, as well as a selection of beach

items for the Belgrade Cotton Combine and the Belgrade Knitwear Combine. The same year, Ignjić designed his first independent women's collection for the Sarajevo clothing industry Alija Hodžić – Alhos and was awarded a *Golden Doe* at the Ninth International Fashion Fair "Fashion in the World". In the 1970s, Ignjić was primarily focused on designing handbags and accessories, which were manufactured by the Visoko Leather and Textile Combine, Merkur at Bačka Palanka and the Yugoslav Fur Industry at Indija. His cooperation with the Visoko Combine, where both his independent series and accessories for Aleksandar Joksimović's collections (*Anna Karenina*, *Ramona*, etc.) were manufactured, would result in several significant awards and recognitions. In 1975, Pierre Cardin purchased Ignjić's models to sell them in his newly opened men's fashion boutique in Paris. For his solo exhibition, inaugurated in March 1976 at the premises of the Models' Association (No. 5 Francuska Street), Ignjić manually manufactured forty unique handbags inspired by traditional leather working. The 1980s and 1990s were marked by major activities related to machine-made men's and women's knitwear. Ignjić's and Joksimović's cooperation with the *Radinost* company (Kraljevo) led to the establishment of the *Janhari* brand, due to which their models were demanded on the international market of the then fashionable knitwear. Having left their jobs at Centrotekstil in 1987, the two designers continued to design knitwear very intensively, working for *Narodna radinost* from Surdulica and Niteks from Niš; between the end of the 1980s and the mid-1990s, they collaborated with the private companies Senzal (Kraljevo), Snežana and Sons (Kumanovo), Goma (Belgrade), etc. In 1992, at the end of his career, hampered by a difficult political and economic situation, Milorad Ignjić was awarded the title of a prominent artist by the Association of Applied Artists and Designers of Serbia.

Bojana Popović

Плакат за Битеф 20

Савета и Слободан Машић

Београд, 1986

фотографија: Владимир Поповић

офсет штампа: Форум, Нови Сад

98×68 cm

МПУ инв. бр. 24915

Poster for Bitef 20

Saveta and Slobodan Mašić

Belgrade, 1986

photo: Vladimir Popović

offset printing: Forum, Novi Sad

98×68 cm

MAA Inv. No. 24915

Слободан Машић (1939–2016) је био један од најзначајнијих уметника који су током протеклих педесет година обликовали визуелне комуникације у Србији и Југославији. Његова способност да манипулише графичким дизајном омогућила му је да анализира садржај комуникације, свдећи је на симболичку суштину. Без сувишне ликовности, он конструише површине које постају преносник значења садржине плаката, књиге или других средстава визуелне комуникације које обликује. Од средине седамдесетих година прошлога века, његова супруга и најважнија сарадница, Савета Машић (1941), потписана је на свим изведеним плакатима Студија „Структура“, у оквиру којег заједно делује брачни пар Машић. Плакат за *Битеф 20* из 1986. године, Музеј примењене уметности је откупио од Савете Машић 2017. године. Тада је примљен и њен поклон од око хиљаду графичких радова које је осмислио, дизајнирао или објавио Слободан Машић. Већи део тих радова, међу којима и плакат за *Битеф 20*, били су представљени на ретроспективној изложби *Машић*, одржаној у Музеју примењене уметности од 12. септембра до 19. октобра 2018. године, и објављени у пратећем каталогу.

Мира Траиловић и Јован Ђирилов, оснивачи позоришног фестивала Битеф, позвали су Слободана Машића 1971. године да уради комплетан дизајн фестивала – плакате, каталоге, коверте, меморандуме, програме представа и др. Почев од *Битефа 9* (1975), Слободан Машић користи фотографију као основу графичког дизајна, којим манипулише на идејном нивоу, стварајући нову реалност која функционише само у оквирима које је замислио аутор. За *Битеф 10* (1976) користио је фотографију свог пријатеља Ивана Пешића, на чије је наочаре поставио умножени прозирни идеограм петокраких звезда уписаних у круг. Ово графичко решење постаће заштитни знак фестивала. Садашњи логотип Битефа је изведен из знака Студија „Структура“, тј. петокраке звезде уписане у круг, који се налази на свим плакатима које брачни пар Машић изводи за Битеф од 1980. године.

Од *Битефа 11* (1977), Машић често користи фотографије делова људског тела које раде стални сарадници Студија „Структура“, фотографи Владимир

Slobodan Mašić (1939–2016) was one of the most significant artists who have shaped visual communications in Serbia and Yugoslavia over the past fifty years. His ability to manipulate graphic design enabled him to analyze the content of communication, reducing it to its symbolic essence. Restraining from superfluous visual elements, he constructed surfaces that transmitted the meaning of the content of posters, books, or other means of visual communication that he designed. Since the mid-1970s, his wife and his most important collaborator, Saveta Mašić (1941), co-signed all the posters designed by the Studio Structure, where the Mašić couple worked together. The poster for Bitef 20 (1986) was purchased by the Museum of Applied Art from Saveta Mašić, in 2017. On the same occasion, the Museum received as a gift about a thousand prints conceived, designed or published by Slobodan Mašić. Most of these works, including the poster for Bitef 20, were presented at the retrospective exhibition *Mašić*, held at the Museum of Applied Art from 12 September to 19 October 2018, and published in the accompanying catalogue.

Mira Trailović and Jovan Ćirilov, the founders of the Bitef theatre festival, invited Slobodan Mašić in 1971 to create the entire design of the festival – posters, catalogues, envelopes, memoranda, programmes, etc. Beginning with Bitef 9 (1975), Slobodan Mašić used photography as the basis for his graphic design, manipulating it at the conceptual level to create a new reality that worked only within the framework invented by the author. For Bitef 10 (1976), he used a photograph of his friend Ivan Pešić, whose spectacles were covered with a multiplied transparent ideogram consisting of pentagrams inscribed in a circle. This solution would become a trademark of the festival. The current Bitef logo was derived from the logo of the Studio Structure, namely the pentagram inscribed in a circle, which appears on all posters designed by the Mašićs for Bitef since 1980.

Beginning with Bitef 11 (1977), Mašić often used photographs of human body parts made by permanent associates of the Studio Structure, the photographers Vladimir Popović and Branislav Nikolić. A part of the body, as a detail of the human organism as a whole, is magnified to cover the entire poster surface. On the poster for Bitef 20, a photograph of the enlarged right ear of the psychologist Ljubomir – Ljuba Stojić is shown in an unnatural horizontal position, resembling a surrealist carpet. By means of the



Поповић и Бранислав Николић. Одређени део тела, као детаљ свеукупног људског организма, приказан је увеличан – преко целокупног формата плаката. На плакату за *Битеф 20* приказана је фотографија увеличаног десног увета психолога Љубомира – Љубе Стојића у хоризонталном, неприродном положају, као надреалистички тепих. Уз помоћ надреалистичког поступка манипулације фотографијом, делови тела су постали симболи покрета актера појединих представа које чине фестивалски организам. Тако се икониčnost плаката Слободана Машића спаја са симболичном улогом делова тела у позоришту – усне причају текст, руке гестикулирају, ноге воде глумца по позорници, а уво ослушкује дијалог глумца и реакцију публике. Машићево кодирање значења позоришног фестивала и приказ делова тела као симбола уметности покрета и глуме омогућава другачији поглед на значај манифестације коју најављује. Иако понекад нема ознаке за коју манифестацију је прављен каталог или плакат, познаваоцима његовог опуса временом постаје јасно да је то Машићев дизајн за Битеф.

Слободан Јовановић

surrealist manipulation of photography, body parts came to symbolize the movement of protagonists in some performances that make up the organism of the festival. Accordingly, the iconic character of Slobodan Mašić's poster merges with the symbolic role of body parts in the theatre – the lips utter the text, the hands gesticulate, the legs enable the actor to move on the stage, and the ear listens to the dialogue of the actors and the reactions of the audience. Mašić's encoding of the meaning of the theatrical festival and depictions of body parts as the symbols of the art of movement and acting allow for a different interpretation of the event he announces. Although catalogues or posters are sometimes not marked to indicate the event for which they were made, over time, those familiar with Mašić's oeuvre are able to clearly identify them as his designs for Bitef.

Slobodan Jovanović

ИЗЛОЖБЕ

ОДСЕК ЦЕНТРАЛНЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ

ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

У 2018. ГОДИНИ

1. Поља будућности

XL салон архитектуре
МПУ

29. 3. 2018 – 5. 5. 2018.

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 – реАКЦИЈА

Изложба студентских пројеката и радионица
Пројекат сарадње, умрежавања и размене искустава четири факултета архитектуре и дизајна
Факултет примењених уметности (ФПУ, Београд), Архитектонски факултет (АФ, Београд), Факултет техничких наука (ФТН, Нови Сад), Грађевинско-архитектонски факултет (ГАФ, Ниш) и МПУ
27. 3. 2018 – 15. 4. 2018.

Галерија „Жад“

Ментори радионице ФПУ: Тања Манојловић, редовни професор; Мирјана Милакић, студент докторских студија
Концепт и селекција изложбе АФ: др Павле Стаменовић, др Ивана Ракоњац, др Јелена Ристић Трајковић, др Маја Драгишић

Б) Изложба 30 година Дописне школе за дизајн ентеријера „Амбијент“ – Радмила Милосављевић

29. 3. 2018 – 5. 5. 2018.

Галерија „Анастас“

В) Изложба *My Identity – реконструкција баштине / континуитет културе / корен боље садашњице / инспирација (заштита и чувар) будућности* *Женска радничка школа у Петровцу на Млави – симбол добротворног и просветитељског рада петровачких жена / документа и пројекат израде спомен-обележја*

МПУ и Слободан Данко Селинкић

29. 3. 2018 – 5. 5. 2018.

Галерија „Анастас“

Г) Изложба *Grand Prix 2017 – архитекта Предраг Милутиновић*

29. 3. 2018 – 5. 5. 2018.

Галерија „Анастас“

Д) *Photo Session*

Групни портрет награђених на XL салону архитектуре и чланова Жирија Салона
5. 4. 2018 у 17.00 часова

Галерија Б

Фотограф: Веселин Милуновић



Ђ) Стручно вођење кроз изложбу

14. и 28. 4. 2018. у 12.00 часова

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

Стручно вођење: мр Љиљана Милетић Абрамовић

Е) Разговор о феномену 30 година Дописне школе за дизајн ентеријера „Амбијент“

19. 4. 2018. у 18.00 часова

Галерија „Анастас“

Учесници: Гордана Ковачевић, новинар; Радмила Милосављевић, аутор

Уводна реч: мр Љиљана Милетић Абрамовић

Ж) Предавање у организацији спонзора

Компанија *Saint-Gobain*

20. 4. 2018. у 13.00 часова

Галерија А

З) *Колажирање барокног Београда*

Изложба цртежа, колажа и графика са имагинарним мотивима инспирисаним барокним Београдом

25. 4. 2018 – 5. 5. 2018.

Галерија „Анастас“

Аутор: Тихомир Дичић

2. Машић

Ретроспективна изложба визуелних комуникација
Слободана Машића

Салон савремене примењене уметности

МПУ

12. 9. 2018 – 19. 10. 2018.

Галерије А и Б

Кустос изложбе: Слободан Јовановић

Дизајн визуелног идентитета изложбе: Борут Вилд



Пратећи програм:

А) Јавно вођење кроз ретроспективну изложбу визуелних комуникација Слободана Машића
6. 10. 2018. у 13.00 часова
Галерије А и Б
Стручно вођење: Слободан Јовановић, Борут Вилд

Б) Радионица *Плакат инспирисан Слободаном Машићем*
9. 10. 2018. у 12.00 часова
Галерије А и Б и радионица у Галерији А
Аутор и реализатор: Леа Зеи

3. Бајке – било једном...

ЛПД дечји октобарски салон
МПУ

29. 9. 2018 – 27. 10. 2018.

Галерија „Анастас“

Музички програм на отварању: ученици Музичке школе „Петар Коњовић“, Београд (Софија Миленковић, флаута; Кристина Петрић, сопран; Катарина Дакић, сопран; Лука Додочић, баритон; Катарина Ранковић, клавијерски сарадник)

Аутори каталога и изложбе: мр Милица Цукић, Леа Зеи

4. 10. у 14.00 часова

Галерија „Анастас“

Координатор и водитељ: Леа Зеи

Г) Радионица *Бајка у мом граду*

13. 10. 2018. у 12.30 часова

Радионица у Галерији А

Координатор и водитељ: Леа Зеи

Д) Радионица *Добро против зла*

9, 11. и 12. 10. 2018. у 11.00 часова; 13. 10. 2018. у 11.30 часова; 15. 10. 2018. у 12.00 часова; 16. 10. 2018. у 16.00 часова; 17. 10. 2018. у 11.00 часова

Радионица у Галерији А

Координатор и водитељ: Леа Зеи

Ђ) Радионица *Од апстракције до реализма*

12. и 19. 10. 2018. у 12.00 часова

Галерија „Анастас“

Координатори и водитељи: Јасмина Обрадовић, ликовни педагог; Владимир Стојановић, педагог и академски вајар

Е) Радионица *Мода у бајкама*

24. 10. 2018. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Координатори и водитељи: Леа Зеи; Наташа Ђунисијевић, ликовни педагози

Ж) *Отварање за затварање*

Изложба радова са засебних радионица

26. 10 – 27. 10. 2018.

Галерија „Жад“

Координатор радионице за децу предшколског узраста:

Мирјана Димитријевић, ликовни педагог

Координатор радионице за децу основношколског узраста: Лидија Сеничар, историчар уметности

З) Радионица за децу Телекома Србија *Мој омиљени лик из бајке*

27. 10. 2018. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Координатор и водитељ: Леа Зеи

Пратећи програм:

А) Радионица *Чудесни свет бајки*

2, 3. и 5. 10. 2018. у 12.00 часова

Галерија „Анастас“

Координатор и водитељ: Леа Зеи

Б) Радионица *Моја печат бајка*

4. 10. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Координатори и водитељи: Леа Зеи, Драгана Ристић, Ана Живковић

В) Интерактивна радионица – игра речи *Чаролија испод шешира*

4. Класично и симболично. Прстење и минђуше од антике до средњег века из колекције Музеја примењене уметности

МПУ

6. 11. 2018 – 31. 1. 2019.

Галерије А и Б

Аутор изложбе и каталога: Мила Гајић

Конзервација: Милан Андрић

Графичко обликовање: Душан Ткаченко

Архитекта поставке: Мирослава Петровић Балубцић

Музика за изложбу: Васил Хаџиманов

Дигитална презентација: Дејан Николић

Пратећи програм:

А) Стручна ауторска вођења кроз изложбу сваког петка од 18.00 часова

Галерије А и Б

Стручно вођење: Мила Гајић

Б) Стручна вођења кроз изложбу

Галерије А и Б

Стручно вођење: Милица Обрадовић

В) Радионица *Годови времена* (линорез)

20. 11. и 5. 12. 2018. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Аутор и реализатор: Леа Зеи

Г) Радионица *Минђуше инспирисане средњовековном формом* (тексаси перле)

21. и 22. 11. 2018. у 11.00 часова; 29. 11. 2018. у 13.00 часова;

4. 12. 2018. у 12.00 часова; 6. 12. 2018. у 13.00 часова; 11. 12.

2018. у 14.30 часова; 13. 12. 2018. у 14.00 часова; 22. 12. 2018.

у 13.00 часова

Радионица у Галерији А

Аутор и реализатор: Леа Зеи

Д) Радионица *Сјај сребра средњег века* (фолија, канап, траке)

28. 11. 2018. у 14.00 часова; 18. 12. 2018. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Аутор и реализатор: Леа Зеи

Ђ) Радионица *Накит по мери предака* (одливак у гипсу)

16. 1. 2019. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Аутор и реализатор: Леа Зеи

Е) Радионица *Класично и симболично* (сребрна жица, перла, камен, стакло)

18. 1. 2019. у 12.30 часова

Радионица у Галерији А

Аутор и реализатор: Леа Зеи

Ж) Радионица *Печатно прстење* (биолин маса)

29. 1. 2019. у 11.30 часова

Радионица у Галерији А

Аутор и реализатор: Леа Зеи



Изложба МПУ на гостовњу

Ципеле – традиција и мода. Женска обућа из XIX и с почетка XX века из колекције Музеја примењене уметности

Гостујућа изложба МПУ

МПУ и Завичајни музеј Петровац на Млави

3. 5. 2018 – 18. 5. 2018.

Галерија Завичајног музеја

Кустос изложбе: Драгиња Маскарели

Гостујуће изложбе у МПУ

1. *Swing, swing, swing*

Докторска изложба Мије Николић

Миа Николић и МПУ

25. 1. 2018 – 8. 2. 2018.

Галерија „Жад“

Ментор: Марко Лађушић, редовни професор ФПУ

2. *Иза портала – сценски свет Дориана Соколића и Ружице Ненадовић Соколић*

Музеј града Ријеке, ФПУ и МПУ

13. 2. 2018 – 15. 3. 2018.

Галерије А и Б

Кустос изложбе: Дебора Пустешек Антић (Deborah Pustišek Antić)

Дизајн поставке: Нина Вићентић, Биљана Совиљ

Пратећи програм:

А) *Playground*

Изложба радова студентата ФПУ у Београду

13. 2. 2018 – 15. 3. 2018.

Галерија „Анастас“

3. *Рез*

Докторска изложба Мине Радовић

Мина Радовић и МПУ

14. 2. 2018 – 20. 2. 2018.

Галерија „Жад“

Ментор: Марко Лађушић, редовни професор ФПУ



4. Лепота за понети

Нова креативна радионица *Дизајн игралиште – Design Playground* Техничке школе „Дрво арт“
Техничка школа „Дрво арт“ Београд и МПУ
9. 3. 2018 – 16. 3. 2018.
Галерија „Жад“

5. Женско стваралаштво у архитектури и дизајну: европски и локални контекст

Женско архитектонско друштво (ЖАД) и МПУ
14. 5. 2018 – 16. 6. 2018.
Галерије А и Б
Координатор програма: Милена Зиндовић
Изложба је одржана је у оквиру манифестације *Музеји Србије, десет дана од 10 до 10* и састоји се из три самосталне изложбе:
међународне изложбе *100 ДЕЛА | 100 ЖЕНА | 100 ГОДИНА. Европске жене у архитектури и дизајну 1918–2018*
Галерија Б
међународне изложбе *MoMoWo путујућа изложба фотографија*
Галерија А
изложбе *Њен круг: женско стваралаштво у архитектури XX века у Србији и Црној Гори*
Галерија А
Аутори: Милена Зиндовић, Андреа Тамаш Дачић, Ивана Станојева

Пратећи програм:

А) Предавање *Moving Boundaries of Design History. MoMoWo: women's creativity since the Modern Movement (1918–2018)*
Презентација пројекта *MoMoWo*
МПУ и *MoMoWo*
18. 5. 2018. у 18.00 часова
Галерија А
Предавач: Катерина Франкини (Caterina Franchini),
Политехнички универзитет у Торину, Италија

Б) БИНА шетња *Жене у архитектури између 1900. и 1960.*
МПУ и Женско архитектонско друштво
20. 5. 2018. од 16.00 до 18.00 часова
Галерије А и Б
Стручно вођење: Милена Зиндовић, Марија Павловић

В) Стручно вођење кроз изложбе
26. 5. 2018. у 12.00 часова
Галерије А и Б
Стручно вођење: Милена Зиндовић

6. Диплома 2018. и Диплома 2016/2017.

Диплома 2018.
Изложба радова студената четврте године основних академских студија школске 2017/2018. године
5. 7. 2018 – 28. 7. 2018.
Галерије А и Б, галерија „Жад“ и галерија „Анастас“
Комесар изложбе: Владимир Загорац, доцент ФПУ
Архитекта изложбе: Младен Врачевић, доцент ФПУ
Аутор насловне стране каталога, плаката и позивнице: Надежда Тодоровић

Диплома 2016/2017.
Изложба завршних радова студената мастер академских студија школске 2016/2017. године
2. 8. 2018 – 25. 8. 2018.
Галерије А и Б, галерија „Жад“ и галерија „Анастас“
Комесар изложбе: Александар Келић, доцент ФПУ
Архитекта изложбе: Александар Мијатовић, редовни професор ФПУ
Аутор насловне стране каталога, плаката и позивнице: Надежда Тодоровић

7. **Дизајн текстилних флексибилних материјала
применом адитивне производње**
Докторска изложба Маје Милинић Богдановић
Маја Милинић Богдановић и МПУ
18. 9. 2018 – 29. 9. 2018.
Галерија „Жад“
Ментор: Ивана Вељовић, редовни професор ФПУ

8. Експеримент, стварање, технологија

Изложба радова стваралаца чију праксу карактерише спој науке и уметности кроз примену традиционалних и савремених технологија

Центар за промоцију науке и МПУ

13. 11. 2018 – 8. 12. 2018.

Галерија „Анастас“

Концепт и организација: Мирјана Утвић, Бојан Кениг

9. Иза производа

Изложба дипломских и мастер радова студената Факултета индустријског дизајна Академије лепих уметности „Јан Матејко“ (Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki) у Кракову, Пољска

Академија лепих уметности „Јан Матејко, ФПУ, МПУ, под покровитељством Амбасаде Републике Пољске у Београду

14. 11. 2018 – 30. 11. 2018.

Галерија „Жад“

Кустос изложбе: Каја Кордас

10. Померање граница / 4

Изложба Секције за текстил и савремено одевање (ТиСО) УЛУПУДС-а

Снежана Пешић Ранчић, Секција ТиСО УЛУПУДС-а и МПУ

20. 12. 2018 – 20. 1. 2019.

Галерија „Анастас“, галерија „Жад“

Ауторски концепт: Снежана Пешић Ранчић, Маја Гецић

Пратећи програм:

А) Округли сто и предавања

21. 12. 2018. у 17.00 часова

Галерија „Жад“

Презентација примене бимануелно координисаног цртежа кроз уживо укључење професора Еичија

Тосакија, Аустралија

Презентатор: Ана Јевгенијевић

Предавање *Инспирација*

Предавач: Nelleke Hulsen, Холандија

Предавање *Текстил и књига уметника: синтеза два или више медија интимног ауторског печата*

Предавач: Никола Радосављевић

Предавање *Одрживи нови изглед – Sustainable New Look*

Предавач: Драгана Николајевић

Модератор округлог стола: Слободан Ивков

Б) Радионица *Цртање БКЦ (бимануелно координисаног цртежа)*

26. 12. 2018. у 17.00 часова

Галерија „Жад“

Водитељ: Ана Јевгенијеви

В) Предавања *Преплит*

Секција за критику, историју и теорију уметности УЛУПУДС-а и МПУ

Галерија „Жад“

16. 01. 2019. у 17.00 часова

Предавање *Готфрид Семпер: техника израде текстила и питање односа структуре и орнамента у архитектури*

Предавач: Ана Михаиловић

Предавање *Текстил као структурни оквир архитектуре: Мишкан, Семпер и суботичка синагога*

Предавач: др Чедомила Маринковић

Предавање *Преплет у српској средњовековној уметности*

Предавач: др Мирјана Глигоријевић Максимовић

Предавање *Преплет у уметности европске антике*

Предавач: др Зоја Бојић

Г) Предавања и округли сто

Галерија „Жад“

17. 01. 2019. у 17.00 часова

Предавање *Модернизована античка уметност на случају (Булгари) накита*

Предавач: Тијана Стојиљковић

Предавање *Преплет: mixed media*

Предавач: Весна Лакићевић Павићевић

Предавање *Мултимедијалне граничне уметничке праксе: тело као конструкт идеолошке видљивости у пројектима Симониде Рајчевић и Бранка Милисковића*

Предавач: мр Јелена Павићевић

Предавање *Медијски колоплет у делу Далиборке Ђурић*

Предавач: Светлана Јовичић

Конферансије: Јелена Павичевић

Д) Концерт *Долче & Галама* – гудачки квартет

Галерија „Жад“

18. 01. 2019. у 17.00 часова

Међународна изложба МПУ

Слободна школа је слободан простор / Free School is Free Space

Изложба у оквиру XVI међународне изложбе архитектуре – Бијенале у Венецији 2018. / 16. Mostra Internazionale di Architettura – La Biennale di Venezia

Министарство културе и информисања Републике Србије, МПУ и Удружење архитеката Србије

26. 5. 2018 – 25. 11. 2018.

Председник Венецијанског бијенала: Паоло Барата (Paolo Baratta)

Уметнички директори Бијенала: Ивон Фарел (Yvonne Farrell), Шели Мекнамара (Shelley McNamara)

Комесар изложбе: Дејан Тодоровић

Аутор изложбе и каталога: Бранко Станојевић

Сарадници на изложби: Милена Страхиновић, Никола Ђекић, Милутин Комановић, Андреј Јосифовски, Никола Илић

Консултант: Слободан Данко Селинкић

Жири конкурса / Стручни савет: председник мр Љиљана Милетић Абрамовић; потпредседник Александру Вуја, ванредни професор; Слободан Јовић; Предраг Милутиновић; Наталија Ристановић; др Маја Ђирић; Весна Цагић Милошевић, ванредни професор

Аутори текстова: мр Љиљана Милетић Абрамовић, Слободан Данко Селинкић, Бранко Станојевић, Дејан Тодоровић

Миољуб Кушић

ИЗДАЊА

ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2018. ГОДИНИ



Зборник [Музеја примењене уметности] / [главни и одговорни уредник] Љиљана Милетић Абрамовић ; [уредник броја] Јелена Поповић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2018. – Бр. 14, xxx стр. : илустр. ; 27 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: Прилози: (1) Из конзерваторске радионице Музеја примењене уметности : кивот Стефана Првовенчаног : конзервација дрвета, интарзије и металног окова / Милан Андрић. – [Summary]: Activities of the Conservation Workshop of the Museum of Applied Art : Coffin of Stefan the First-Crowned : conservation of wood, inlay and metal casing; (2) Жива тела : примењена графика у анатомским атласима Андреа Везалијуса из 1543. и Јохана Ремелина из 1609. године / Ангелина Милосављевић. – [Summary]: Bodies Alive : Applied Graphics in Anatomical Atlases by Andrea Vesalius of 1543 and Johann Remmelin of 1609; (3) Controversial Crockery / Michael Moore. – [Резиме]: Контровверзна грнчарија; (4) Славољуб–Славко Воркапић : плакат за Српски концерт и изложбу у Паризу 1916. године / Гордана Крстић-Фај. – [Summary]: Slavoljub-Slavko Vorkapić : Poster for the Serbian Concert and Exhibition in Paris in 1916; (5) Интермедијалност и интертекстуалност у моди крајем XX века : студија случаја Пеј Кавакубо / Јелена Здравковић. – [Summary]: Intermediality and Intertextuality in Fashion at the End of the 20th Century; (6) Redateljski kaput Tomislava Durbešića na sceni interpretacije / Jasmina Fućkan. – [Summary]: Tomislav Durbešić's Director's Coat as a Subject of Interpretation; (7) Рефлексија момента : деконструкција интимног у фотографији Франческе Вудман / Дијана Метлић ; Наталија Симић. – [Summary]: Reflection of a Moment : Deconstruction of the Intimate in the Photography of Francesca Woodman; (8) Параметарски генерисана геометријска форма у дизајну ентеријера и намештаја / Слободан Мишић. – [Summary]: Parametrically Generated Geometric Form in Interior and Furniture Design. – [II ДЕО]: Прикази: (1) Годишња конференција Комитета за костим ИКОМ-а, Мода и иновација, Утрехт, Тилбург и Амстердам, 11–15. јун 2018. / Драгиња Маскарели; (2) Iza portala : scenski svijet Doriana Sokolića i Ružice Nenadović Sokolić, Rijeka Muzej grada Rijeke, Beograd, Muzej primenjene umetnosti, Fakultet primijenjenih umjetnosti, 9. veljače – 15. ožujka 2018. / Deborah Pustišek Antić; (3) Приказ изложбе, Из прошлости једне породице Осијек – Петриња – Београд, Београд, Етнографски музеј, 26. децембар 2017 – 23. септембар 2018. – [III ДЕО]: Музеј примењене уметности 2018: (1) Награде Европске уније за културно наслеђе / Награде организације EUROPA NOSTRA; (2) Аквизиције 2018 = Acquisitions 2018; (3) Изложбе 2018 = Exhibitions 2018; (4) Издања 2018 = Editions 2018. – [IV ДЕО]: In memoriam: Добрила Стојановић (1925–2018) YU ISSN 0522-8328



40. салон архитектуре : поља будућности = 40th Salon of Architecture : Fields of the Future / [аутори текстова] Љиљана Милетић Абрамовић, Снежана Ристић; [уредник каталога и кустос изложбе] Љиљана Милетић Абрамовић; [визуелни идентитет изложбе и дизајн корица] Борут Вилд; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2018. – 200 стр. : илустр. ; 26 cm ISBN 978-86-7415-206-5



XVI међународна изложба архитектуре : La Biennale di Venezia : српски павиљон = 16th International Architecture Exhibition : La Biennale di Venezia : Serbian pavillon. – [аутор изложбе и каталога] Бранко Станојевић; [аутори текстова] Љиљана Милетић Абрамовић, Слободан Данко Селинкић и др.; [графичко обликовање] Ненад Дицков. – Београд : Музеј примењене уметности, 2018. – 200 стр. : илустр. ; 23 cm ISBN 978-86-7415-207-2



Машић : ретроспективна изложба графичких комуникација = Mašić : Retrospective Exhibition of Visual Communications / [аутори текстова] Јеша Денегри, Слободан Јовановић и др.; [кустос изложбе и уредник каталога] Слободан Јовановић; [дизајн каталога и визуелни идентитет изложбе] Борут Вилд. – Београд : Музеј примењене уметности, 2018. – 224 стр. : илустр. ; 24 cm

ISBN 978-86-7415-208-9



53. децји октобарски салон : бајке : било једном = 53rd Children's October Salon : Fairy Tales : Once Upon a Time / [ауторке каталога и изложбе] Милица Цукић, Леа Зеи; [фотографија] Веселин Милуновић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2018. – 84 стр. : илустр. ; 22 cm

ISBN 978-86-7415-209-6



Класично и симболично : прстење и минђуше од антике до средњег века из колекције Музеја примењене уметности = Classic and Symbolic : Rings and Earrings from the Antiquity to the Middle Ages from the Collection of the Museum of Applied Art / [ауторка каталога и изложбе] Мила Гајић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2018. – 128 стр. : илустр. ; 27 cm

ISBN 978-86-7415-210-2

др Весна Бикић, Археолошки институт, Београд / Vesna Bikić, PhD, Institute of Archaeology, Belgrade

др Саша Брајовић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Saša Brajović, PhD, Associate Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

др Марта Вукотић Лазар, ванредни професор, Универзитет у Приштини, Филозофски факултет – Катедра за историју уметности / Marta Vukotić Lazar, PhD, Associate Professor, University of Priština, Faculty of Philosophy – Department of Art History of Art Department

Слободан Јовановић, виши кустос, Музеј примењене уметности, Београд / Slobodan Jovanović, MA, Senior Curator, Museum of Applied Art, Belgrade

Проф. др Драган Јоцић, Универзитет у Београду, Технолошко-металуршки факултет – Катедра за текстилно инжењерство / Professor Dragan Jocić, PhD, University of Belgrade, Faculty of Technology and Metallurgy – Department of Textile Engineering

др Клаудија Казали, Међународни музеј керамике, Фаенца / Claudia Casali, PhD, International Museum of Ceramics, Faenza

Мирослав Карић, независни кустос, Београд / Miroslav Karić, Independent Curator, Belgrade

Проф. др Тања Манојловић, Универзитет уметности у Београду – Факултет примењених уметности – Одсек Унутрашња архитектура и дизајн намештаја / Professor Tanja Manojlović, PhD, University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts – Department of Interior and Furniture Design

мр Љиљана Милетић Абрамовић, музејска саветница, директорка Музеја, Музеј примењене уметности, Београд / Ljiljana Miletić Abramović, MA, Museum Advisor, Director, Museum of Applied Art, Belgrade

мр Јелена Пераћ, музејска саветница, Музеј примењене уметности, Београд / Jelena Perać, MA, Museum Advisor, Museum of Applied Art, Belgrade

мр Бојана Поповић, музејска саветница, Музеј примењене уметности, Београд / Bojana Popović, MA, Museum Advisor, Museum of Applied Art, Belgrade

Јелена Поповић, виша кустоскиња, Музеј примењене уметности, Београд / Jelena Popović, Senior Curator, Museum of Applied Art, Belgrade

др Владимир Симић, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Vladimir Simić, PhD, Associate Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

мр Маја Студен Петровић, ванредни професор, 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

ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА

Бројеви у заградама односе се на бројеве страница

Музеј примењене уметности Београд, фот. Милан Андрић (9-12); фот. Никола Крстић (11); https://archive.org/details/gri_33125008502920_18; https://archive.org/details/ldpd_11497246_000 (19); <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38247504> (35); <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6161604> (35); <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=64757484> (37); М. Babac (pr.), 2009, Slavko Vorkapić : o pravom filmu, Novi Sad: Akademija umetnosti; Zavod za kulturu Vojvodine (42); Гордана Крстић –Фаж (43); Zečević 2013 (44); Lična arhiva T. Durbešića (52); Muzej za umjetnost i obrt Zagreb (54); Фотографије Франческе Вудман, © Courtesy Charles Woodman (62, 63, 65, 66); Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid (63); www.marycassatt.org (64); фот. Слободан Машић (71); <http://www.zaha-hadid.com/interior-design/neil-barrett-flagship-store-2/#> (72); <http://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/> (73); http://www.zaha-hadid.com/wp-content/files_mf/965_maxxi_phot_07.jpg (73); <http://www.zaha-hadid.com/architecture/king-abdullah-petroleum-studies-and-research-centre/> (74); <http://www.zaha-hadid.com/architecture/bee%e2%80%99ah-headquarters-sharjah-uae/> (74); <https://hypb.imgix.net/image/2017/04/zaha-hadid-architects-thallus-sculpture-milan-design-week-2017-4.jpg?q=75&w=800&fit=clip&auto=compress%2Cformat> (75); <http://www.zaha-hadid.com/interior-design/roca-london-gallery/> (75); <http://www.zaha-hadid.com/interior-design/stuart-weitzman-flagship-store/> (75); фот. Бојан Тепавчевић (76); ICOM Costume (83); Музеј примењене уметности Београд, фот. Веселин Милуновић (85-87, 98-100, 103, 107-110); Етнографски музеј Београд (89); EU Cultural Heritage Summit (95); Музеј примењене уметности Београд (121)



IN MEMORIAM

In memoriam

ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ (1925–2018)

Добрила Стојановић (рођ. Панић) рођена је 1925. године у Урошевцу. Историју уметности и археологију дипломирала је на Филозофском факултету у Београду 1950. године. Као први кустос Збирке текстила и костима Музеја примењене уметности дала је изузетан допринос утемељењу и развоју ове области у Србији. Посебно место заузима њен пионирски рад у области музеализације моде, као и рад на документовању, проучавању и презентацији црквеног текстила.

У Музеју примењене уметности Добрила Стојановић је радила од 1951. до пензионисања 1988. године. Била је кустос значајних музејских изложби као што су *Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века* (1960), која је гостовала и у Државном историјском музеју у Москви (1973), *Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века* (1966), *Оријентални теписи* (1967), *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века* (1980) и *Пиротски ћилими* (1987). Добрила Стојановић била је члан кустоских тимова међународних изложби *Из српских средњовековних ризница* (Париз, 1983) и *Уметност у Србији XIX века* (Грац, Трст, Љубљана и Београд, 1985).

Њена широка истраживачка интересовања одражавају и бројне студије из области историје текстила и костима објављене *Зборнику Музеја примењене уметности*, међу којима су: „Везена икона из XIV века“ (1962), „Распоред игара са словенског бала у Бечу“ (1968), „Везови са карактеристикама бидермајера и другог рококоа“ (1969), „Црквена одећа и литургијски покривачи из ризнице манастира Свете Тројице у Пљевљима“ (1970), „Старе зидне таписерије типа *verdure* из Музеја



примењене уметности у Београду“ (1985) и „Црквени текстил од средине XV до краја XVII века“ (2005). У овом низу издваја се текст „Текстил и одећа као предмет колекционирања, чувања и њихово валоризовање у музејима“ (1976), као први музеолошки текст у Србији који се бави проблематиком збирки текстила и одеће. Добрила Стојановић је и аутор каталога музејске збирке коптских тканина (1980).

На научном скупу Српске академије наука и уметности *Ослобођење градова у Србији од Турака 1862–1867. год.* (1967) учествовала је са излагањем на тему *Европско одевање у Србији у другој половини XIX века*. Од 1973. до 1987. године била је чланица Управног савета Међународног центра за проучавање историјског текстила у Лиону (СИЕТА). На састанцима и конференцијама ове реномиране организације одржала је низ предавања у оквиру којих је представила разнородне збирке Музеја примењене уметности, као што су коптске тканине, европске таписерије, копије орнамената са српских средњовековних фресака или пиротски ћилими. Учествовала је на 14. и 15. Међународном конгресу византијских студија 1971. и 1976. године, а била је и сарадник *Речника уметности Гров* (*Grove Dictionary of Art*).

Добрила Стојановић је преминула у Београду 2018. године. Била је учесница Народноослободилачке борбе и добитница признања са плакетом поводом 750. годишњице аутокефалности Српске православне цркве (1969), награде „Михаило Валтровић“ (1985) и Ордена рада са сребрним венцем.

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. Категорију рада предлажу рецензенти, а коначну одлуку доноси Уређивачки одбор Зборника.

У Зборнику ће бити публиковане следеће рубрике:

прилози – рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30.000 карактера) и може имати до седам црно-белих и/или колор фотографија

полемике – рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30.000 карактера) и може имати до пет црно-белих и/или колор фотографија

критике – рад треба да буде дужине до половине ауторског табака (15.000 карактера) и може имати једну црно-белу или колор фотографију.

прикази – рад треба да буде дужине до четири стране (7.000 карактера) и може имати једну црно-белу или колор фотографију.

Редакција Зборника МПУ прихватила је препоруку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије о доследној примени правила цитирања литературе и одлучила се за правила цитирања литературе по систему Харвард – *Harvard Style Manual*, односно, *author-date system*.

Радови који се предају редакцији Зборника морају бити опремљени на стандардан начин на српском језику, ћириличним писмом (са подршком *Serbian-Cyrilic*) у .doc формату *Microsoft Office Word* програмског пакета 97 или новијег, фонт је *Times New Roman*, величина слова 12, проред 1,5. Основни текст не сме да садржи илустрације, већ се оне предају као посебне датотеке.

По пропозицијама које одређује Акт о уређивању научних часописа Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, радови треба да

садрже: I ИМЕ И ПРЕЗИМЕ АУТОРА И ГОДИНА РОЂЕЊА; II НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА); III НАСЛОВ; IV АПСТРАКТ; V КЉУЧНЕ РЕЧИ; VI ОСНОВНИ ТЕКСТ; VII РЕЗИМЕ; VIII ЛИТЕРАТУРУ; IX ИЗВОРЕ; X СКРАЋЕНИЦЕ; XI ИЛУСТРАЦИЈЕ; XII КОНТАКТ ПОДАТКЕ.

I ИМЕ АУТОРА

Аутор или аутори рада треба да наведу своје пуно име и презиме, као и годину рођења.

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 заграде са оригиналним презименом.
...Венцел (Wenzel 1965: 101)
- Када се у основном тексту парафразира цитат, уз презиме аутора се наводи година издања рада у малим заградама.
У свом раду Бојана Радојковић (1969) тврди како....
- Ако цитирано дело има два или три аутора, њихова презимена се повезују свезом и/and
(Радојковић и Миловановић 1981)
(Beardsworth and Keil 1997)
- Ако цитирано дело има више од три аутора, наводе се презиме првог аутора и др. / *et al.* – скраћеница за и други / *et alii* (лат.) у значењу и други.
(Радојковић и др. 2005)
(Cohen *et al.* 2000)
- За исто дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се:

(*ibid.*: бр. стр.) – скраћеница за *ibidem* (лат.) у значењу на истом месту, у истом делу.

Венцел (Wenzel 1965: 101)

(*ibid.*: 112)

- Уколико су исти и бројеви страница у истом делу истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*loc. cit.*) – скраћеница за *loco citato* (лат.) у значењу наведено место.
Венцел (Wenzel 1965: 101)
(*loc. cit.*)
- За друго дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*idem* година: бр. стр.) – *idem* (лат.) у значењу исти, исто.
(Cooper: 1998: 31–32)
(*idem* 1998: 31–32)
- Уколико се цитирају различита дела истог аутора, али са истом годином издања, додају се словне ознаке уз годину – (презиме аутора: година издања, а, b, c)
(Caroli 2005a)
(Caroli 2005b)
- Уколико се истовремено цитирају два различита извора, спајају се подаци у истој загради:
(презиме аутора година издања; презиме аутора година издања)
(Cooper 1998; Critser 2003)
- Додатни подаци, ако је неопходно, наводе се унутар заграде, одвојени цртом
(Радојковић 1958: 55, Taf. 18/24 – оловне плочице).

VII РЕЗИМЕ

Резиме на **енглеском језику** садржи кратак садржај рада. Пошто се прилаже као посебна датотека, треба додати: име и презиме аутора, назив установе (афилијација), наслов рада. Дужина резимеа може бити до 1800 карактера (до једне стране). Резиме на енглеском језику предају аутори.

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 алфавит итд.) наводе се прво на писму на ком су објављене, а потом, у загради, и у латиничној транслитерацији, према правилима Америчке библиотечке асоцијације (<http://www.loc.gov/catdir/cpsd/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 veka*,
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 i, 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 издавања
Место издавања: 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 издавања
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 издавања: 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 издавања (у загради) број часописа (година/е): број стр.
Место издавања 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 издавања, 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 издавања и годиште часописа разликују, наводи се година издавања 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-3б), изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Архив САНУ, Јован Николић, Песмарица. Темишвар, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

X СКРАЋЕНИЦЕ

Списак скраћеница садржи објашњење верзалних скраћеница. Стране верзалне скраћенице се пресловљавају у ћирилицу, а у изворном писму се додају у загради. Исто тако се пуни називи установа, институција и држава преводе, а оригинал наводи у загради.

СФРЈ – Социјалистичка Федеративна Република Југославија

АИКА (AICA) – Међународно удружење ликовних критичара (International Association of Art Critics)

ИКОМ (ICOM) – Међународни савет музеја (International Council of Museums)

XI ИЛУСТРАЦИЈЕ

Илустрације се предају у електронској форми, на CD-у или DVD-у, у резолуцији искључиво од 300 dpi у TIFF формату, са одговарајућом легендом и именом аутора фотографије или извором из којег је фотографија преузета, а обележавају се бројевима по реду како се појављују у тексту. Уколико је оправдан захтев да се илустрација репродукује у одговарајућој величини, аутор то мора нагласити приликом предаје материјала за *Зборник*. Обавеза аутора је да обезбеди све фотографије за текст и да у тексту назначи њихов редослед. Аутори сnose одговорност за прибављање дозвола за коришћење приложених илустрација, као и за плаћање накнада за њихово репродуковање у *Зборнику*.

ПРЕДАЈА РАДОВА

При избору радова за *Зборник* примењује се систем рецензирања. За сваки рад биће ангажована два рецензента. Име аутора неће бити познато рецензентима. Аутори радова имаће увид у рецензију, али без имена рецензента. Коначну одлуку о објављивању позитивно рецензираног текста донеће Уређивачки одбор.

Радове треба предати секретару редакције у (1) штампаној и (2) електронској верзији на CD-у.

(1) Рад се предаје одштампан на папиру формата А4 у једном примерку. Сваки рад треба да садржи: наслов, име и презиме аутора, назив установе аутора (афилијација), апстракт, кључне речи, основни текст, резиме, илустративни део са списком илустрација и каталожним подацима, литературу и изворе, разрешење скраћеница, контакт податке (адреса; бр. телефона; *e-mail*).

Уз рад треба приложити писану изјаву о преносу ауторских права на Музеј примењене уметности, као и личне податке аутора: име, презиме, институција, адреса, број телефона и *e-mail* адреса и кратка биографија (до 100 речи).

(2) Рад се предаје нарезан на CD-у са исписаним именом и презименом аутора на самом CD-у. CD треба да садржи: 1. *Word* датотека са основним текстом и литературом (фајл треба да буде дужине до 30.000 карактера за прилоге и полемике, до 15.000 карактера за критике и до 7000 карактера за приказе), 2. *Word* датотека са текстом резимеа, 3. *Word* датотека са списком илустрација, 4. Фолдер са графичким прилозима, 5. датотека са контакт подацима аутора (адреса; *e-mail*). Све датотеке именовати именом и презименом аутора.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.05(082)

ЗБОРНИК / Музеј примењене уметности =
Journal / The Museum
of Applied Art ; главни и одговорни уредник Љиљана
Милетић
Абрамовић. - 1955, књ. 1-1984/1985, књ. 28/29 ; н.с.,
2005, бр. 1-
. - Београд : Музеј примењене уметности, 1955-1985;
2005-
(Београд : Бирограф). - 29 cm

Годишње.

ISSN 0522-8328 = Зборник - Музеј примењене
уметности

COBISS.SR-ID 16567042



МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
Београд, Вука Караџића 18
011/2626-494, 2626-841
www.mpu.rs