

МУЗЕЈ ПРИМЕНЈЕНЕ УМЕТНОСТИ



ЗБОРНИК



15/2019
НОВА СЕРИЈА



3 Б О Р

DIE MODENWELT

manschetten aus einfarbiger Surah.
der Passe. Breite Band-Enden von
men.
em Jäckchen. Gemusterter Foulard
letter für die Bluse. Kurzes rundes

ist durch Abnäher der Figur angepasst; un-
schluss. Seidene Bluse mit Sammetmusc-
6. Anzug mit Mieder-Garnitur.
aufgesetztes Mieder aus Seide oder S
Wollkrepp. Dunkle Passementerie-Borte
Rock hakt im Rücken auf die Taille.
mit locker Seidenbli

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



MUSEUM OF APPLIED ART



НИК

JOURNAL

sichtbarer Rücken-
hen.
Passe, Aermel, wie
ammet zu feinem
n als Besatz. Der
ise. Glatter Rock,
abstechende
gefalteten
Köpfchen
und Halsb
8. Mäc
aus plissir
Aermel. Pa

БЕОГРАД / BELGRADE

2019

ЗБОРНИК
НОВА СЕРИЈА 15/2019

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

Главни и одговорни уредник
мр Љиљана Милетић Абрамовић

Уредник броја
мр Андријана Ристић

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

Секретар редакције броја
Слободан Јовановић

Лектура (српски)
Милица Шевкушић

Лектура (енглески)
Драгана Рашић

Гrafичко обликовање
Драгана Лацмановић

Технички уредник
Душан Ткаченко

Штампа
Бирограф, Београд 2018

Тираж
200

YU ISSN 0522-8328

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

JOURNAL
NEW SERIES 15/2019

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

Editor-in-Chief
Ljiljana Miletić Abramović, MA

Issue Editor
Andrijana Ristić, MA

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

Issue Editorial Assistant
Slobodan Jovanović

Copy Editing (Serbian)
Milica Ševkušić

Copy Editing (English)
Dragana Rašić

Graphic Design
Dragana Lacmanović

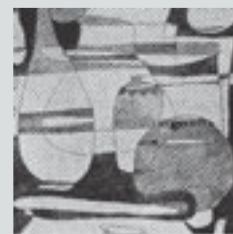
Technical Editor
Dušan Tkačenko

Printed by
Birograf, Belgrade 2018

Print run
200

YU ISSN 0522-8328

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



САДРЖАЈ / CONTENTS

ПРИЛОЗИ / CONTRIBUTIONS

Драгана Павловић / Dragana Pavlović
АКСЕСОАР НА ПОРТРЕТИМА СРПСКЕ
ВЛАСТЕЛЕ У СРЕДЊЕМ ВЕКУ
Summary: ACCESSORIES ON THE PORTRAITS OF
SERBIAN NOBILITY IN THE MIDDLE AGES

Миљана М. Матић / Miljana M. Matić
ОДЕВАЊЕ И ИДЕНТИТЕТ: представе ктитора
мирјана у српском сликарству XVI и XVII века
Summary: DRESSING AND IDENTITY:
Representations of Lay Ktitors in Serbian Painting of
the 16th and 17th Centuries

Маја Станковић / Maја Stanković
ОД КОНЦЕПТУАЛНЕ ДО ДИГИТАЛНЕ
ФОТОГРАФИЈЕ
Summary: FROM CONCEPTUAL TO DIGITAL
PHOTOGRAPHY

Karolina Pallin / Каролина Палин
THE POSITION OF CRAFT- AND PRACTICAL
RESEARCH WITHIN THE ACADEMIC WORLD: A
Grounded Theory of Problems and Solutions
Резиме: ПОЗИЦИЈА ИСТРАЖИВАЊА ЗАНАТА
И ПРАКТИЧНОГ ИСТРАЖИВАЊА УНУТАР
АКАДЕМСКОГ СВЕТА: утемељена теорија
проблема и решења

009 **Горан М. Бабић, Небојша М. Антешевић / Goran M. Babić, Nebojša M. Antešević** **046**

ЧАСОПИС ЦРТЕЖИ (1956–1965): значај за
афирмацију ликовног изражавања код наставника
и студената Архитектонског факултета
Универзитета у Београду

019 Summary: JOURNAL CRTEŽI (1956–1965): The
Significance of Affirmation of Artistic Expression
among the Teachers and Students of the Faculty of
Architecture of the University in Belgrade

Раде Пејовић, Ивана Вељовић, Ирена Живковић / Rade Pejović, Ivana Veljović, Irena Živković **057**

ТЕРМОХРОМАТСКЕ БОЈЕ У ПРИМЕЊЕНИМ
УМЕТНОСТИМА И ДИЗАЈНУ
Summary: THERMOCHROMIC INKS IN APPLIED
ARTS AND DESIGN

028 **Зорана Ђорђевић / Zorana Đorđević** **066**

СТРУЧНИ ПРИЛОГ О ИСПИТИВАЧКО-
ИСТРАЖИВАЧКИМ РАДОВИМА,
КОНЗЕРВАЦИЈИ И РЕСТАУРАЦИЈИ ИКОНЕ
ДЕИЗИС СА СВ. НИКОЛОМ, СВ.
СПИРИДОНОМ И СВ. ДАНИЛОМ
СТОЛПНИКОМ ИЗ ФОНДА МУЗЕЈА
ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
Summary: PROFESSIONAL CONTRIBUTION TO
PROBING AND RESEARCH WORKS,
CONSERVATION AND RESTORATION OF ICONS
DEESIS WITH ST NICHOLAS, ST SPYRIDON AND
ST DANIEL THE STYLITE FROM THE MUSEUM
OF APPLIED ART IN BELGRADE

Маријана Петровић / Marijana Petrović	074	МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2019 /	091
БИБЛИОГРАФИЈА ДОБРИЛЕ СТОЈАНОВИЋ (1925–2018)		MUSEUM OF APPLIED ART 2019	
ПРИКАЗИ / REVIEWS	083	НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА МУЗЕЈА	093
		ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ	
		У 2019. ГОДИНИ	
Мишела Блануша / Mišela Blanuša	085	АКВИЗИЦИЈЕ 2019 / ACQUISITIONS 2019	095
ЂОРЂЕ АНДРЕЈЕВИЋ КУН У БОРУ		ИЗЛОЖБЕ 2019 / EXHIBITIONS 2019	105
Слађана Ђурђекановић Мирић, Бор, Музеј рударства и металургије Бор, 2018.			
Милица Цицмил / Milica Cicmil	088	ИЗДАЊА 2019 / EDITIONS 2019	115
ИЗЛОЖБА СВА ЛИЦА КУЛТУРЕ. СЛИКАРСТВО		ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА / LIST OF REVIEWERS	119
И ЖИВОТ УЧЕЊАКА ДРЕВНЕ КИНЕ		ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА	120
Београд, Народни музеј у Београду, 14. децембар 2018 – 14. фебруар 2019. године		ЗБОРНИК, Музеј примењене уметности:	121
		Упутство за припрему и предају радова	

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

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

За публикавање у *Зборнику* прихватају се само радови који нису раније били објављени и који нису већ понуђени другом издавачу. За све научне радове ангажују се по два рецензента. Имена рецензента нису позната ауторима, а имена 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

АКСЕСОАР НА ПОРТРЕТИМА СРПСКЕ ВЛАСТЕЛЕ У СРЕДЊЕМ ВЕКУ¹

Категорија чланка: оригиналан научни рад

Апстракт: Властеоске портретне целине у сликарству средњовековне Србије представљају важан извор за проучавање инсигнија и костима припадника тог привилегованог друштвеног слоја. Такође, представе властелина, њихових супруга и мушких и женских потомака сведоче о обичају ношења и сликања појединих предмета (појас, убрус, торбица) и врста накита (наушнице, прстење, огрлице, копче). Поменути предмети били су саставни део племићке одеће и представљали су статусно обележје властеле. Детаљна анализа показала је да је одабир, присуство и количина пратећих предмета и накита зависило од неколико чинилаца: пола приказане личности, типа и кроја одевних предмета, те личног избора и укуса појединца, као и његових нарочитих вештина и склоности.

Кључне речи: аксесоар, властеоски портрет, властеоски статусни симболи, средњовековни накит, српско средњовековно зидно сликарство

Подстицај за писање овог рада потекао је од недавно објављене студије угледне научнице Марије Парани (Maria Parani) *Optional extras or necessary elements? Middle and late Byzantine male dress accessories*, у којој је ауторка анализирала и сагледала неколико врста накита, те појасева, торбица, марамица и капа као саставних делова мушког грађанског костима у периоду од IX до средине XV столећа (Parani 2015). Уз ослањање на археолошке налазе и писане изворе, поменути предмети истражени су и објашњени на основу неколицине приказа у византијској уметности насталој на територији данашње Грчке и Турске. Будући да су поменути предмети и накит веома често сликани на властеоским портретима у Србији средњег века, у нашем раду ће тежиште експликације бити усмерено на разматрање истих у склопу мушких портрета српске властеле, али ће, за разлику од поменутог текста Марије Парани, бити речи



1. Жупан Петар Брајан и жупаница Струја, Бела црква каранска

1. Župan Petar Brajan i Županica Struja, Bela crkva (White Church) of Karan

и о њиховој разноликости и заступљености на портретним представама српских властелинки, као и мушких и женских потомака припадника племићког staleжа, уз указивања на аналогне примере настале у земљама византијског културног круга.

Излагање ћемо започети анализом *појаса* као саставног дела одеће српског средњовековног племства и важне властеоске инсигније.² Портрети властеле у српском средњовековном сликарству XIV и XV века сведоче о обичају опасавања хаљина припадника племићког слоја појасом, начину на који су они ношени и њиховом изгледу. Када је реч о потоњем, појас се обично састојао од копче-запона са трном, гајке, хоризонталног то јест функционалног дела, као и украсног то јест вертикалног, нефункционалног дела. Ту инсигнију,

¹ Рад је настао као резултат истраживања у оквиру пројекта *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (ев. бр. 177036), који подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

² У Душановом закону појас је споменут као једна од инсигнија властеле (Бубало 2010: 83). За појас као део одеће и властеоски статусни симбол: Ковачевић 1953: 174–179; Радојковић 1969: 47, 149–153; Kazhdan 1991: 280; Војводић 1995: 270, нап. 42; Радојковић 1999в: 535–537; Parani 2003: 65; Поповић 2006, I: 74–78; Parani 2015: 420–424.



2. Деспотица Ана Марија, Лесново
2. Despotissa Ana Maria, Lesново

најчешће дугачку и узану, чини подлога од коже или текстила на којој се налазе метални окови (чланови) различитог облика: округли, кружни с трапезоидним наставцима, те комбиновани (у том случају се по површини појаса смењују окови кружног и трапезоидног облика или кружно-трапезоидни са ромбоидним члановима).

Осим тога, као што је поменуто, властеоске портретске целине представљају важно сведочанство о начину на који су појасеви ношени. Српски властелини и њихови мушки потомци су их најчешће носили око струка, као на приказима војводе Дејана и његовог претпостављеног сина у Кучевишту, жупана Петра Брајана у Карану (сл. 1), властеле у Добруну, ктитора и његовог сина у Горњем Козјаку, Јована Драгушина у Полошком (сл. 3), Јована Оливера на два портрета у Леснову, тепчије у Трескавцу, севаста Јована Просеника у охридској Светој Софији, кнеза Паскача и севастократора Влатка са синовима у Псачи (сл. 4), властелина у Дечанима, Дабижива и његовог сина у Ваганешу, непознатог велможе у Ајновцима, синова ктитора у Земену, кесара Новака и његовог сина Амиралиса у Малом Граду, непознатог властелина и његових мушких потомака у Велућу, Стефана и Лазара Мусића у Новој Павлици и властелина-ктитора у Јошаници (Ђорђевић 1994: 177, сл. у боји 4, 5, 7, 8, 9, 13, 21; црт. 30, 32, 35, 37; Габелић 1998: Т. I, XLIV; Војводић 2013: црт. 4; Цветковић и Гаврић 2014: 26; Војводић и Павловић 2015: 40; Цветковић и Гаврић 2015: 24–25, 28, 34; Стародубцев 2016, II: црт. 2, 5, 17, сл. 4, 43;



3. Јован Драгушин и његова супруга, Полошко
3. Jovan Dragušin and his wife, Pološko

Павловић 2018а: 89), а тек понекад испод струка, као у случају Остоје Рајаковића у охридској Богородици Перивлепти (Грозданов 1980: 154) и непознатог властелина и детета у Рамаћи (Стародубцев 2016, II: црт. 19, сл. 208).

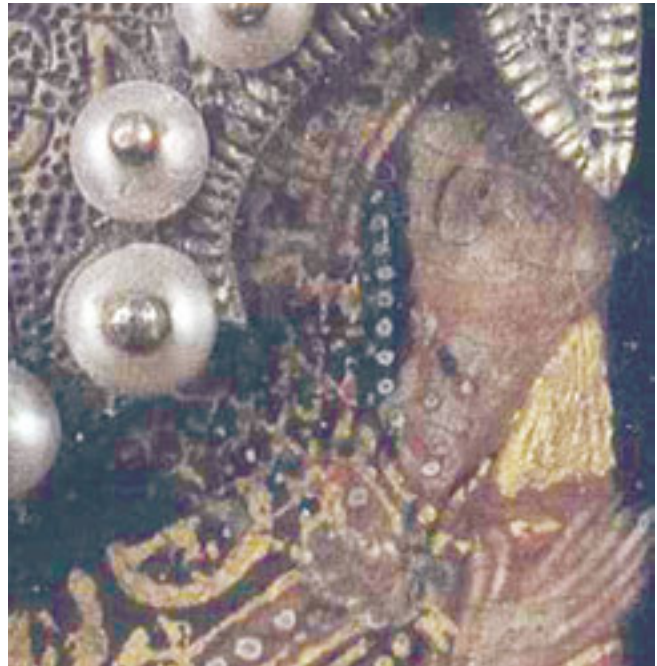
Надаље, судећи по сачуваним примерима, након проласка кроз копчу, украсни део појаса провлачи се испод хоризонталног дела на струку и пребацује преко њега (нпр. властела у Добруну) или пролази кроз држач-гајку која је постављена или на хоризонталном делу појаса, око струка, или на његовом вертикалном делу. На том месту, украсни део појаса се спаја са његовим viseћим делом и пада паралелно с њим низ доњи део властелинове хаљине (жупан Петар Брајан у Карану – сл. 1, Јован Оливер у наосу Леснова, кнез Паскач, севастократор Влатко и његов син Стефан у Псачи – сл. 4 итд.). Портрети српске властеле, попут представе тепчије у Трескавцу, сведоче о још једном начину ношења појаса. После проласка кроз копчу украсни део појаса се не провлачи око струка, нити пролази кроз гајку, већ слободно пада уз вертикални део појаса. С друге стране, изостанак појасева на портретима властелинки у доба Немањића уобичајена је појава (Павловић 2018б: 20). Ипак, присуство појасева на портрету Вукосаве у Рудници и ктиторке у Јошаници (Стародубцев 2016, II: 79, 192, црт. 6, 17, сл. 67; Павловић 2018б, нап. 118) указује на чињеницу да су они у појединим случајевима били саставни део женске одеће нешто касније, у XV веку, али и да су се од оних које су носили мушкарци у претходном столећу разликовали по материјалу, ширини и украсу (Војводић 1995: 270, нап. 42).



4. Ктиторска композиција, Псача
4. Ktetor's composition, St. Nicholas in Psča

Имајући у виду сачуване племићке представе, повремено је за десну или леву страну појаса заденут убрус, у виду беле марамице, неретко украшене црвеним и зеленим орнаментима на крајевима. Тај употребни и украсни предмет (текстилија), постаје временом, на властеоским портретима, саставни део племићке одеће и статусно обележје тог staleжа.³ На тај начин убрус је приказан на портретима жупана Петра Брајана у Карану (сл. 1) (Ђорђевић 1994: 140, сл. у боји 5, 7), ктитора у Горњем Козјаку (*idem*, 139; Расолкоска-Николовска 2011: сл. 2), Јована Оливера на оба портрета у Леснову (Габелић 1998: 114, 170, Т. I, XLIV), представама севастократора Влатка и кнеза Паскача у Псачи (сл. 4) (Расолкоска-Николовска 1995: 44, сл. 5; Ђорђевић 1994: 173, сл. у боји 21) и Лазара Мусића у Новој Павлици (Цветковић 2006: 89, сл. 8). Поједини истраживачи сматрају да је убрус за појасом имао и кесар Новак у Малом Граду на Преспи (Ђорђевић 1994: 177), али се исти, како је касније констатовано, не уочава на представи (Поповић 2006, II: 56, п. сdxxx). Понекад су и мушки потомци српске властеле, попут сина ктитора у Горњем Козјаку и Стефана и Угљеше – синова севастократора Влатка у Псачи, приказивани са марамицом заденутом за појасе (сл. 4) (Павловић 2018: 89–90), а само изузетно убрус се јавља на појасу властелинке Вукосаве у Руденици (Стародубцев 2016, I: 119; *ibid.*, II: 79, црт. 6, сл. 67). Чињеница да је марамица заденута за појас сликана у византијској уметности и на посмртним портретима, као на примерима скутарија Каниота у Богородици Одигитрији у Мистри и деце у гробу Е и Ф у манастиру Христа Хоре у Цариграду (Underwood 1966: pl. 540, 546; Parani 2003: 335, 337, 338, pl. 72; *eadem* 2015: 424, fig. 1), доводи у питање тезу о изостанку убруса на портретима покојника, па самим тим и на основу ње изведен закључак да је Стефан Мусић у Новој Павлици насликан посмртно.⁴

³ О убрусу: Поповић 1930: 233–234; Петровић 1999: 755–756; Parani 2003: 66; *eadem* 2015: 424–425.



5. Деспотица Марија Палеологина, детаљ са диптиха, Куенка
5. Despotissa Maria Palaiologina, detail of Cuenca diptych, Cuenca

Торбица, односно врећица или кесица, представљала је, према мишљењу истраживача, обележје богатства и друштвеног статуса особе која их носи (Parani 2015: 423). Она је, како се сматра, постала део руха дворских достојанственика тек у касновизантијском периоду, али никада није постала њихова инсигнија (*ibid.*: 423–424). Судећи по сачуваној ликовној грађи, торбице су најчешће врпцом биле причвршћене за појас, а њихове ретке приказе налазимо на представама Константина Акрополита на окову иконе Богородице Одигитрије у Третјаковској галерији у Москви (Parani 2003: 332, pl. 76), скутерија Каниота у Богородици Одигитрији у Мистри (*ibid.*: 335; Parani 2015: fig. 1) и Лазара, сина деспота Ђурђа Бранковића, на Есфигменској повељи (Ивић, Ђурић и Ђирковић 1989: сл. 14). На другачији начин торбицу је понео, када је реч о српском сликарству, Петар, брат протовестијара Богдана, у Каленићу (сл. 7). Наиме, Петрова хаљина није потпасана појасом, па самим тим ни торбица није могла бити прикачена уз њега. Стога је она, у виду црног правоугаоног предмета са златним орнаментом, приказана како виси на траци пребаченој преко његове десне руке (Поповић 1930: 233; Стевовић и Цветковић 2007: 60; Симић-Лазар 2011: 47, 51; Стародубцев 2016, I: 119, 123; *ibid.*, II: 160, нап. 773, 163, нап. 787, 164). По свој прилици, торбица је ту приказана као ознака достојанства, док за претпоставке да се у њој налазио новац и да она указује на приложништво поменутог властелина и његово учешће у изградњи и осликавању каленићке цркве нема поузданих доказа.⁵

⁴ О поменутој тези и закључку: Цветковић 2006: 90–91; *idem* 2009: 69.



6. Младић Дејан, Велуће

6. Young man Dejan, Veluče

Међу припадницима властеоског staleжа у српској средњовековној средини, једнако као и у Византији, **прстење** је представљало омиљен и најважнији украс на руци.⁶ О обичају и начину ношења појединих облика прстења сведоче археолошки налази и представе властеле на зидовима средњовековних храмова. Ипак, имајући у виду укупан број сачуваних властеоских портрета може се констатовати да прикази прстења у византијској уметности нису бројни. Носили су га, по један или више њих на истом прсту или руци, како мушкарци тако и жене и деца, што је посведочено на представама скутерија Каниота у Богородици Одигитрији у Мистри, властелинке Ане Радина у Светим бесребрницима у Костуру, девојчице на ктиторској композицији у Доњој Каменици, као и властелина Константина, његове супруге и властелинке Арете у Станичењу (Pelekanidis and Chatzidakis 1985: fig. 23; Живковић 1987; Габелић 1987: 26–27; Parani 2003: 335; Поповић и др. 2005: 86, 90, 92, сл. 33, 35, 38, 39; Parani 2015: 409, fig. 1; Фрфулановић 2015: 48, 56).

И у српском средњовековном сликарству представе прстења су ретке. Примери су сачувани само у Светом Ђорђу у Полошком и Богородичиној цркви у Велућу. У полошком храму, Јован Драгушин и његова

супруга насликани су са по једним прстеном на малом прсту десне и леве руке (сл. 3).⁷ Због начина на који су приказани тешко је рећи о којој врсти прстења је реч, али се чини да је на Драгушиновој десној руци приказан златан прстен, који се може сврстати у групу луксузног прстења специфичног облика са испупченом главом у виду купе или калоте.⁸ И док портрети поменутог властеоског брачног пара указују на обичај ношења по једног прстена на једној руци, пример сачуван у припрати Велућа указује на то да није било неуобичајено да се на истој руци нађе више од једног прстена. Наиме, младић Дејан, претпоставља се син ктиторке велућког храма, понео је четири прстена на четири прста леве руке (сл. 6). Осим тога, прстење на портрету у Велућу је специфично будући да се ради о прстењу стреличара, односно накиту који припада нарочитој групи прстења које су стрелци користили за одапињање стреле (Иванић 1998: 16, 57, сл. 24–25; Поповић и Бикић 2004: 97–98; Bikić 2019: 155–162). Поменут тип прстења штитио је прсте од повреде приликом затезања тетиве и отпуштања стрела. Израђивао се како од скупоценог материјала, тако и од јефтинејег, а носили су га мушкарци различитог узраста превасходно на палцу, али и на другим прстима руке у зависности од технике одапињања стрела (*ibid.*). Приказивање стреличарског прстења, то јест прстења одређене намене и статусног симбола племства, као на представи Дејана у Велућу, имало је за циљ да укаже на властеоско достојанство особе која га носи и њену способност руковања луком и стрелом, односно на вештину бављења стреличарством (Bikić 2019: 160–162).

Наушнице су биле омиљен накит, најчешћи и најважнији украс главе српских властелинки и њихових ћерки. О раширеном обичају њиховог ношења, различитим облицима, величинама и материјалу од којих су израђиване сведоче бројни археолошки налази и ликовна грађа.⁹ Судаћи по сачуваним представама, властелинке су у највећем броју случајева насликане са лунуластим наушницама, како лунуласто-округлим тако и лунуласто-зракастим. Такве наушнице понеле су војводица Владислава у Кучевишту, жупаница Струја (сл.

⁷ У научној литератури забележено је присуство различитог броја прстења на рукама властеоског брачног пара у Полошком. Према мишљењу појединих истраживача, Јован Драгушин и његова супруга имају по један прстен – властелин на десној, а властелинка на левој руци (Грозданов и Ђорнаков 1983: 66, сл. 1, 4, 5; Грозданов и Ђорнаков 1984: сл. 1; Габелић 1987: нап. 39; Радојковић 1999а: 601; Корнаков 2006: 35), док други тврде да они носе по два прстена на обе руке (Ђорђевић 1994: 148, сл. 11; Поповић 2006, I: 122; *ibid.*, II: 41–42; Павловић 2015: 110, сл. 2–4; *eadem* 2018: 19; Dimitrova and Zorova 2018: 255). За фотографије које јасно потврђују потоње мишљење, односно присуство по једног прстена на десној руци Јована Драгушина и његове супруге и по једног на њиховој левици: Корнаков 2006: 38, 45; Павловић 2015: сл. 3–4.

⁸ О овој врсти прстења: Bikić 2010: 109–112.

⁹ О наушницама и њиховој типологији: Ковачевић 1953: 106–110, 143–157; Радојковић 1969: 40–41, 83–85, 96–98, 133–141, 211–215, 245–250; *eadem* 1999б: 428–429; и нарочито Bikić 2010: 39–78; Стевановић, у штампи. За ретке примере приказивања мушкараца са минђушама, међу којима је грешком наведено да је у цркви Константина и Јелене у Охриду дечак Томко приказан с наушницом: Parani 2015: 414–419, нап. 35.

⁵ За поменуте претпоставке: Симић-Лазар 2011: 47; Стародубцев 2016, I: 123; *ibid.*, II: 160, нап. 773, 163, нап. 787. Овом приликом ваља подсетити на чињеницу да је уз лик Петра очуван првобитни натпис у којем он није поменут као ктитор Каленића.

⁶ О прстењу као врсти накита: Ковачевић 1953: 117–118, 158–173; Радојковић 1969: 43, 90–94, 106–131, 170–210, 243–245; Vikan 1991: 1796; Иванић 1998: 9–17; Радојковић 1999а: 600–602; Bikić 2010: 89–112; Parani 2015: 409–411.

1) и њене ћерке у Белој цркви каранској, супруга Јована Драгушина у Полошком (сл. 3), деспотица Ана Марија у Леснову (сл. 2) и ћерка властелинке Доје у Земену (Павловић 2018а: 90). Осим поменутог типа наушница, у другој половини XIV века и током наредног столећа, српске властелинке приказане су с минђушама другачијег облика. Тако су севастократорица Владислава у Псачи и властелинка у Ваганешу насликане с viseћим наушницама израђеним од плавог, односно ружичастог камена и закаченим за уши алкама, док је властелинка Вукосава у Руденици представљена са златним минђушама у виду алки с три јагоде (Стародубцев 2016, II: 79; Павловић 2018б: 18–19). Насупрот томе, деспотица Марија Ангелина Палеологина на икони која приказује Неве-ровање Томино и на диптиху из Куенке (сл. 5) носи наушнице специфичног облика у виду издужених висуљака, израђене од разнобојног драгог камења спојеног бисерима и закачене алком за уши (Martínez Sáez 2004: 42, 58).

Огрлице, различите по облику, величини, деко-
рацији и начину ношења (једна или више око врата),
представљале су важан део средњовековног накита.¹⁰
Ипак, њихови прикази на властеоским портретима нису
чести. Са огрлицом су приказане супруга племића
Константина и властелинка Арета у Станичењу, као и
супруга и ћерка ктитора у Доњој Каменици (Габелић
1987: 26, сл. 6; Поповић и др. 2005: 90, 92, сл. 35–39;
Фрфулановић 2015: 48, 56). Када је реч о српском
сликарству, огрлица је насликана само на представи
супруге Јована Драгушина у Полошком (сл. 3) (Грозданов
и Ђорнаков 1983: 66, сл. 1; idem 1987: сл. 3; Ђорнаков 2006:
38, 45; Павловић 2015: сл. 2–3). Она је припијена уз
властелинчин врат и украшена једноструким редом
бисера с три плава драга камена (Павловић 2018: 19).

Приводећи рад крају, неопходно је да нешто
кажемо и о **копчама** као украсу одеће који се у средњо-
вековној Србији, судећи по ликовној грађи, јавља
спорадично као део мушке и женске ношње. **Копчама** су
испод врата затварани огртачи које су властелини и
властелинке понекад носили преко хаљина.¹¹ Примере
налазимо на представама севаста Јована Просеника у
Светој Софији у Охриду (Грозданов 1980: 62; Поповић
2006, II: 48), деспотице Ане Марије у Леснову (сл. 2)
(Габелић 1998: 171, Т. XLIII; Dimitrova and Zorova 2018:
251) и Марије Палеологине на икони из Метеора и
реликвијару из Куенке (Ђорђевић 1994: црт. 18), те
властелинке Вукосаве у Руденици (Стародубцев 2016, I:
119; ibid., II: црт. 6, сл. 67). Копче које затварају плашт
различитих су облика и величина, а међу најрепрезента-
тивније убрају се оне на портретима поменутих
деспотица. Реч је о крупним кружним, односно четвр-
тастим копчама украшеним драгим камењем и бисерима.



7. Петар, брат протопреставијара Богдана, Каленић

7. Petar, brother of Bogdan the protopresbiter, Kalenik

Размотрене портретне целине у зидном сликарству
и иконопису средњовековне Србије сведоче о раширеном
обичају ношења типолошки различитих врста предмета и
накита међу српским племићима и властелинкама, те
њиховим мушким и женским потомцима. Уз писане
изворе и археолошке налазе, ликовни материјал
представља важно сведочанство о њиховом изгледу,
облицима и начину на који су ношени.¹² Накит и одевни
елементи, попут појасева, убруса и торбица, имали су
различита својства и вишеструка значења. Осим

¹⁰ О огрлицама као важном делу накита, њиховим облицима и начину
ношења: Радојковић 1969: 41–43, 155–157, 229; Bikić 2010: 78–81.

¹¹ О копчама као врсти накита и нарочитом украсу огртача:
Радојковић 1969: 95–96; eadem 1999б: 428.

¹² О археолошким налазима размотрених одевних елемената и врста
накита, те њиховим описима у архивским документима: Ковачевић
1953; Радојковић 1969; Bikić 2010.

декоративне улоге и практичне намене, помоћу њих се истицао положај приказаних племића у средњовековном друштву, указивало се на њихов статус и богатство, и наглашавала се посебност одређене личности у односу на остале чланове породице, када је реч о групним портретима (као у случају младића Дејана у Велућу). Раскошни портрети деспота Јована Оливера и његове супруге у припрати Леснова, речити су примери репрезентације њиховог достојанства, моћи и статуса у друштву онога времена.

Судећи по сачуваној ликовној грађи, неке врсте накита, попут прстења и огрлица, јављају се ретко на властеоским представама. Када је реч о српском сликарству, у Полошком и Велућу су сачувани јединствени прикази те две важне врсте средњовековног накита. Насупрот томе, појасеви, убруси и наушнице веома се често јављају на портретима српске властеле и међусобно се разликују у погледу саставних делова и декорације.

Резултати истраживања и анализе показали су да појава појединих предмета, попут појасева и убруса, на портретима племића није била условљена њиховим друштвеним рангом. Они се могу видети на представама властелина на различитим степенима хијерархијске лествице, као и племића чији нам друштвени положај није познат (нпр. севастократор и деспот Јован Оливер у Леснову, жупан Петар Брајан у Карану, те ктитор у Горњем Козјаку чија нам је титула непозната итд.). Исто важи и за представе властелинки које су на својим портретима, за разлику од мушкараца, приказиване са већом количином накита, независно од титуле или звања њихових супруга. Наушнице су носиле како властелинке високих титула, тако и припаднице средњег и нижег племства, па чак и њихове ћерке (нпр. деспотица Ана Марија у Леснову – сл. 2, севастократорица Владислава у Псачи – сл. 4, жупаница Струја – сл. 1, и њене ћерке у Карану, војводица Владислава у Кучевишту, итд.). Надаље, постојање извесних разлика на портретима властеле истог ранга, па чак и једне исте особе у различитим споменицима, указује на одсуство чврстих правила, то јест правила који би се доследно поштовала приликом њиховог приказивања. Тако жупан Петар Брајан у Карану има убрус заденут за појас (сл. 1), док је носилац исте титуле, жупан Прибил у Добруну насликан без њега. Осим тога, деспот Јован Оливер у припрати Леснова приказан је са појасом и убрусом, који су изостали на његовој представи у параклису Светог Јована Крститеља у Светој Софији у Охриду. Имајући у виду сачуване примере, било појединачне, било породичне портрете, чини се извесним да је присуство појединих предмета зависило од пола портретисане особе. Наиме, неке врсте накита, попут огрлица и наушница различитог облика, чинили су део женске моде. С друге стране, са торбицама су приказани само мушкарци, док су прстење, копче, појасеви и убрусе носили како властелини, тако и њихове супруге. Мушки и женски потомци властеле сликани су, по правилу, с накитом и предметима с којима су представљани њихови родитељи, те су синови племића, као и њихови очеви, оденути у хаљине с

појасевима око струка и убрусима (син властелина у Горњем Козјаку, те Стефан и Угљеша у Псачи – сл. 4), а ћерке носе лунуласте наушнице какве се могу видети на портретима њихових мајки (Бела црква каранска).

Осим тога, присуство или одсуство пратећих предмета и врста накита последица је ношења одређених одевних предмета, односно врста костима на приказима различитих достојанственика. Тако су копче сликане као украс на огртачима које су племићи и властелинке понекад носили преко хаљина (севаст Јован, деспотица Ана Марија у Леснову – сл. 2 итд.). Надаље, специфичан крој хаљине условио је изостављање две важне ознаке властеоског достојанства: појаса, а самим тим и за њега заденутог убруса, и то на представама деспота Јована Оливера у параклису светог Јована Крститеља у Светој Софији у Охриду, Гргура и Вука Бранковића на фасади параклиса уз Богородицу Перивленту у Охриду, те Вукашина у Руденици, протовестијара Богдана и његовог брата Петра у Каленићу.¹³

Услед тога, намеће се питање, као и у студији Марије Парани (Parani 2015), да ли су различите врсте накита (наушнице, прстење, огрлице, копче) и предмета (појасеви, убруси, торбице) на портретима племића представљали неопходне елементе или пак необавезне додатке. Чини се да није могуће дати прецизан одговор на ово питање. Одабир, присуство и количина појединих врста накита и пратећих предмета у извесној мери зависе, као што је поменуто, од пола приказане личности, типа и кроја одевних предмета, али и од личног избора и укуса појединца, те његових нарочитих вештина, односно од слике коју су различити достојанственици желели да створе о себи. На тај начин можемо објаснити чињеницу да је међу властелинима у Велућу једино младић Дејан приказан са прстењем стреличара (сл. 6), а да је међу сачуваним ликовима властелинки једино супруга Јована Драгушина у Полошком насликана са огрлицом и прстењем (сл. 3), док је иста врста накита изостала са представа жена високог достојанства попут деспотице Ане Марије у Леснову, севастократорице Владиславе у Псачи или пак кесарице Кали у Малом Граду на Преспи, као и са портрета властелинки нижег достојанства од три поменута. Ипак, без икакве сумње, поменути предмети представљали су обележја племства и имали су одређену социјалну конотацију. Помоћу њих, приказане личности истицале су свој статус у друштву, односно своју припадност привилегованом друштвеном слоју и естетске критеријуме. Сходно свему што је наведено јасно је да велики број сачуваних портрета српских припадника племићког сталежа представља важну научну грађу и извор за проучавање средњовековног накита и предмета, попут појасева, убруса и слично не само у средњовековној Србији, већ и у читавом источнохришћанском свету.

¹³ За поменуте примере cf. Грозданов 1980: црт. 9, 30, сл. 44; Ђорђевић 1994: сл. црно-бела 53; Симић-Лазар 2011: 51, сл. 2; Стародубцев 2016, II: црт. 6, 13, сл. 67, 154.

ЛИТЕРАТУРА

Стевановић, Б. (у штампи)

Српско средњовековно сликарство као извор за лунуласте наушнице, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови Сад) 47. (Stevanović, B. (u štampi), Srpsko srednjovekovno slikarstvo kao izvor za lunulaste naušnice, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Novi Sad) 47).

Bikić, V. 2019

Beyond Jewellery: Archers' Rings in the Medieval Balkans (14th–15th Centuries), in: *New Research on Late Byzantine Goldsmiths' Works (13th–15th Centuries)*, *Byzanz zwischen Orient und Okzident*, ed. A. Bosselmann-Ruickbie, Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 155–164.

Dimitrova, E. and Zorova, O. 2018

Haute couture of Macedonia Byzantina: Fashion, Jewelry, Accessories, *Ниш и Византија* (Ниш) 16: 249–262. (Dimitrova, E. and Zorova, O. 2018, Haute couture of Macedonia Byzantina: Fashion, Jewelry, Accessories, *Niš i Vizantija* (Niš) 16: 249–262).

Павловић, Д. 2018а

Портрети деце у српском властеоском сликарству у доба Немањића, *Ниш и Византија* (Ниш) 16: 77–92. (Pavlović, D. 2018, Portreti dece u srpskom vlasteoskom slikarstvu u doba Nemanjića, *Niš i Vizantija* (Niš) 16: 77–92).

Павловић, Д. 2018б

Представе властелинки у српском зидном сликарству у доба Немањића, *Зборник Народног музеја* (Београд) 23/2: 9–27. (Pavlović, D. 2018, Predstave vlastelinki u srpskom zidnom slikarstvu u doba Nemanjića, *Zbornik Narodnog muzeja* (Beograd) 23/2: 9–27).

Стародубцев, Т. 2016

Српско зидно сликарство у земљама Лазаревића и Бранковића. *Књиге I и II*, Београд: Институт за историју уметности, Филозофски факултет. (Starodubcev, T. 2016, *Srpsko zidno slikarstvo u zemljama Lazarevića i Brankovića. Knjige I i II*, Beograd: Institut za istoriju umetnosti, Filozofski fakultet).

Parani, M. 2015

Optional extras or necessary elements? Middle and late Byzantine male dress accessories, in: *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην Καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, eds. Πλ. Πετρίδης, Β. Φωσκόλου, Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, 407–435. (Parani, M. 2015, Optional extras or necessary elements? Middle and late Byzantine male dress accessories, in: *Daskala. Apodosē timēs stēn Kathēgētria Mairē Panagiōtidē-Kesisoglou*, eds. Pl. Petridēs, V. Phōskolou, Athēna: Panepistēmio Athēnōn, 407–435).

Павловић, Д. 2015

Питање ктиторства цркве Светог Ђорђа у Полошком, *Зограф* (Београд) 39: 107–114. (Pavlović, D. 2015, Pitanje ktitorstva crkve Svetog Đorđa u Pološkom, *Zograf* (Beograd) 39: 107–114).

Војводић, Д. и Павловић Д. 2015

Црква „Тамница“ код Ајноваца у позном средњем веку, *Косовско-метохијски зборник* (Београд) 6: 9–60 (Vojvodić, D. i Pavlović D. 2015, Crkva „Tamnica“ kod Ajnovaca u poznom srednjem veku, *Kosovsko-metohijski zbornik* (Beograd) 6: 9–60).

Цветковић, Б. и Гаврић, Г. 2015

Манастир Велуће, Краљево: Манастир Велуће. (Cvetković, B. i Gavrić, G. 2015, *Manastir Veluće*, Kraljevo: Manastir Veluće).

Фрфулановић, Д. 2015

Живопис наоса Богородичине цркве у Доњој Каменици, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду. (Frfulanović, D. 2015, *Živopis naosa Bogorodičine crkve u Donjoj Kamenici*, magistarski rad, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu).

Цветковић, Б. и Гаврић, Г. 2014

Манастир Нова Павлица, Краљево: Манастир Нова Павлица. (Cvetković, B. i Gavrić, G. 2014, *Manastir Nova Pavlica*, Kraljevo: Manastir Nova Pavlica).

Војводић, Д. 2013

Српски властеоски портрети и ктиторски натписи у Богородичиној цркви у Ваганешу, *Косовско-метохијски зборник* (Београд) 5: 1–21 (Vojvodić, D. 2013, Srpski vlasteoski portreti i ktitorski natpisi u Bogorodičinoj crkvi u Vaganešu, *Kosovsko-metohijski zbornik* (Beograd) 5: 1–21).

Расолкоска-Николовска, З. 2011

Најстарата фреска во црквата Свети Георги во Горни Козјак, во близина на Штип, у: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, ур. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд: Српска академија наука и уметности, 15–21. (Rasolkoska-Nikolovska, Z. 2011, Najstarata freska vo crkvata Sveti Georgi vo Gorni Kozjak, vo blizina na Štip, u: *Na tragovima Vojislava J. Đurića*, ur. D. Medaković, C. Grozdanov, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 15–21).

Симић-Лазар, Д. 2011

Каленић. Сликарство, историја, Београд: Завод за уџбенике. (Simić-Lazar, D. 2011, *Kalenic. Slikarstvo, istorija*, Beograd: Zavod za udžbenike).

Бубало, Ђ. (прир.) 2010

Душанов законик, Београд: Завод за уџбенике.

- Bikić, V. 2010
Vizantijski nakit u Srbiji. Modeli i nasleđe, Beograd: Arheološki institut.
- Цветковић, Б. 2009
Манастир Нова Павлица. Историја, архитектура и живопис, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду. (Cvetković, B. 2009, *Manastir Nova Pavlica. Istorija, arhitektura i živopis*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu).
- Стевовић, И. и Цветковић, Б. 2007
Манастир Каленић, Београд: Републички завод за заштиту споменика. (Stevović, I. i Cvetković, B. 2007, *Manastir Kalenić*, Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika).
- Цветковић, Б. 2006
Портрети у наосу Нове Павлице: историзам или политичка актуелност?, Саопштења (Београд) 35–36: 79–97. (Cvetković, B. 2006, *Portreti u naosu Nove Pavlice: istorizam ili politička aktuelnost?*, *Saopštenja* (Beograd) 35–36: 79–97).
- Корнаков, Д. 2006
Полошки манастир Свети Ђорђе, Скопје: Матица. (Kornakov, D. 2006, *Pološki manastir Sveti Gorgi*, Skopje: Matica).
- Поповић, Б. 2006
Костим и инсигније српске властеле у средњем веку, I–II, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду. (Popović, B. 2006, *Kostim i insignije srpske vlastele u srednjem веку*, I–II, magistarski rad, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu).
- Поповић, М. и др. 2005
Црква Светог Николе у Станичењу, Београд: Археолошки институт. (Popović M. i dr. 2005, *Crkva Svetog Nikole u Staničenju*, Beograd: Arheološki institut).
- Поповић, М. и Бикић, В. 2004
Комплекс средњовековне митрополије у Београду, Београд: Археолошки институт. (Popović, M. i Bikić, V. 2004, *Kompleks srednjovekovne mitropolije u Beogradu*, Beograd: Arheološki institut).
- Martínez Sáez, A. 2004
El Díptico Byzantino de la Catedral de Cuenca, Cuenca: Excma. Diputación Provincial de Cuenca.
- Parani, M. 2003
Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th centuries), Leiden–Boston: Brill.
- Петровић, Ђ. 1999
Убрус, у: *Лексикон српског средњег века*, прир. С. Ђирковић, Р. Михаљчић, Београд: Knowledge, 755–756.
- Радојковић, Б. 1999а
Прстен, у: *Лексикон српског средњег века*, прир. С. Ђирковић, Р. Михаљчић, Београд: Knowledge, 600–602. (Radojković, B. 1999a, Prsten, u: *Leksikon srpskog srednjeg века*, прир. S. Ćirković, R. Mihaljčić, Beograd: Knowledge, 600–602).
- Радојковић, Б. 1999б
Накит, у: *Лексикон српског средњег века*, прир. С. Ђирковић, Р. Михаљчић, Београд: Knowledge, 427–432. (Radojković, B. 1999b, Nakit, u: *Leksikon srpskog srednjeg века*, прир. S. Ćirković, R. Mihaljčić, Beograd: Knowledge, 427–432).
- Радојковић, Б. 1999в
Појас, у: *Лексикон српског средњег века*, прир. С. Ђирковић, Р. Михаљчић, Београд: Knowledge, 535–537. (Radojković, B. 1999v, Pojas, u: *Leksikon srpskog srednjeg века*, прир. S. Ćirković, R. Mihaljčić, Beograd: Knowledge, 535–537).
- Габелић, С. 1998
Манастир Лесново. Историја и сликарство, Београд: Стубови културе. (Gabelić, S. 1998, *Manastir Lesново. Istorija i slikarstvo*. Beograd: Stubovi kulture).
- Иванић, Б. 1998
Прстење српске средњовековне властеле. Збирка Народног музеја у Београду, Београд: Народни музеј. (Ivanić, B. 1998, *Prstenje srpske srednjovekovne vlastele. Zbirka Narodnog muzeja u Beogradu*, Beograd: Narodni muzej).
- Расолкоска-Николовска, З. 1995
О историјским портретима у Псаћи и времену њиховог настанка, *Зограф* (Београд) 24: 39–51 (Rasolkoska-Nikolovska, Z. 1995, *O istorijskim portretima u Psaci i vremenu njihovog nastanka*, *Zograf* (Beograd) 24: 39–51).
- Војводић, Д. 1995
Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати, у: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд: САНУ, 265–297. (Vojvodić, D. 1995, *Portreti vladara, crkvenih dostojanstvenika i plemića u naosu i priprati*, u: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ur. V. J. Đurić, Beograd: SANU, 265–297).
- Ђорђевић, И. 1994
Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића, Београд: Филозофски факултет. (Đorđević, I. 1994, *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd: Filozofski fakultet).

- Vikan, G. 1991
Ring, finger, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium* III, ed. A. Kazhdan, A.-M. Talbot, A. Cutler, T. E. Gregory, N. P. Ševčenko, New York – Oxford: Oxford University Press: 1796.
- Kazhdan, A. 1991
Belt, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium* I, ed. A. Kazhdan, A.-M. Talbot, A. Cutler, T. E. Gregory, N. P. Ševčenko, New York–Oxford: Oxford University Press: 280.
- Ивић, П., Ђурић, В. Ј. и Ђирковић, С. 1989
Есфигменска повеља деспота Ђурђа, Београд: Југословенска ревија (Ivić, P., Đurić, V. J. i Ćirković, S. 1989, *Esfigmenska povelja despota Đurđa*, Beograd: Jugoslovenska revija).
- Габелић, С. 1987
Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења, *Зограф* (Београд) 18: 22–35. (Gabelić, S. 1987, *Prilog poznavanja živopisa crkve Sv. Nikole kod Staničenja*, *Zograf* (Beograd) 18: 22–35).
- Грозданов, Ц. и Ђорнаков, Д. 1987
Историјски портрети у Полошком III, *Зограф* (Београд) 18: 37–42. (Grozdanov, C. i Ćornakov, D. 1984, *Istorijski portreti u Pološkom III*, *Zograf* (Beograd) 18: 37–42).
- Живковић, Б. 1987
Доња Каменица. Цртежи фресака, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе. (Živković, B. 1987, *Donja Kamenica. Crteži fresaka*, Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture).
- Pelekanidis, S. and Chatzidakis, M. 1985
Kastoria, Athens: Melissa.
- Грозданов, Ц. и Ђорнаков, Д. 1984
Историјски портрети у Полошком II, *Зограф* (Београд) 15: 85–93. (Grozdanov, C. i Ćornakov, D. 1984, *Istorijski portreti u Pološkom II*, *Zograf* (Beograd) 15: 85–93).
- Грозданов, Ц. и Ђорнаков, Д. 1983
Историјски портрети у Полошком I, *Зограф* (Београд) 14: 60–66. (Grozdanov, C. i Ćornakov, D. 1983, *Istorijski portreti u Pološkom I*, *Zograf* (Beograd) 14: 60–66).
- Грозданов, Ц. 1980
Охридско зидно сликарство XIV века, Београд: Институт за историју уметности, Филозофски факултет. (Grozdanov, C. 1980, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*. Beograd: Institut za istoriju umetnosti, Filozofski fakultet).
- Радојковић, Б. 1969
Накит код Срба од XII до краја XVIII века, Београд: Музеј примењене уметности. (Radojković, B. 1969, *Nakit kod Srba od XII do kraja XVIII veka*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti).
- Underwood, P. A. 1966
The Kariye Djami, III, New York: Pantheon Books.
- Ковачевић, Ј. 1953
Средњовековна ношња балканских Словена, Београд: Научна књига. (Kovačević, J. 1953, *Srednjovekovna nošnja balkanskih Slovena*, Beograd: Naučna knjiga).
- Поповић, П. 1930
Кесице и марамице као украси при одевању, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* (Београд) 10: 233–234. (Popović, P. 1930, *Kesice i maramice kao ukrasi pri odevanju*, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* (Beograd) 10: 233–234).

Summary

DRAGANA PAVLOVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Philosophy, History of Art Department, Belgrade, Serbia
 drpavlov@f.bg.ac.rs

ACCESSORIES ON THE PORTRAITS OF SERBIAN NOBILITY IN THE MIDDLE AGES

Portraits of the nobility on wall paintings and icons of medieval Serbia testify to the custom of wearing different types of dress accessories (belts, handkerchiefs, pouches) and jewellery (earrings, rings, necklaces, brooches). These accessories and jewellery are visible on representations of Serbian noblemen and noblewomen, as well as of their male and female descendants. The results of research have shown that the selection, presence and amount of dress accessories and jewellery depended on several factors: the gender of the depicted person, type and cut of attire, as well as on personal choice and taste of every individual, his or her skills and affinities. Thus, some types of jewellery, such as necklaces and earrings, were elements of female fashion. On the other hand, only males are depicted with pouches, while rings, brooches, belts and handkerchiefs were worn by both noblemen and their wives. Since some accessories, such as belts and handkerchiefs, were represented on the portraits of the

aristocrats of different hierarchical levels, it can be concluded that the presence of that type of accessories was not related to the social rank of the person depicted. However, in some cases, the absence of such accessories depended on the specific cut of the noble dress. Furthermore, the presence and, at the same time, the absence of some dress accessories and jewellery on the portraits of the noblemen of the same social rank, even on the portraits of the same person in various churches, can be explained by the lack of firm rules that would be consistently obeyed when the portraits of these noblemen are in question. Undoubtedly, the above mentioned accessories and jewellery were the designation of the nobility and had a certain social connotation. They were used to accentuate the position of depicted noblemen and their family members in medieval society, to indicate their status and aesthetic criteria, even to emphasise the individuality of a certain person compared to other members of the family.

Translated by the author

ОДЕВАЊЕ И ИДЕНТИТЕТ: представе ктитора мирјана у српском сликарству XVI и XVII века

Категорија чланка: оригиналан научни рад

Апстракт: Портрети ктитора из реда мирјана представљају аутентичне извори који сведоче како о историјском костиму и одевању током векова, тако и о социјалном идентитету представљених личности, њиховом друштвеном статусу и родној структури. У раду се анализира грађанска мушка и женска ношња приказана на ктиторским портретима у српском сликарству XVI. и XVII века: у Тријебњу код Стоца (четврта деценија XVI века), наосу Мораче (1574), припрати Свете Тројице Пљеваљске (1592), Црној Реци (1599/1600), Дивљу код Скопља (1603/1604), Пиви (1604-1606), Житомислићу (1609), цркви Светог Димитрија у Пећкој патријаршији (1619/1620) и на икони Богородице Кириотисе и Светог Николе из Народног музеја у Београду (XVI век). Поређењем са ктиторским портретима на тлу Балкана потврђује се теза о појави синкретизма у култури и одевању хришћана тога доба, те одевања као чиниоца идентитета и средства социјалне комуникације.

Кључне речи: ктитори мирјани, одевање, српско поствизантијско сликарство

Ктиторски портрети представљају прворазредне изворе који сведоче како о историјском костиму и одевању у различитим епохама, тако и о социјалном идентитету приказаних личности, њиховом друштвеном статусу и родној структури (Pearce 1959: 127–139; Parani 2003). Поред црквених достојанственика различитог ранга, у XVI и XVII веку у својству покровитеља обнове архитектуре и храмовног живописа појављују се и световни ктитори – мирјани. Ово потврђују ктиторски портрети војводе Радоја Храбрена из цркве Светог Николе у Тријебњу код Стоца (четврта деценија XVI века, уништен 1993. године), кнеза Вукића Вучетића у наосу Мораче (1574; сл. 1), спахије Војина и златара Јована Хочанина у припрати манастира Света Тројица Пљеваљска (1592; сл. 2 и 3), спахије Николе у наосу манастира Црна Река (1599/1600), непознатих супружника из цркве Успења Богородице у селу Дивље код Скопља (1603/1604) (сл. 4 и 5), ктитора лаика из наоса манастира Пиве у Херцеговини (1604/1605) (сл. 6), спахије Милисаву у манастиру Житомислић код Мостара (1609), спахије Јована у пећкој цркви Светог Димитрија



1. Кнез Вукић Вучетић, Манастир Морача, 1574.

1. Knez Vukić Vučetić, Morača Monastery, 1574

(1619/1620) и непознатог ктитора приморца на икони Богородице Кириотисе са Христом и Светим Николом из Народног музеја у Београду (инв. бр. 2105, димензије 40 × 43,4 × 2,8 цм; сл. 7).¹

Међу ктиторима из реда лаика највише је представа народних војвода, спахија и кнежева, а уочава се и продор слоја богатих занатлија у круг најзначајнијих

¹ Ђоровић 1935–1936: 3–31; Богићевић 1952: 139–160; Ковачевић 1953: 74–78, 264 табле LV и LVI; Балабанов 1959: 13; Петковић 1965а: 92–95, 138–140, 171, 174–176, 198–201, 209; Сковран 1968–1971: 92, 331–350; Кајмаковић 1971: 156–158, 226–230, 318–326, 354–365; Петковић 1974: 69, 132 бр. 8; Кајмаковић 1977: 92–95; Којић 1983: 89–96; Петковић 1982–1983: 357; Петковић 1986: 42–43, 50; Ђурић, Ђирковић и Кораш 1990: 284; Петковић 1995: 61–67, 77–80, 91–93, 97–98, 118; Петровић 1996: 55 нап. 53; Станић 1996: 110, 116–117; Иванић 2002: 70 сл. 15; Ракић 2005: 411–414; Војводић 2006, 73–92; Поповић 2006, 55–72; Матић 2019: 771–772. Ови ктиторски портрети обрађени су заједно у: Матић 2008; Матић 2018: 134–135.



2. Спахија Војин, припрата манастира Света Тројица код Пљеваља, 1592.
2. Sipahi Vojin, nartex of the Holy Trinity Monastery near Pljevlja, 1592



3. Златар Јован Хочанин, припрата манастира Свете Тројице код Пљеваља, 1592.
3. Goldsmith Jovan from Hoča, nartex of the Holy Trinity Monastery near Pljevlja, 1592

задужбинара тога времена. Приказ ктитора приморца на икони из Народног музеја у Београду одржава утицај Запада на одевање у Приморју, и у том смислу нема достојне аналогије у примерима заступљеним у зидном сликарству на територији обновљене Пећке патријаршије. Поред увида у одређене блаже утицаје са Запада на градско становништво када је реч о одевању, ктиторски портрети XVI и XVII века нарочито пружају податке о оријенталном утицају на мушку ношњу, подједнако на све хришћане вишег друштвеног слоја на Балкану, будући да је у епохи владавине Турака овим просторима одећа ретко могла бити сигуран знак националне припадности, на шта су најпре указали Ковачевић (1953: 272) и Паскалева (1980: 39). Одећа ктитора овог раздобља – по једног војводе, кнеза и златара, те неколико спахија, има све елементе грађанског мушког одела виших друштвених слојева XVI и XVII века. Састојала се од беле кошуље без оковратника, кафтана који је отворен спреда и закопчава се помоћу ситних дугмади, при чему горњи део кафтана остаје отворен и чини велик чврст оковратник. Пред крај XV века појавио се велики свилени појас, тзв. силав, који се везује напред у крупан чвор, док је горњи део одеће дугачак и широк, у виду огртача или

капута с рукавима просеченим испод пазуха, неретко украшеног крзном (сл. 6) (Ковачевић 1953: 262, 288–289; Хан 1984: 275–284; Ракић 2005: 412). Овакво одело имало је левантински карактер, испрва уобичајен за велика средишта – Цариград, Солун и др., а било је у употреби у скоро свим областима које су касније укључене у оквире Османског царства. Његово порекло је источњачко и не може се означити само као турско (Паскалева 1980: 40–41). Кафтан као главни део описане одеће, представља стару ношњу средњоазијских народа, а од XIII и XIV века постаје познат и у Малој Азији (Хан 1984: 277). Од средине XIV века кафтан добија устаљену форму (Ковачевић 1953: 261). Једна од посебних одлика кафтана био је висок оковратник, као и декоративни, дуги рукави, који могу бити сасвим уски или, ређе, могу падати широко, као на представи ктитора лаика из Пиве (сл. 6). Обичај да султан кафтаном протоколарно дарује истакнуте хришћане, чест током XVI и XVII века, утицао је на представљање ктитора хришћана у овом одевном предмету. Као свечано, церемонијално одело, кафтан је носилац хијерархијско-друштвене симболике која је владала на цариградском двору, а право његовог ношења израз је указане почести ономе ко га прими на дар (Хан

1984: 276–277). Кафтани су израђивани од скупочених материјала, технолошки сложеним процесом, а носили су се у свечаним приликама. Добијали су их заслужни појединци, не само из турског управног апарата, већ и истакнуте личности, странци, дипломате, хришћански принчеви и угледни припадници друштва, па чак и веште занатлије (Хан 1984: 277–281).² Портрети ктитора лаика у зидном сликарству XVI и прве половине XVII века сведоче да се скупочени текстил за потребе хришћана увозио на Балкан и из малоазијских центара, а било је и увоза са Запада. Док су се у средњем веку изузетно ценили свила, вуна и лан, у Турској су од XV до XVII века у моди били француски и италијански текстил, посебно брокат (Ковачевић 1953: 188, 197). За разлику од одежди архијереја, које су изразито декоративне, тканина од које је израђивана одећа ктитора лаика углавном је једнобојна, без сложених мотива са аздијама и лиснатим орнаментима (Ковачевић 1953: 197). И у Влашкој и Молдавији кафтан је био део свечане дворске одеће, а израђивао се од текстила италијанске и турске, малоазијске производње (Хан 1984: 285). Ктитори лаици су се у српском сликарству XVI и XVII века представљали углавном у кафтанима црвене и тамноплаве боје, чија нијанса варира. Слично је било и у другим балканским земљама. Раскошни кафтан носи ктитор Константин на портрету из Бачковског манастира у Бугарској (Василиев 1960: 77 сл. 38). Одећа молдавских војвода овога времена веома је слична и истовремено одражава утицај западне моде тога доба (Popescu-Valcea 1998: 78).

Развој и порекло великог огртача, тзв. шубе, једног од карактеристичних делова грађанске ношње XVI и XVII века, неретко опшивеног крзном, може се пратити током векова и по правилу сведочи о истакнутом друштвеном положају онога ко га носи (Петровић 1988: 466). Овај огртач спреда се копчао једним дугметом или копчом, односно низом дугмади повезаних украсним гајтанима (сл. 1–3). Заступљен је на портретима ктитора у бугарском сликарству тога времена, а сличан украсени огртач био је и део униформе јањичара у Османском царству (Ковачевић 1953: 264). Огртаче украсене крзном током XVI и XVII века носи тек неколико портретисаних ктитора мирјана: кнез Вукић Вучетић (сл. 1), спахија Милисав, спахија клирик Јован и ктитор лаик из Пиве (сл. 6). Сличан одевни предмет носи бугарски ктитор Георги из Бачковског манастира (Василиев 1960: 77 сл. 38). Сами крзнени огртачи сматрани су у турској империји знаком високог достојанства и богатства све до XIX века, јер је само крзно било веома скупо (Ковачевић 1953: 264). Још на почетку XIII века, у Студеничком типичу, наводи се да су монаси носили кожухе, које су добијали једном годишње, 14/27. новембра (Ковачевић 1953: 221; Студенички типик 2018: 74). Нарочито су се ценила крзна од хермелина и зибелина, која су се користила за украшавање и постављање огртача и других врста одевних предмета (Boucher 1965: 174). Огртач с крзном на раменима, попут оног који носи морачки кнез Вукић



4. Непознати супружници – ктитори, црква Успења Богородице у селу Дивље код Скопља, 1603/1604.

4. Married couple, Church of the Assumption of the Virgin in Divlje near Skopje, 1603/1604

Вучетић, могао се видети и на портретима влашких владара и властеле: војводе Александра II на Четворојеванђељу из Сучевице (Sucevița; 1568–1577), војводе Матеје Басарабе (Matei Basarab) на минијатури Јеванђеља из 1650. године, у ктиторској композицији из манастира Арноата (Arnota; 1634) и у трему манастира Динтр-Лемн (Dintr-un Lemn; 1634–1635) (Păcurariu 2001: 66).

У првом периоду по доласку Турака на Балкан, ктитори су најчешће портретисани гологлави. Капе се чешће сликају крајем XIV и у XV веку (Ковачевић 1953: 283–285; Радојковић 1969: 39–40 сл. 24–27). Са капама обрубљеним крзном приказани су само ктитори у Житомислићу и Пиви (сл. 6), док капе без крзна носе ктитор из Дивља (сл. 4) и спахија Јован. Нарочито је занимљива представа из Дивља: ктитор на глави носи високу капу необичног облика, тамнобраон боје, која се на две стране завршава оштрим троугластим врховима. Капе сличног облика могу се видети на главама учесника у појединим сценама Богородичиног акатиста (Бабић 1995: 158 сл. 11).³ Пракса представљања ктитора с капом

² Обичај секундарне употребе кафтана за израду црквених одежди био је чест (Хан 1984: 278–279, 282–283).

³ Посебно на представама деветог икоса и једанаестог кондака. Бабић 1995: 157–158.



5. Киторка (детал), црква Успења Богородице у селу Дивље код Скопља, 1603/1604.

5. Female ktetor (detail), Church of the Assumption of the Virgin in Divlje near Skopje, 1603/1604



6. Непознати китор, Манастир Пива, 1604–1606.

6. Unknown ktetor, Piva Monastery, 1604–1606

на портрету у цркви највероватније се развила под утицајем ислама, али и моде Запада, која је лагано продирала заједно с ренесансним идејама. Наиме, ношење капе у цркви супротно је заповести да мушкарци у храм улазе гологлави, а жене покривајући главу (Ковачевић 1953: 283–284).⁴ Судећи по наведеном, обичај представљања донатора с капом на глави у српској средини није сасвим нестао све до средине XVII века.

Многи киторски портрети оштећени су у доњем делу, па се о изгледу обуће закључује на основу неколико сачуваних примера. Кнез Вукић Вучетић и спахија Јован на ногама имају полудубоке ципеле окер боје, које сежу до чланака. На основу сачуваних остатака, сличну обућу тамне боје носили су спахија Војин, златар Јован и китор приморац са иконе Богородице Кириотисе (сл. 7).⁵

На једином женском лаичком портрету киторке из Дивља (сл. 5) уочава се добро познат обичај представљања хришћанки са оглављем које чини марама, најчешће беле боје, што је било својствено и ношњи племкиња (Ковачевић 1953: 165; Радојковић 1969: 38–39). На портрету из Дивља врат је откривен и видљив. За киторски пар из Дивља особена је и појава наушница. Китор из Дивља на десном уху носи минђушу у виду једноставне алке, за коју се верује да је имала не само

украсни, већ и симболичан карактер – да означи сина јединца (Ковачевић 1953: 143). Кружни тип наушница, налик онима које носи киторка из Дивља, са зракасто распоређеним бобицама дуж ивица, среће се током читавог средњег века, а носе се и током XVI и XVII столећа (Радојковић 1969: 246; Иванић 1995; Бајаловић-Хаџи-Пешић 1984; Ракић 2005: 413–414). Реч је о широко распрострањеном типу кружних наушница с декоративним елементима изведеним помоћу филигранске жице (Радојковић 1969: 246). Минђуше киторке из Дивља најсличније су наушницама из Новог Брда и Панчева у збирци Музеја у Приштини и Музеја примењене уметности (Радојковић 1969: 355, табле 179–182).

У контексту анализе киторских портрета у српском сликарству XVI и XVII века, одевање и одећа могу се посматрати и као део колективног идентитета и средство социјалне комуникације донатора хришћана из реда мирјана.⁶ Одећа хришћана, припадника виших слојева друштва – војвода, кнежева, спахија и златара, у најзначајнијим елементима саображена је одећи истакнутих припадника друштва у Османској империји, као и идеалном моделу левантинско-балканског грађанина, без значајније локалне обојености и одлика. Услед постојања различитих ентитета на Балкану, у градским срединама овога времена долази до појаве синкретизма у

⁴ Cf. Паскалева 1980: 41–42.

⁵ За упоредну анализу с турском обућом XV и XVI века cf. Петровић 1988: 9–32.

⁶ О одевању и идентитету cf. Roach-Higgins and Eicher 1992: 7–18.

култури и одевању хришћана (Самарџић 1984: 1–19).⁷ Титуле војводе и кнеза, коју носе Радоје Храбрени и Вукић Вучетић, губе се већ крајем XVI века због дубљег продирања турске терминологије, па их замењује титула спахије, коју носе следеће генерације чланова породице Милорадовића-Храбрених: спахије Стефан, Ђуро и Радивој (Радичевић и Миливојевић 2016: 39). Такође, због политике Царства, број спахија временом опада. Спахије хришћане углавном су чинили ситни властелини који су и након турских освајања задржали одређене привилегије. Као тимарници у Османском царству они су, попут спахија муслимана, имали посед с приходом и обавезу да као коњаници (и предводници мање чете, уколико су имали веће приходе) учествују у ратним походима турске војске (Ђурђевић 1952: 165–169; Зиројевић 1974: 158–162; Е. Мантран и др. 2002: 235–240).

Појава ктиторског портрета златара Јована Хочанина у живопису манастира Свете Тројице код Пљеваља и саобраћавање његове одеће одећи спахија као најистакнутијих представника слоја мирјана сведочи о успону занатлијско-трговачког слоја српског друштва крајем XVI века. Златарство је било веома цењено занимање, а укључивањем у еснафе златари су постали утицајан слој који предузима различите ктиторске подухвате (Кајмаковић 1971: 126–127, 137; Веселиновић 1984: 97–139).

У одређеним аспектима свакодневног живота, попут одевања и опремања приватног простора, ктитори из реда лаика тежили су османском културном моделу (Фотић 2016: 82–83). Остајући православни хришћани у статусу „зимија“ (немуслимана), имућнији световни људи помагали су Цркву, јавно испољавајући своју побожност различитим даровима и добротинствима, неретко се и сами одлучујући да се пред крај живота повуку у неки манастир и помогну његову обнову (Кајмаковић 1971: 138–139; Фотић 2016: 87–88).⁸ Портрети ктитора лаика, подједнако као и клирика, у српском сликарству XVI и XVII века сведоче о аутентичној визуелној култури Срба у Османској империји, која има особене одлике. Заузимајући високе друштвене положаје примерене хришћанима у Османском царству, ктитори мирјани, у сталном контакту с турском управом, усвајају обичај одевања који говори о њиховом економском статусу, али их и интегрише у друштво.⁹ Одевање, притом, треба сматрати значајним чиниоцем, средством социјалне комуникације



7. Непознати ктитор на икони Богородице Кириотисе са Христом и Светим Николом, Народни музеј у Београду, инв. бр. 2105, XVI век
7. Unknown ktitor, Icon of Theotokos Kyriotissa and Saint Nicholas, National Museum in Belgrade, Inv. No. 2105, XVI century

у специфичном културном контексту (Roach-Higgins and Eicher 1996: 10–12). Тако се уобличава специфичан идентитет хришћанског донатора лаика који чином ктиторства, одећом и ликом (будући да је приказан са изразитим портретским карактеристикама) јавно иступа (Roach-Higgins and J. Eicher 1996: 13–16). Представе ктитора мирјана у српском сликарству XVI и XVII века стога обједињују идеје о приказивању тела „рационалног бића“ и тела „принетог да буде храм Божји“, „уд Христовог тела“ (1. Кор. 6, 15) (Браун 2012: 245), будући да су ктиторски портрети укључени у програм зидног сликарства или иконе, који симболично представља простор долазећег царства Божјег (Ракићевић 2012: 391).

⁷ О социјалном статусу православних ктитора Влашке из реда лаика cf. Năstăsioiu 2016.

⁸ Претпоставља се, на пример, да је јеромонах Георгије, ктитор манастира Света Тројица код Пљеваља, уз чији је ктиторски портрет наведена и топонимска одредница „Поблаћанин“ која асоцира на место његовог порекла – Поблаће код Пљеваља, пре замонашења имао висок друштвени статус, највероватније спахије, и поседу у близини манастира, између Брезнице и Поблаћа (Томовић 2010: 47 сл. 4; Матић 2019: 772).

⁹ Разматрајући однос између Турака и покорених хришћана након освајања, Хаслук (1929) износи тезу да су верске нетрпељивости биле мање него што се обично сматрало, чест (Хан 1984: 278–279, 282–283).

ЛИТЕРАТУРА

Матић, М. 2019

Удовичина лепта: метафора ктиторског дара у српском поствизантијском сликарству, *Црквене студије* 16–2 (Ниш): 767–785. (Matić, M. 2019, Udovičina lepta: metafora ktitorskog dara u srpskom postvizantijskom slikarstvu, *Crkvene studije* 16–2 (Niš): 767–785).

Матић, М. 2018

Ктиторски портрети у српском поствизантијском сликарству: типологија и иконографија, *Наука без граница* (Косовска Митровица: Филозофски факултет) 2: 134–135. (Matić, M. 2018, Ktitorski portreti u srpskom postvizantijskom slikarstvu: tipologija i ikonografija, *Nauka bez granica* (Kosovska Mitrovica: Filozofski fakultet) 2: 134–135).

Năstăsioiu, D. 2016

The social status of Romanian orthodox noblemen in late-medieval Transylvania according to donor portraits and church inscriptions, *Études byzantines et post-byzantines* (Bucureşti) VII: 1–60.

Радичевић, Д. и Миливојевић, В. 2016

Надгробни споменик Јована спахије са локалитета Ђурине ћелије на Руднику, *Написи и записи 2* (Београд – Ваљево – Сремска Митровица – Пожаревац), 35–41. (Radićević, D. i Milivojević, V. 2016, Nadgrobni spomenik Jovana spahije sa lokaliteta Đurine ćelije na Rudniku, *Natpisi i zaspisi* (Beograd – Valjevo – Sremska Mitrovica – Požarevac) 2, 35–41.

Фотић, А. 2016

Османско царство: општи оквири ограничене приватности, у: *Западно-источни бедеркер. Есеји у част јубилеја београдске оријенталистике*, приредио А. З. Савић, Београд: Клио, 65–96. (Fotić, A. 2016, Osmansko carstvo: opšti okviri ograničene privatnosti, u: *Zapadno-istočni bedeker. Eseji u čast jubileja beogradske orijentalistike*, pripređio A. Z. Savić, Beograd: Clio, 65–96).

Браун, П. 2012

Тело и друштво: мушкарци, жене и сексуално одрицање у раном хришћанству, Београд: Клио 2012. (Braun, P. 2012, *Telo i društvo*: muškarci, žene i seksualno odricanje u ranom hrišćanstvu, Beograd: Clio 2012).

Ракићевић, Т. 2012

Традиционални темплон (олтарска преграда) унутар праволинијског концепта (од „Почетка“ [Пост 1,1] ка „Доласку“ Христа – Месије [Отк 22, 20]), *Српска теологија данас* (Београд: Православни Богословски Факултет): 391–406. (Rakićević T. 2012, Tradicionalni templon (oltarska pregrada) unutar pravolinijskog koncepta (od „Početka“ [Post 1,1] ka „Dolasku“ Hrista – Mesije [Otk 22,

20]), *Srpska teologija danas* (Beograd: Pravoslavni Bogoslovski Fakultet): 391–406.

Томовић, Г. 2010

Ктитори манастира Свете Тројице Пљеваљске, *Гласник Завичајног музеја Пљевља*, књ. 7: 37–55. (Tomović G. 2010, Ktitori manastira Svete Trojice Pljevaljske, *Glasnik Zavičajnog muzeja Pljevlja*, knj. 7: 37–55).

Матић, М. 2008

Ктиторски портрети у српском сликарству XVI и XVII века, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду. (Matić, M. 2008, *Ktitorski portreti u srpskom slikarstvu XVI i XVII veka*, magistarski rad, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu).

Војводић, Д. 2006

Портрети Вукановића у манастиру Морачи, у: *Манастир Морача*, Београд: Балканолошки институт САНУ: 73–92. (Vojvodić, D. 2006, Portreti Vukanovića u manastiru Morači, u: *Manastir Morača*, Beograd: Balkanološki institut SANU: 73–92).

Поповић, Д. 2006

Ктитор Мораче и његов култ, у: *Манастир Морача*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 55–72. (Popović, D. 2006, Ktitor Morače i njegov kult, u: *Manastir Morača*, Beograd: Balkanološki institut SANU, 55–72).

Ракић, З. 2005

Свакодневни живот сликара 16. и XVII века и свакодневица у њиховим делима, у: *Приватни живот у српским земаљама у освит модерног доба*, ур. А. Фотић, Београд: Клио, 400–431. (Rakić, Z. 2005, Svakodnevni život slikara 16. i XVII veka i svakodnevica u njihovim delima, u: *Privatni život u srpskim zemaljama u osvit modernog doba*, ur. A. Fotić, Beograd: Clio).

Parani, M. 2003

Reconstructing the reality of images: material culture and religious iconography (11th–15th centuries), Brill: Leiden, Boston.

Иванић, Б. 2002

Изложба *Le vie mediterranee dell'icona cristiana*, *Icone del Museo Nazionale di Belgrado*, Provoncoa di Bari, a cura du B.Ivanić, Bari, Pinacoteca Provinciale, 14 dicembre 2001–31 gennaio 2002.

Е. Мантран и др. (ур.) 2002

Историја османског царства, ур. Е. Мантран и др., Београд: Клио. (*Istorija osmanskog carstva*, ur. E. Mantran i dr., Beograd: Clio).

Păcurariu, M. 2001

Mănăstiri din România, București: Noi Media Print.

Popescu-Valcea, G. 1998

Romanian Miniatures: Miniautures and ornaments in Romanian manuscripts, Bucharest: Editura Miaoani.

Петровић, Р. 1996

Истраживања и открића у манастиру Црна река, у: *Манастир Црна Ријека и Свети Петар Коришки*, Приштина: 43–86. (Petrović, R. 1996, Istraživanja i otkrića u manastiru Crna reka, u: *Manastir Crna Rijeka i Sveti Petar Koriški*, Priština: 43–86).

Станић, Р. 1996

Нека запажања о особеностима црноречког манастира и о програмским и стилским одликама зидног сликарства, у: *Манастир Црна Ријека и Свети Петар Коришки*, Приштина: 105–116. (Stanić, R. 1996, Neka zapazanja o osobenostima crnorečkog manastira i o programskim i stilskim odlikama zidnog slikarstva, u: *Manastir Crna rijeka i Sveti Petar Koriški*, Priština: 105–116).

Иванић, Б. 1995

Накит из збирке Народног музеја од почетка 15. до почетка 19. века, Београд: Народни музеј. (Ivanić, B. 1995, *Nakit iz zbirke Narodnog muzeja od početka 15. do početka 19. veka*, Beograd: Narodni muzej).

Петковић, С. 1995

Српска уметност у XVI и XVII веку, Београд: Српска књижевна задруга (*Srpska umetnost u XVI i XVII veku*, Beograd: Srpska književna zadruga).

Roach-Higgins, M. E. and Eicher, J. 1992

Dress and Identity, Clothing and Textiles Research Journal 10 (4): 1–8.

Ђурић, В. Ј., Ћирковић, С. и Кораћ, В. 1990

Пећка патријаршија, Београд: Југословенска ревија ; Приштина : Јединство (Đurić, V. J. i Ćirković, S. i Korać, V. 1990, *Pečka patrijaršija*, Beograd: Jugoslovenska revija ; Priština: Jedinstvo).

Петровић, Ђ. 1988

Дубровчани и турска обућа у XV и почетком XVI века, у: *Градска култура на Балкану (XV–XIX век)* 2, зборник радова (ур. В. Хан), Београд: Балканолошки институт САНУ: 9–32. (Petrović, Đ. 1988, Dubrovčani i turska obuća u XV i početkom XVI veka, u: *Gradska kultura na Balkanu (XV–XIX vek)* 2, zbornik radova (ur. V. Han), Beograd: Balkanološki institut SANU: 9–32).

Петковић, С. 1986.

Морача, Београд: Српска књижевна задруга : Просвета. (Petković, S. 1986, *Morača*, Beograd: Srpska književna zadruga: Prosveta).

Веселиновић, Р. 1984

Развитак занатлијско-трговачког слоја српског друштва под страном влашћу у XVII и XVIII веку – општа слика ратно-политичких и територијалних промена, у: *Градска култура на Балкану (XV–XIX век)* 1, Зборник радова, посебна издања књ. 20 (ур. Радован Самарџић), Београд: Балканолошки институт САНУ: 97–139. (Veselinović, R. 1984, *Razvitak zanatlijsko-trgovačkog sloja srpskog društva pod stranom vlašću u XVII i XVIII veku – opšta slika ratno-političkih i teritorijalnih promena*, u: *Gradska kultura na Balkanu (XV–XIX vek)*, Zbornik radova, posebna izdanja knj. 20 (ur. Radovan Samardžić), Beograd: Balkanološki institut SANU: 97–139).

Самарџић, Р. 1984

О градској цивилизацији на Балкану XV до XIX века, у: *Градска култура на Балкану (XV–XIX век)* 1, зборник радова (ур. Радован Самарџић), посебна издања књ. 20, Београд: Балканолошки институт САНУ: 1–17. (Samardžić R. 1984, *O gradskoj civilizaciji na Balkanu XV do XIX veka*, u: *Gradska kultura na Balkanu (XV–XIX vek)* 1, zbornik radova (ur. Radovan Samardžić), Beograd: Balkanološki institut SANU: 1–17).

Хан, В. 1984

Турски почасни кафтан у служби хришћанске литургије на Балкану (XVI–XVII век), у: *Градска култура на Балкану (XV–XIX век)* 1, Зборник радова, посебна издања књ. 20 (ур. Радован Самарџић), Београд: Балканолошки институт САНУ: 275–287. (Han, V. 1984, *Turski počasni kaftan u službi hrišćanske liturgije na Balkanu (XVI–XVII vek)*, u: *Gradska kultura na Balkanu (XV–XIX vek)*, Zbornik radova, posebna izdanja knj. 20 (ur. Radovan Samardžić), Beograd: Balkanološki institut SANU: 275–287).

Којић, Љ. 1983

Манастир Житомислић, Сарајево: Веселин Маслеша. (Kojić, Lj. 1983, *Manastir Žitomislić*, Sarajevo: Veselin Masleša).

Паскалева, К. 1980

Црквата „Св. Георги“ Кремиковския Манастир, Софија (Paskaleva, K. 1980, *Crkvata „Sv. Georgi“ Kremikovskiya Manastir*, Sofiya).

Петковић, С. 1982–1983

Манастир Пећка патријаршија и његове спахије, *Balkanica* (Београд) XIII–XIV: 353–359. (Petković, S. 1980, *Manastir Pečka patrijaršija i njegove spahije, Balkanica* (Beograd) XIII–XIV, 353–359).

Кајмаковић, З. 1977

Георгије Митрофановић, Сарајево: Веселин Маслеша. (Kajmaković, Z. 1977, *Georgije Mitrofanović*, Sarajevo: Veselin Masleša).

Зиројевић, О. 1974

Турско војно уређење у Србији (1459–1683), Београд: Историјски институт САНУ. (Zirojević, O. 1974, *Tursko vojno uređenje u Srbiji (1459–1683)*, Beograd: Istorijski institut SANU).

Петковић, С. 1974

Манастир Света Тројица код Пљеваља, Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности. (Petković, S. 1974, *Manastir Sveta Trojica kod Pljevalja*, Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za istoriju umetnosti).

Кајмаковић, З. 1971

Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево: Веселин Маслеша. (Kajmaković, Z. 1971, *Zidno slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Veselin Masleša).

Boucher, F. 1965

Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours, Paris: Flammarion.

Петковић, С. 1965а

Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614, Нови Сад: Матица српска, Одељење за ликовне уметности. (Petković, S. 1965, *Zidno slikarstvo na području Pečke patrijaršije 1557–1614*, Novi Sad: Matica srpska, Odeljenje za likovne umetnosti).

Petković, S. 1965b

Zograf Georgije Mitrofanović u Pečkoj patrijaršiji 1619–1620, *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije* (Priština) 9: 238–246.

Сковран, А. 1968–1971

Фреске XVII века из цркве светог Димитрија у Пећи, *Старине Косова и Метохије* (Приштина) IV–V: 331–350 (Skovran, A. 1968–1971, *Freske XVII veka iz crkve svetog Dimitrija u Peći, Starine Kosova i Metohije* (Priština) IV–V: 331–350).

Василиев, А. 1960

Ктиторски портрети, Софија: Българска академия на науките. (Vasiliev, A. 1960, *Ktitorski portreti*, Sofiya: Bŭlgarska akademiya na naukite).

Балабанов, К. 1959

Црквата во село Дивље, *Културно наследство* (Скопје) 1: 10–14. (Balabanov, K. 1959, *Crkvata vo selo Divlje, Kulturno nasledstvo* (Skopje) 1: 10–14).

Бабић, Г. 1995

Богородичин Акатист, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*: грађа и студије, ур. Војислав Ј. Ђурић, Београд: 149–164. (Babić, G. 1995, *Bogorodičin Akatist, u: Zidno slikarstvo manastira Dečana*: građa i studije, ur. Vojislav J. Đurić, Beograd: 149–164).

Pearce, S. M. 1959.

The Study of Costume in Painting, *Studies in Conservation*, vol. 4 (November): 127–139.

Ковачевић, Ј. 1953.

Средњовековна ношња балканских Словена, Посебна издања САН ССХV, Београд (Kovačević, J. 1953, *Srednjovekovna nošnja balkanskih Slovena*, Posebna izdanja SAN CCXV, Beograd).

Богичевић, В. 1952

Властеоска породица Милорадовића-Храбрених у Херцеговини, *Гласник земаљског музеја у Сарајеву*, н. с. св. VII: 139–160. (Bogićević, V. 1952, *Vlasteoska porodica Miloradovića-Hrabrenih u Hercegovini, Glasnik zemaljskog muzeja u Sarajevu*, n. s. sv. VII: 139–160).

Ђурђев, Б. 1952

Хришћани спахије у северној Србији у XV веку, *Годишњак Историјског друштва Босне и Херцеговине*, год. 4: 165–169. (Đurđev, B. 1952, *Hrišćani spahije u severnoj Srbiji u XV veku, Godišnjak Istorijeskog društva Bosne i Hercegovine*, god. 4: 165–169).

Ђоровић, Љ. 1935–1936

Херцеговачки манастири. Манастир Житомишљич, *Старинар* III серија, књ. X–XI: 3–36. (Đorović, Lj. 1935–1936, *Hercegovački manastiri. Manastir Žitomišljic, Starinar* III serija, knj. X–XI: 3–36).

ИЗВОРИ

Студенички типик 2018

Студенички типик, Студеница: Манастир Студеница 2018.

Summary

MILJANA M. MATIĆ

Museum of the Serbian Orthodox Church, Belgrade, Serbia
maticmiljana1@gmail.com

DRESSING AND IDENTITY: Representations of Lay Ktitors in Serbian Painting of the 16th and 17th Centuries

Portraits of lay ktitors represent authentic sources that testify both to the historical costume and history of clothing throughout the centuries, as well as to the social identity of displayed personalities, their social status, and gender structure. The paper analyses the dressing of laymen and laywomen presented on Serbian portraits of the 16th and 17th centuries: *voivode* Radoje Hrabren in Saint Nicholas Church in Trijebanj near Stolac (the fourth decade of the 16th century), *knez* Vukić Vučetić in the Morača Monastery (1574), sipahi Vojin and goldsmith Jovan in the Holy Trinity Monastery near Pljevlja (1592), “servant of God” Nikola in the Monastery of Crna Reka (1599/1600), a married couple from the Church of the Assumption of the Virgin in Divlje near Skopje (1603/1604), an unknown ktitor from the Piva Monastery (1604-1606), sipahi Milisav Hrabren from the Žitomislić Monastery (1609), sipahi Jovan in the Church of Saint Demetrius at the Patriarchate of Peć Monastery (1619/1620) and an unknown ktitor from the Littoral depicted on the icon of Theotokos Kyriotissa and Saint Nicholas kept at the National Museum in Belgrade (Inv. No. 2105).

The clothing of male lay ktitors depicted in Serbian painting has all the elements of the civic dress of the higher social strata in the 16th and 17th centuries. It consisted of a white collarless shirt, a kaftan opened at the front and fastened with small buttons, with a firm large collar; a wide belt made of textile, tied in the front in a large knot; the upper part of their garments is long and wide, in the form of a robe or a coat with the sleeves slit under the armpits, often decorated with expensive fur. In some cases, the clothing is complemented by a cap. In terms of dress, besides certain milder influences from the West, the portraits of laymen ktitors – represented mainly on frescos – mirror the clothing practices of prominent members of the Ottoman society. This is due to the fact that there was an ideal model of a Levantine-Balkan citizen, although ktitor representations do have some extraordinary portrait features. A comparative analysis juxtaposing these ktitor portraits with others from the territory of the Balkans seems to confirm the hypothesis about the emergence of syncretism in culture, as well as the role of dressing as a factor of identity and means of social communication.

Translated by Miljana Protić

ОД КОНЦЕПТУАЛНЕ ДО ДИГИТАЛНЕ ФОТОГРАФИЈЕ

Категорија чланка: оригиналан научни рад

Апстракт: Од најранијих тумачења фотографије, када је поистовећивана са отиском природе и објективношћу, преко усклађивања са модернистичком парадигмом, сликом као доминантним медијем и идејом медијске специфичности, тзв. уметничка фотографија, преко различитих искуства документарне фотографије, а потом неоавангардним исклизуњем у не-медиј, па све до дигиталне фотографије, оно што се препознаје као константа о којој је писао још Валтер Бењамин јесте њена отвореност за манипулисање. Компаративном анализом различитих приступа фотографији, анализом појма *програмирање*, преузетог од Флусера, и увођењем студија случаја, анализирани су различите уметничке стратегије које припадају концептуалном искуству. Главна теза истраживања је да је концептуални приступ фотографији најрадикалнији вид отпора манипулативној природи фотографије. Циљ истраживања је да укаже на континуитет између аналогне и дигиталне фотографије, која урачунава све претходне моделе деловања, објективност, документарност и медијску специфичност. Оне су у функцији програмирања сликама којима смо окружени, што потврђује алгоритамски начин функционисања дигиталног записа као доминантно обележје фотографије у савременој уметности.

Кључне речи: концептуална фотографија, дигитална фотографија, манипулација, савремена уметност, уметничка фотографија, документарна фотографија, медиј, не-медиј, систем, алгоритам

У својим берлинским предавањима 1999. године, објављеним под називом *Оптички медији*, Китлер пише о великом значају који је фотографија имала за форензику, у проналажењу доказног материјала, и за криминалистику, заменивши веома опште и штуре описе криминалаца на потерницама. Тек са овим криминалистичким успехом, постала је славна и као уметност, али „сва прича о фотографији као уметности служи томе да се прикрију њене стратешке функције“ (Китлер 2018: 172). Китлеров коментар могао би да се протумачи и на следећи начин: док су сви настојали да пронађу одговор на питање да ли је фотографија уметност, а то је једно од питања које је обележило већи део XX века, свима је промакло да је фотографија једно од најјачих оружја. То потврђује и његов коментар да се „од нитроцелулозе могу правити или бомбе, као што су то радили анархисти, или ролне филма, као што је то чинила бечка полиција.

Између те две баражне паљбе, анархистичке и фотографске, човек, као индивидуално опште, лети у ваздух“ (*loc. cit.*).

Ту везу између фотографије и криминалистике приметио је још Бењамин, који у тексту из 1936. године, незаобилазном када је реч о фотографији, примећује да су Атжеове (Eugene Atget) фотографије празних париских улица деловале као „места злочина“ (Бењамин 2006). Све поменуте референце за тумачење фотографија као оружја, доказног материјала, стратешког алата или „места злочина“ имају нешто заједничко, а то је указивање на манипулативни потенцијал фотографије. То најбоље илуструје Бењаминов пример да је довољно додати текст уз фотографију да би се њен смисао променио (*loc. cit.*). Од најранијих тумачења, када је поистовећивана са отиском природе и објективношћу, преко усклађивања са модернистичком парадигмом, сликом као доминантним медијем и идејом медијске специфичности, тзв. уметничка фотографија („сликање светлом“), а потом неоавангардним исклизуњем у не-медиј, па све до дигиталне фотографије, оно што се препознаје као константа фотографије јесте њена отвореност за манипулисање. Из тога следи да је манипулација саставни део фотографије као медија.

Најрадикалнији отпор манипулативном начину функционисања фотографије представља концептуална фотографија. У оквиру концептуалних истраживања, уводи се низ стратегија које су имале за циљ управо супротстављање манипулативној природи фотографија. О каквим стратегијама је реч? На који начин се артикулише субверзивност у односу на оно што је природа фотографије? Зашто се ове концептуалне стратегије доводе у везу, пре свега, са аматерима у области фотографије, а не професионалним фотографима?

Играње смислом или манипулисање

Најранија тумачења фотографије представљају успостављање континуитета са традиционалном сликом, репрезентацијом, која у западноевропској уметности представља њен најдоминантнији вид. Репрезентација успоставља везу између слике и света тако што приказује или опонаша свет. Она је одраз света, прозор у свет или његов отисак. Последња референца директно се повезује са фотографијом као унапређеним, аутоматским и, самим тим, још уверљивијим отиском природе помоћу светлости. Тај моменат аутоматског, који се одиграва у

самом апарату, један је од кључних аргумената за удаљавање фотографије од уметности, јер сам процес настајања фотографије није „израз људског духа“, те самим тим нема везе са интелектом, креативношћу или вештином, што су кључне компоненте уметничког рада. Аутоматизам је, међутим, и кључни аргумент за објективност фотографије, њено утемељење на истини, што је један од атрибута који до данас прати фотографију. Појам *mimesis* (опонашање природе) указује на везу између традиционалне слике и стварности. У фотографији је то индексичност, „хемијски траг или отисак, који је проласком светла произвео постојећи физички предмет“ (Велс 2006: 465), из чега се изводи објективност. Позивање на објективну стварност је, на почетку модерне, изједначавање са „истином“. Позивање на „истину“, истовремено, отвара простор неисцрпних могућности за манипулисање.

Мањак по питању уметничког и одговор на потребу да се фотографији обезбеди уметнички статус, који је један од кључних покретача у развоју фотографије у XIX и првој половини XX века, конституише се приближавањем слици, традиционалном уметничком медију у његовој модернистичкој варијанти.¹ Тако се артикулише дискурс о уметничкој фотографији у којој је, у првом плану, њена естетска компонента и организација формалних/ ликовних елемената. У високој фази модернизма, с почетком доминације апстракције, тај формалистички, пикторални приступ јача и у фотографији.² Приближавање слици, која је у том тренутку апсолутно доминантан медиј, био је начин да се фотографији обезбеди статус уметничког предмета.

Концепт уметничке фотографије и данас је на снази, нарочито међу професионалним фотографима. То се делимично може објаснити традиционалним упориштима у систему образовања. Такође, нарочито данас, када свако својим мобилним телефоном може да продукује неограничен број фотографија, оно што наглашава дистинкцију између аматерске и професионалне фотографије јесте инсистирање на ликовности и техничком професионализму. Истовремено, у савременој уметности, фотографија је једна од бројних пракси чији се статус уметничког не доводи у питање. Ипак, „трауматично“ искуство наслеђено из претходног века, када је такав статус био под знаком питања, и данас је присутно и најбоље се препознаје управо у инсистирању да је уметничка фотографија једина „права“ фотографија. Поред тога што се доводи у везу са категоријом „праве фотографије“, која је много ближа идеолошком, а не уметничком, проблем уметничке фотографије је и то што је оквир њеног функционисања оцртан модернистичком

парадигмом уметности, која свој врхунац доживљава шездесетих година прошлог века, и потребом да се приближи, у том тренутку, најдоминантнијем уметничком медију, слици. Инсистирање на формалним, ликовним и естетским компонентама фотографије као кључним или, у још екстремнијем виду, јединим релевантним елементима фотографије, представља „затварање“ фотографије у узак модернистички оквир, враћање у XX век и приближавање рекламирању, у којем овакав приступ доминира. Затварање у модернистички оквир и притисак да јој се наметне статус уметничког предмета изазвали су отпор још шездесетих година прошлог века. То се може посматрати као део ширег покрета који за полазиште има авангардно искуство и идеју окретања стварности, свакодневном животу, актуелним друштвеним и политичким питањима као што су рат у Вијетнаму, студентски протести 1968. године, покрет за грађанска права у Америци, феминистички покрет и др. Превазилажење модернистичког интересовања за форму, медиј и уметничке конвенције артикулише се, пре свега, у окретању документарној и тзв. *street* фотографији. У том контексту, то је вид отпора доминантном конвенционалном и уметничком схватању фотографије. Овакав приступ у први план ставља саму стварност, нептерећеност техничким захтевима, усклађеност формалних елемената и често намерно одступање од онога што се сматра „добром композицијом“. За разлику од тога, циљ је „ухватити“ и забележити што непосредније реалност, тренутак, доживљај, емоцију, израз лица, покрет, ситуацију, једном речју, „комад стварности“, тако да је интересовање за технолошке претпоставке у другом плану. У тренутку када се овакав приступ изједначи с конвенционалним и општеприхваћеним, јавља се још радикалнији отклон, концептуална фотографија. У том контексту, занимљив је начин на који Џеф Вол (Jeff Wall) објашњава зашто се удаљио од документаризма у фотографији: наиме, није желео да проводи време јурећи за неким догађајем из којег ће настати добра фотографија (De Duve 2002). Он сматра да се документарне фотографије могу обухватити једним погледом довољно је да их једном видите, замара када се гледају више пута. Велики број уметника и уметница, традиционално образованих сликара или скулптора, почиње током шездесетих година XX века да у свом раду користи фотографију. Из фотографског угла, они су аматери. То је, у овом случају, била њихова предност у смислу неоптерећености техничким компонентама, уметничким захтевима који се постављају пред фотографа. Штавише, њих у фотографији привлачи управо та неоптерећеност традицијом коју има фотографија, као још увек релативно нови медиј, за разлику од традиционалних ликовних медија. И не само то: због одсуства традиције као обавезујућег оквира који се не може игнорисати када се ради са медијима као што је уље на платну или скулптура, за њих је фотографија нешто што је много ближе не-медију. Самим тим, у првом плану није сам медиј са својим технолошким специфичностима, аутентичношћу и аутономијом, што подразумева и континуитет са модерним схватањем слике као

¹ „...као и сликарски, ручни рад фотографа треба да буде праћен поетском концепцијом, осећајем за композицију, познавањем и осећањем за тоналитет у природи“ (Costello 2018: 19).

² Абигејл Соломон-Годо (Abigail Solomon-Godeau) „За уметничког фотографа остала су питања и намере које су традиционално повезане с естетизирајућом употребом и облицима медија: примат формалне организације и вриједности, аутономија фотографске слике, субјективизација визије, фетишизација квалитета штампе и неупитна претпоставка фотографског ауторства.“ (Peters [2007])

традиционалног медија, већ мишљење. Концептуална фотографија представља радикални отклон од уметничке, документарне и тзв. праве фотографије, али је истовремено и најрадикалнији отклон од манипулативне природе фотографије. На који начин се дестабилизује манипулативна природа фотографије? Дестабилизовање манипулативности као једног од кључних обележја фотографије постиже се увођењем различитих стратегија које се на субверзиван начин односе према конвенционалном начину функционисања фотографије, базираном на документарности, објективности или свођењу на уметнички предмет. Заједничко полазиште за те стратегије јесте став да се фотографија мисли, не као аутономан, естетски предмет, већ као део једног система којег чине хетерогени елементи. Тај системски приступ у реализацији фотографије отвара простор за експериментисање с различитим приступима фотографији који су најближи ономе што је Флусер (Vilem Fluser) означио као „стварање информативних слика“ (Флусер 2015: 24), односно тражење нових могућности, нових информација које нису „садржане у програму апарата“ (*loc. cit.*). Тај процес Флусер упоређује са играњем шаха у ком играч шаха тражи нове потезе, односно нове могућности у шаховском пољу или шаховском програму. За Флусера је само то фотографисање. Све остало је произвођење истих или сличних фотографија тзв. „редундантних“ слика, које „не доносе никакву нову информацију и сувишне су“ (*loc. cit.*). Да би објаснио начин рада, деловања и дистрибуције фотографија, Флусер истиче разлику између алата, машина и апарата. Алати су „емпиријски“ продужеци људских органа којима је човек окружен. Са индустријском револуцијом, они постају „технички“, не више „емпиријски“, и постају машине које окружују људи. Иако потичу из индустријске револуције, апарати, чији је прототип управо фото-апарат, упућују на постиндустријско. За разлику од алата и машина, који мењају свет у физичком смислу, они „не мењају свет, већ смисао света“ (*ibid.*: 23) помоћу информација и симбола. Манипулација је можда преузак термин за оно што је у природи, односно, флу-серовском „програму“ фотографије, а то је рад са смислом, или игра са смислом, јер је фотограф *homo ludens* (онај који се игра), а не *homo faber* (радник) (*ibid.*: 25). Ипак, најмасовније и најраспрострањеније су „редундантне“ слике, оне које Флусер не урачунава у „фотографисање“, јер не производе информацију, већ понављају постојеће. Оне су препознатљиве, јер су базиране на виђењу, клишеизираним и стереотипним; непосредно делују на нас и, углавном, не урачунавају мишљење, већ наше емоције; могло би се чак рећи да су мишљене тако да „неутралишу“ мишљење. Утолико њима није ближи рад са смислом, већ управо манипулација. Када се говори о фотографији и манипулацији, мисли се, пре свега, на дигиталну фотографију. Дигитална фотографија је нумерички запис и самим тим је у технолошком смислу променљива, поновљива, јер се бесконачно пута може копирати, компресовати и мењати, тако да је отворена за најразличитије манипулације. То се, уједно, узима као њена кључна разлика у односу на аналогну фотографију, која је физички отисак света који се

„фиксирати“ помоћу различитих хемијских процеса и, самим тим, чини статичном и непроменљивом. Дакле, кључни аргумент о разлици између аналогне и дигиталне фотографије у начину функционисања заснива се на технологији. Одатле, затим, произилази и разлика у начину деловања у култури. То је теза Вилијама Мичела (William Mitchell), који каже да је разлика између дигиталне слике и фотографије утемељена у фундаменталним физичким карактеристикама које имају своје логичке и културолошке консеквенце (Manovich 1995: 6). Код оваквог начина извођења закључака проблем је то што полази од претпоставке да технологија не само утиче, већ и производи начине функционисања културе. Гир наводи много више аргумената у прилог чињеници да је овај процес, заправо, обрнут, односно да култура производи потребу, која затим добија своје покриће у технологијама (Гир 2011). Ако је полазиште култура, а не технологија, из тога се намеће сасвим супротан закључак. Дигитална фотографија представља, у том кључу, континуитет са аналогном фотографијом, у којој је технолошки омогућено и потпуно транспарентно оно што је конститутивно за функционисање фотографије као медија, а то је манипулација. То је једна од кључних теза Марте Рослер (Martha Rosler): било који степен познавања историје фотографског медија указује на то да манипулација представља интегрални део фотографије (Велс 2006: 428). С тим се слаже и Бачен (Geoffrey Batchen): историја свеукупне фотографије [је] заправо историја манипулације слике (*loc. cit.*). То је и Мановичев аргумент (Lev Manovich): „Дигитална фотографија не нарушава „нормалну“ фотографију, јер нормална фотографија ни не постоји“ (Manovich 1995: 12). Манович подсећа да је и тзв. *права* фотографија, која је паралела „чистој слици“ у модернистичком сликарству, као и фотомонтажа, у којој је манипулација саставни део, нешто што такође припада трдицији модерне уметности (*loc. cit.*). *Правна* фотографија се доводи у везу са истином, с некаквим чињеничним, објективним стањем. Међутим, фото-монтажа, у којој је процес манипулације експлицитан, „разоткрива и рашчлањује појаве, како би указала на друштвене реалности које су се скривале испод површине“, како наводи Велс, позивајући се на Марту Рослер (Велс 2006: 432). Из тога се може закључити да се и једна и друга позивају на истину. Разлика је једино у томе што је „истина“ у првом случају идеолошка категорија, те се, самим тим, подразумева као једина и „права“, док је у другом случају променљива и скривена унутар различитих идеолошких оквира. Манипулација у фото-монтажи, сходно томе, није „изузетак“ у односу на *праву* фотографију, нити само један од жанрова у фотографији, већ процес који чини експлицитним начин на који функционише фотографија уопште.

У том кључу, занимљиви су покушаји да се фотографија дефинише управо узимајући у обзир њен манипулативни карактер, или, како би Фулсер рекао, ван програма који нам намеће сам апарат. Концептуална

³ „Нормална“ се овде односи на тзв. неманипулисану фотографију која се сматра стандардном за праву фотографију. (*прим. аут.*)

фотографија је, историјски гледано, радила на елиминацији управо тог манипулативног процеса уписаног у сам „програм“ фотографије, вођена различитим стратегијама којима је, као што је раније поменуто, увођена у системски начин функционисања. Овај процес супротстављања манипулативној природи фотографије вођен трансформисањем фотографије у систем који урачунава више хетерогених претпоставки биће илустрован радовима *Двадесет шест бензинских пумпи* Едварда Рушеја (Edward Ruscha, *Twenty-six gasoline stations*, 1963) и *Анонимне скулптуре: типологија техничких грађевина и типологија индустријских грађевина*, дугогодишњим фотографским пројектом Бернда и Хиле Бехер (Bernd Becher, Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten und Typologien industrieller Bauten*, 1963–1975).

Двадесет шест бензинских пумпи

Рад Едварда Рушеја *Двадесет шест бензинских пумпи* није серија фотографија, већ књига. Погрешно би, међутим, било рећи да је у питању књига фотографија, фотографска монографија или књига фотографа, јер сва три одређења реферишу на представљање уметничке фотографије, што овде није случај. Овде је реч о уметничком раду у медију књиге, који укључује фотографију и текст. За разлику од стандардног уметничког рада који се излаже, овај рад се дистрибуира као књига. То омогућава и да се презентује на неконвенционалан начин, ван галеријског система, што је једна од кључних компоненти самог рада.

Концепт рада формулисан је као скуп инструкција које су претходиле извођењу рада. Наговештен је у самом називу: фотографисање бензинских пумпи на делу пута који повезује Лос Анђелес и Оклахому, тзв. Рута 66 (Route 66). Фотографије настале у овом процесу чине књигу. Рад се у великој мери ослања на авангардно искуство, а пре свега случај као уметничку стратегију, када ни сам уметник не контролише исход, већ само процес извођења рада који је унапред осмишљен и дефинисан скупом правила. Овакав приступ може се довести у везу са Дишаном (Marcel Duchamp) и његовим радом *Три стандардна отпатка* (*3 Standard Stoppages*, 1913–1914), неким радовима Џорџа Брехта (George Brecht) и Ламонте Јанга (La Monte Young). Иверсен (Margaret Iversen) овакав приступ фотографији назива перформативном фотографијом.

„Перформативна фотографија почиње са инструкцијом или правилом које је праћено перформансом.“ (Iversen 2010: 15)

Оне нису документ перформанса, већ перформатив, јер је за њихово реализовање, снимање подједнако битно и „извођење“ које је регулисано скупом инструкција. То је оно што фотографију одваја од „репродуктивне логике оригинала и копије, тако да фотографија постаје 'механизам који снима' (*recording mechanism*) у реализацију специфичног концепта“ (*ibid.*: 14). На овај

начин, фотографија постаје део система који чине: инструкција, фото-апарат, бензинске пумпе и Рута 66.

Из начина на који фотографише могло би се закључити да су пумпе за Рушеја, заправо, редимејд: оне су готово идентичне, монтажне и фотографисане на начин који укључује апсолутну равнодушност у дишановском смислу одсуства естетског, емотивног или било ког другог „интересног“ повезивања приликом избора предмета фотографисања. Саме пумпе су, могло би се рећи, „антиспоменик“ како то наводи Иверсен, нешто што ни по чему није занимљиво, битно или карактеристично, нешто што је много ближе не-месту. То наглашава и одсуство људи на фотографијама, јер присуство људи ствара атмосферу, иницира емотивно повезивање. То наглашава и, углавном, одсуство аутомобила. Рушеј је тај, помало, зачудни изглед својих фотографија, који је последица испражњености од било каквог садржаја, а пре свега људи и аутомобила, које у овим ситуацијама очекујемо, објаснио на следећи начин: да људи и аутомобили нису довољно неутрални за његове фотографије. То је био ефекат који је он желео да постигне: неутралност (*ibid.*: 20). Зашто? Неутралност онемогућава лично, интимно, емотивно, естетско „уписивање“, односно повезивање са фотографијом, што је доминантан начин на који фотографија функционише. Из тог разлога, на његовим фотографијама нема не само људи и аутомобила, већ ни атмосфере, догађања, интересовања за композицију, усаглашавања ликовних елемената, оштрине или других техничких елемената специфичних за медиј фотографије. Зато оне изгледају аматерски. Он фотографију третира као не-медиј, што се препознаје у потпуној незаинтересованости не само за естетске, већ и технолошке елементе. Своди је на њену базичну улогу, „отисак светлости“, индексичност, бележење података као чињеничног стања.

Џеф Вол сматра да је Рушејев циљ да постигне ефекат аматерске фотографије (Wall 1995). Чини се, ипак, да је његов циљ много амбициознији. Рушеј, на овај начин, прави дистанцу у односу на свој лични „доживљај“ фотографије, свој осећај за лепо, композицију и све што рефлектује његов лични укус. Његово полазиште је да је укус нешто што се формира од већ виђеног, редуваног, од оног на шта смо навикли, а што је повезано са опонашањем клишеа и стереотипима којима смо окружени. Кључну улогу у томе имају слике, од чега немалу заслугу имају управо фотографије. Чини се да, оваквим приступом, он настоји да се дистанцира од онога што Флусер означава као „програм“ уписан у сам апарат, а то је произвођење редувантних слика.

Управо из тог разлога, он фотографију убацује у систем. Она почиње да функционише као део, али не постојећег система који се рефлектује и одржава помоћу конвенционалног схватања фотографије, доминантног укуса и естетских вредности, већ новог система који чине, као што је речено, инструкција, фото-апарат, бензинске пумпе и Рута 66. Овај систем можда делује искувише једноставно, искувише банално или зачудно. Или, како је то Иверсен навела: „Ова перверзна аутоматичност (инструкција, кола, рута, камера) чини да књига делује

као нешто ново и чудно“ (*ibid.*: 18). То ново и зачудно је вишак смисла који „одудара“ од очекиване, стандардне фотографије. Управо је то ефекат самог система чији је она сада део, који ремети њено функционисање у пређашњем, конвенционалном систему. Ако бисмо поставили питање на који начин ремети, одговор би био: тако што искључује све што се стандардно доводи у везу с лепом фотографијом, документарном фотографијом или уметничком фотографијом.

Типологија, грид, индустријска архитектура...

Фотографски пројекат Бернда и Хиле Бехер, који је започет 1959. године, а трајао је све до седамдесетих година прошлог века, у ком су фотографисали различите типове индустријске архитектуре, такође функционисао као систем. Као и претходни, он укључује унапред дефинисан скуп параметара, који дефинишу оквир у ком се реализују серија црно-белих фотографија, анонимна индустријска архитектура која нестаје, фотографисање на идентичан начин, излагање фотографија у виду грида (*grid*). Предмет фотографисања није везан за рад једног аутора, одређени период или одређену регију. Тачка повезивања фотографија је формалне природе: исти или готово идентични архитектонски елементи, као што су фасаде, силоси, куле или складишта. У поређењу с претходним, овде је системски приступ присутан у много јачој мери. Поред дефинисаног скупа инструкција, он укључује и прецизну типологију засновану не само на садржинском нивоу – одређени архитектонски елемент који се понавља, него и на формалном – дефинисан угао фотографисања, начин осветљења који минимализује присуство сенки и свођење на неутралну и минималну позадину. Типолошки приступ наглашен је и у начину презентовања фотографија у виду грида сложеног од идентичних формата црно-белих фотографија. Главна обележја овог система, која се препознају у свим серијама фотографија које су део овог пројекта, јесу прецизна типолошка структура и серијалност.

Слично претходном раду, присуство аутора, у смислу субјективног односа спрам предмета фотографисања, избрисано је. То је постигнуто потпуно идентичним начином фотографисања (угао посматрања, осветљење, позадина, композиција), одсуством људи, атмосферичности и свега што указује на нешто особено и специфично. Такође, наративни ниво је искључен, а тешко је говорити и о естетском, јер је готово у свим равнима нагласак на понављању истог, свођењу на исто и на понављање. Иако се серије фотографија могу посматрати као архива – јер је у првом плану бележење, фактографисање одређених објеката – чини се да изостаје документаризам, и чак, парадоксално, фотографије остављају утисак апстракције, јер је све што је повезано са специфичношћу одређене архитектуре, контекста у којем настаје – као и у претходном раду, изостављено. Истовремено, оно што артикулише наш поглед јесте кумулативни ефекат, понављање истих или сличних форми, што доприноси да их доживљавамо као апстракције.

Фотографије у истом гриду настале су у временском распону и од по неколико деценија. Пошто су изостављене контекстуалне, географске и темпоралне референце, на њима доминира „објекат“. То, истовремено, даје „скулпторални“ карактер фотографијама (James 2010). Могло би се рећи и да је тај скулпторални ефекат последица системског начина функционисања овог рада, свођења на исти сет елемената који се понављају и међусобно повезују по утврђеном принципу. И овај и претходни рад указују на удаљавање од медијске специфичности, која је једно од кључних обележја модернистичке слике, али и уметничке фотографије, као комбинација скулптуре и фотографије и перформанса и фотографије (рад Едварда Рушеја).

Ако је скулпторални карактер фотографија ефекат овог типолошког система у формалном смислу, његов ефекат у концептуалном смислу јесте свођење, готово елиминација манипулативног потенцијала. Могло би се рећи да Бехерови раде на елиминацији манипулативног користећи сличне стратегије као Ед Рушеј у претходном раду: уклањање личног, субјективног, естетског укуса и свега што може представљати „закачаљку“ за емитовно повезивање са фотографијом, из угла фотографа, али и посматрача, а то су људи, атмосфера, нарација, специфична ситуација, лепа композиција итд. Чини се, међутим, да иду и корак даље. Оно што њих занима јесте потпуна „деидеологизација фотографије“. То се може довести у везу с контекстом у ком раде, а то је послератна Немачка.

Једна од кључних особености послератне немачке културе јесте деполитизација, чак страх од идеологија, јер се идеологије, у том тренутку, доводе у везу са фашизмом и још увек свежом траумом од нацистичке државе.

„Намерно одбацивање уметничке фотографије може се објаснити као нека врста културног табуа који се формирао око идеје лепоте а повезан је са нацизмом, холокаустом... Лепота је замењена индустријским.“ (James 2010: 62)

Из тог разлога, прецизан и скоро апстрактан типолошки систем у раду има за циљ да елиминисамо могућност идеолошког уписивања. То се односи и на естетску компоненту, која је, као што показује искуство нацистичке уметности и Бењаминова теза о *естетизацији политике* – идеална за уписивање идеолошког садржаја (Бењамин 2006). Сужен, готово непостојећи простор за уписивање идеолошког садржаја препознаје се по томе што, ако бисмо додали одређени текст уз фотографије, следећи Бењаминов опис који се односи на „повратну спрегу“ између фотографије и текста, тешко да би се успоставила значењска релација која би могла да измени смисаони оквир самих фотографија системски постављен помоћу формалне, садржајне и композиционе типологије елемената.

Закључак

Почетна претпоставка, да је манипулисање конститутивни део фотографије као медија, упућује на континуитет између аналогне и дигиталне фотографије и поред технолошких разлика у начину извођења. Утолико је термин постфотографија, који се односи на технолошки прелаз са аналогног (отисак стварности) на дигитално (скуп електронских података подложних неограниченом броју промена и циркулисању мрежом), упитан. Начин функционисања фотографије као културног феномена, медијске матрице или значењског фрагмента превазилази свођење на технолошки моменат. На то указује управо њој својствена манипулативност у најразличитијим технолошким форматима. Концептуални приступи фотографији базирани су на увођењу различитих стратегија које су имале за циљ да се доведе у питање управо манипулативност фотографије. Једна од кључних стратегија у дестабилизовању манипулативног „програма“ фотографије је системски приступ: увођење фотографије у систем који чине различити елементи, независно од самог медија, независно и од самог регистра уметности. Тиме се фотографија измешта из свог базичног „програма“ произвођења конвенционалних, лепих, клишеизираних – репетитивних слика.

Концептуална фотографија је често добијала ознаке као што су „фалсификовани документи“ или „фабриковане слике“ (Велс 2006: 428), што је требало да упути да је у питању жанр, изузетак, „специјални случај“, у којем је у првом плану режирање, манипулација у односу на „нормално“ функционисање фотографије као отиска стварности, објективности, забележеног тренутка. Манипулација и фотографија данас иду једна с другом, без проблема, без подозривих питања, заједно с постигином, лажним вестима и различитим филтерима за улепшавање селфија (*selfie*). То је нешто што се подразумева, уколико не постоје докази да није тако. Нико више не верује у савршен тренутак среће са укусом кока-коле који се пласира кроз савршена и задовољна лица на билбордима и рекламама који нас прате у стопу. Чини се, ипак, да појам манипулације у свом конвенционалном виду, који се односи на брисање разлике између првобитног и придодатог, „истинитог“ и „неистинитог“, забележеног стања ствари и интервенције, није довољан да објасни начин рада фотографије у савре-

меном, дигиталном и умреженом свету. Манипулација је „уздигнута“ на нови оперативни ниво, који превазилази оквир фотографије као артефакта и дигиталног записа. Фотографија је постала социјални феномен.

Хито Штејерл (Hito Steyerl) уводи термин *релациона /компјутерска фотографија (relational/computational photography)*, који се односи на дигиталне фотографије на паметним телефонима (Штејерл 2019). За разлику од стандардних камера, које имају оптички систем и сочива одређених димензија, ове камере, због ограниченог простора и малих димензија, немају јаку оптички систем, тако да нису сасвим прецизне, већ производе снимке пуне шума. Самим тим, проблем који се намеће је како одвојити битне од небитних информација, односно, оно што је предмет фотографисања од свих других сувишних информација које камера, због своје непрецизне оптике, забележи приликом фотографисања? Из тог разлога, њу прати алгоритам чија је функција да очисти снимак од сувишних информација. Питање је, међутим, на основу којих параметара се та селекција одвија. Ту Штејерл наводи једно занимљиво технолошко објашњење до којег је дошла: алгоритам претражује све базе података на самом апарату (албуме, контакте, директоријуме, итд.) и друштвеним мрежама са којима је повезан. На основу тога, системом сличности и елиминације повезује лица и предмете и уклања непотребне информације.

На парадоксалан начин, „сада“ је повезано са прошлим: фотографија је у много јакој вези са прошлим, него са тренутком у ком настаје. Истовремено, отисак стварности изједначен је са алгоритмом, чиме се конституише алгоритамска стварност или реалност алгоритма. Из тога се може закључити да је фотографија данас социјални експеримент у ком документарност игра сасвим малу улогу, док је разлика између реалног и виртуелног, објективног и режираног не само невидљива, већ и небитна. Алгоритми постају наша стварност као и слике које су одавно сишле са екрана, постале део комплексних мрежа унутар којих се ми формирамо као појединци и друштво. Наша реалност је у непрестаном процесу конструкције и деконструкције, а једну од кључних улога у томе имају управо фотографије.

ЛИТЕРАТУРА

- Kittler, F. 2018
Optische Medien, Berlin: Merve Verlag.
- Costello, D. 2018
On photography : a philosophical inquiry, New York: Routledge.
- Steyerl, H. 2017
Duty Free Art, London-New York: Verso.
- Гир, Ч. 2011
Дигитална култура, Београд: Clio. (Gir, Č. 2011, Digitalna kultura, Beograd: Clio.)
- Iversen, M. 2010
Auto-maticity : Rusha and performative photography, in *Photography After Conceptual Art*, Wiley-Blackwell.
- James, S. E. 2010
Subject, object, mimesis : the aesthetetic world of the Bechers' photography, in *Photography After Conceptual Art*, Wiley-Blackwell.
- Peters, K. [2007]
Instant images : the recording, distribution and consumption of reality predestined by digital photography, *Medien, Kunst, Netz = Media, Art, Net*, http://www.medienkunstnetz.de/themes/photo_byte/instant_images/scroll/ [accessed 5 March 2019].
- Бењамин, В. 2006
Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности, у *О фотографију и уметности*, Београд: Културни центар Београда. (Benjamin, V. 2006, Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti, u *О фотографији и уметности*, Beograd: Kulturni centar Beograda.)
- Велс. Л. (уп.) 2006
Фотографија : критички увод, Београд: Clio. (Vels. L. 2006, *Fotografija : kritički uvod*, Beograd: Clio)
- Флусер, В. 2005
За филозофију фотографије, Београд: Културни центар Београда. (Fluser, *Za filozofiju fotografije*, Beograd: Kulturni centar Beograda.)
- De Duve, T. 2002
Jeff Wall, London: Phaidon.
- Manovich, L. 1995
The Paradoxes of Digital Photography, *Photography after Photography : exhibition catalog*, available from <http://manovich.net/index.php/projects/paradoxes-of-digital-photography> [accessed 24 March 2019].
- Wall, J. 1995
Marks of Indifference, in *Reconsidering the Object of Art, 1965–1975*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art.

Summary

MAJA STANKOVIĆ

Singidunum University, Faculty of Media and Communications,
Department of Digital Arts, Belgrade, Serbia
maja.stankovic@fmk.edu.rs

FROM CONCEPTUAL TO DIGITAL PHOTOGRAPHY

From the earliest interpretations of photography, when it used to be identified with the print of nature and objectivity, through alignment with the modernist doctrine and painting as the dominant medium and the idea of media specificity, the so-called art photography, through various experiences of documentary photography, and then by the neo-avant-garde slip into non-media, all the way to digital photography, what has been recognized as the constant, that Walter Benjamin also used to write about, is its openness for manipulation. This paper analyses different art strategies belonging to conceptual experience through comparative analysis of different approaches to photography, analysis of the Flusser's (Vilem Flusser) concept of programming and introduction of case studies. Two case studies related to conceptual art have also

been included: Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963, and Bernd and Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten and Typologien, Industrieller Bau*, 1963–1975. The main thesis of the research is that the conceptual approach to photography is the most subversive towards the manipulative nature of photography. The main objective is to point out the continuity between analogue and digital photography that includes all previous approaches to photography – objectivity, documentarity, media specificity. Nowadays, we are in the constant process of programming by the images we are surrounded by, which confirms the algorithmic way of *modus operandi* of digital images as the dominant feature of photography in contemporary art.

Transnslated by the author

THE POSITION OF CRAFT- AND PRACTICAL RESEARCH WITHIN THE ACADEMIC WORLD: A Grounded Theory of Problems and Solutions

Category: scholarly paper

Abstract: The study of applied arts through theory and methods grounded in knowledge of crafts is still an outsider within the academy and in the scientific arena. This research paper explores the field of craft- and practical research, with focus on practical researchers and their experienced position in the academic discussion.

By generating a grounded theory about the field of craft- and practical research in Sweden, the field can be discussed and understood as a part of the academic world. The generated theory shows that the main concern for researches within the field is a lack of acceptance of their research by other parts of the scientific community. The grounded theory highlights four important areas that need to be established and discussed within the field itself and with the rest of the academic world. This is important in order to understand and accept practical knowledge as a base for both theory and method in scientific research. These areas are: economy, scientific validity, communication and research purpose.

The finished theory and theoretical model can be used as a tool for growing the potential of practical research within the field of applied arts and for gaining acceptance from the broader scientific community. The theory is grounded in the Swedish field of practical research, but it can also be used in the international context and be modified thereafter.

Key Words: craft research, practical research, grounded theory, scientific validity, communication, acceptance, material culture, techne, practical knowledge

Introduction

Especially during the second half of the 20th century, the area of scientific research underwent a dramatic change and development with introduction of new interdisciplinary theoretical frameworks and research methods. This post-modern view, that science can be many different things executed in many ways, has led to establishment of new research fields and subjects which claim their positions in the academic world and in the scientific arena. These fields and subjects have no direct connection to older established academic tradition. As a researcher in such a new field, I have struggled to understand its position in the academic world and have seen the same struggle in my colleagues and fellow researchers. During my master's year in the subject of Textile History at Uppsala University (Sweden), I took the opportunity to explore this field of research to see if I could get

to the core of this struggle and if something could be done about it. I call the field "Practical Research".

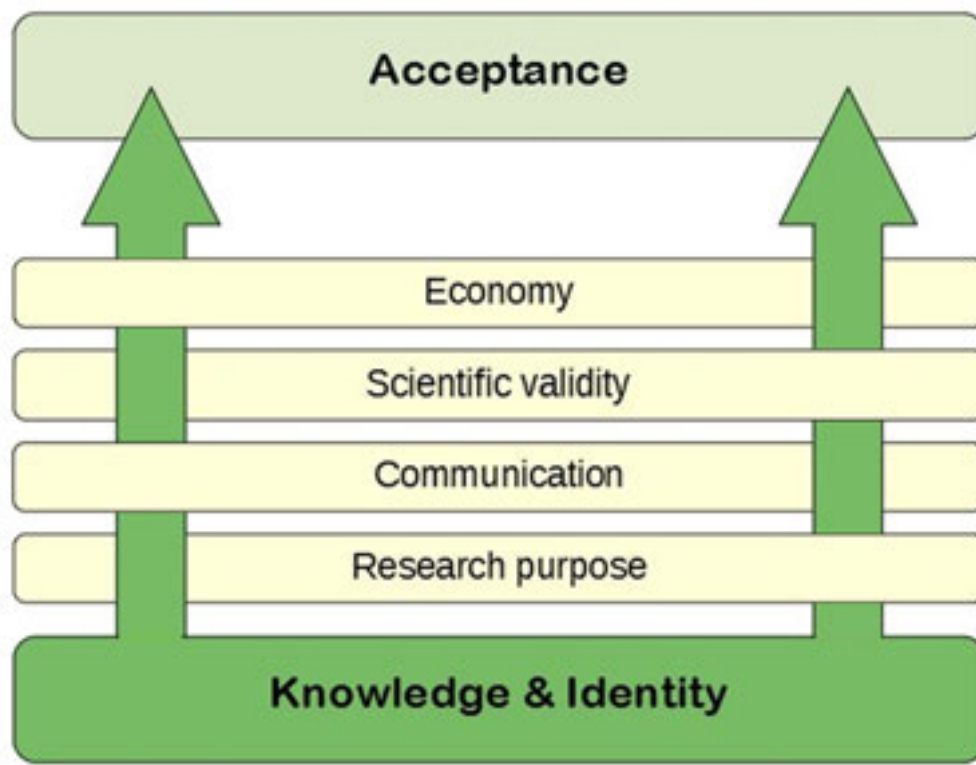
Defining the Field of Practical Research

In the course of this study, there emerged an issue that turned out to be particularly problematic. It involved the lack of defined nomenclature for different actors in the field, for the field itself, and for its context. To start with the context, the nomenclature used here to describe the arena of scientific research covered by the study is the academic world, meaning universities. This means that the entire source material used for the study involves research conducted by researchers who are, or aspire to be, a part of this context. Also, these struggles and problems are to be found in this context. While it is interesting to know if practitioners and practical researchers in other contexts have the same experience, this question is not a part of this study.

The field itself is defined by research methods and by the view on the kind of knowledge that can be used in scientific humanistic research in the academic world. All humanistic researchers using practical knowledge, craft knowledge or hands on experience as a base for understanding any kind of source material are a part of the field. This includes Practise-led Research, Practise-based Research, Action Research, Craft Research and Experimental Research, to name a few. The name chosen to cover all these fields is Practical Research, and the researchers are named practical researchers. Practical knowledge is defined by Aristotle's view of the three types of knowledge: *episteme*, *techné* and *phronesis*. Practical knowledge corresponds to *techné* (Gustavsson 2004: introduction). The more traditional research within the academic world, i.e. Aristotle's *episteme* (*ibid.*: introduction), is here named Theoretical Research and the persons conducting it - theoretical researchers. It was important to provide their definitions in order to understand and discuss the problems practical researchers experience within the academic world, since - as this study will show - the problems are found at the meeting points of these two academic traditions, the practical and the theoretical.

Building an Understanding – Creating a Theory

Since this study aims at understanding a not so well defined field from within and at subsequently presenting this understanding in a way that can be useful for the persons in



1. A visual model of the Grounded theory of *Acceptance: Practical research in an academic context*
1. Визулни модел Утемељене теорије: практична истраживања унутар академског света

the field, the choice of Grounded Theory (GT) as a research tool was obvious. GT works well for both defining a field and picking up what is important for people within that field. It has the power to show articulated and unarticulated problems, and to conceptualize these into a concrete theory of problems and solutions.

This study begins with the subject of Textile History and then follows the method of theoretical sampling. This means that the developing theory controls further sampling of data. As the study developed, the borders of the Swedish field of Practical Research broadened to include some researchers from Norway and Denmark (and some other countries) as well. The total of 37 different texts have been used to develop the theory; other texts offered no additional information about the field at the time. The core category of the developed theory, i.e. the main issue within the field, which informs us about practical researchers' struggles and problems within the academic world, is best summarized by the term *Acceptance*. This is both the problem and the solution, which makes it the core category of the theory. The category conceptualizes the main issue, but does not really discuss concrete solutions to the problem. Detailed understanding of the field calls for several substantive categories. These show ideas and actions within the field, and are used here as a concrete part of the model working towards the solution to the problem in the core category. These substantive categories are *Economy*, *Scientific Validity*, *Communication* and *Research Purpose*. In

addition to these, there is one last category of general importance for the model, which enables further understanding of the deeper concerns and the context of practical research within the academic world. This category is *Knowledge in Practice – Identity of the Practical Researcher*. It works as a theoretical framework weaving together the four substantive categories.

The theory is presented as a text discussing the content of the categories and the theory. The categories are used as headlines, starting with the core category *Acceptance*. It is important to remember that the theory is a conceptualization of the content found in the source material, and not a description. Where specific parts of the theory are more closely connected to particular texts in the source material, these are cited in the text. At the end of this article, the theory is summarized and shown as a visual model (Figure 1). The cited source material can be found in the list of references, whereas other sources are listed in the section *Sources Not Cited in the Text* below.

Acceptance

The category *Acceptance* is the main concern of the researchers working in the field of Practical Research and thus also makes it the core category of the theory. Within the field of Practical Research, discussions mostly deal with practical knowledge, or craft knowledge, in one way or another. A

particularly important topic involves the manner in which this kind of knowledge can claim an accepted position within the academic world. Therefore, the category *Acceptance* offers both a definition of the problems seen in the source material and their solution. Part of the problem lies in the difficulties to communicate practical knowledge to other parts of the academic world and engage larger scientific community. As it fails to do so, practical research does not reach the same level of acceptance as the more traditional theoretical research does. The solution lies in raising awareness and understanding of practical research as a scientific research method, and in strengthening its acceptance.

Knowledge in Practice – Identity of the Practical Researcher

The theoretical category of *Knowledge in Practice – Identity of the Practical Researcher*, shortened to *Knowledge & Identity*, is visible throughout the entire source material. As such, it is closely connected to the problems and solutions within the core category. This is also the category that weaves the substantive categories together and connects them to the core category. The substantive categories of *Economy*, *Scientific Validity*, *Communication*, and *Research Purpose* then act as integrated hypotheses, which, along with the understanding of *Knowledge & Identity*, can help resolve the concerns within the field, namely, how to increase the acceptance of Practical Research within the academic world.

The standpoint that knowledge originate from the human intellect is clear amongst practical researchers (Almevik 2011a: 156-75; Holmberg 2015: 227-40; Sjömar 2011: 63-86). It is also clear that the knowledge gained by craftsmanship and hands on experience is difficult to communicate, especially in a written context and to someone not experienced in this field of practice. What is most interesting is the unified position that knowledge gathered from practical experiences is as abstract, intelligent and qualified as theoretical knowledge. Many practical researchers do not accept a quite common belief that practical knowledge is based on intuition and that it represents only a tacit knowledge of the performer of the very act. Similar to the theoretical researcher, the practical researcher does not write down or explain every part of his or her thought process. However, if needed, both processes can be verbalised, since both kinds of knowledge are parts of the human intellect. This also means that the theoretical and practical researcher can be the same person (Almevik 2011a: 156-75; Lassen 2014). The reason for prolonged mystification of crafts and practical knowledge and their consideration as a special form of knowledge could lie in the fact that, at the moment of their description, the persons describing them were theoretical researchers without the knowledge of these crafts. The theoretical researchers was thus unable to see and understand the thought process behind every step of a practical act. Planning, execution, analysis and reflection, understanding, new planning and so forth, are steps that can constitute a practical process. Therefore, differences as compared to theoretical researcher's hermeneutic cycles are not that big (Berggren Torell and Ranglin 2014). What possibly

distinguishes a practical from a theoretical researcher are the thinking tools. A practical researcher needs his or her physical tools and materials and needs to see what happens at the meeting point of a tool and material in order to complete the thought process – the hermeneutic circle. A theoretical researcher uses other tools to complete these steps (Høgseth 2007). But regardless of the tools, the same type of thought process is used in both cases, and if both the theoretical and the practical researcher can explain this process to others, then both kinds of knowledge should be measured on the same scale.

In the field of Practical Research, it is obvious that different understanding – for example, of an object – and seeing the full context are important. If only one angle of incidence is used in a research project, the result will be biased. One researcher alone seldom has the ability to fulfil all roles needed in a research project. Therefore, it is of utmost importance for researchers to cooperate within and between the fields. Research in general benefits from good communication, research networks and acceptance of different kinds of knowledge and research methods. This particularly applies to research in Material Culture and Applied Arts, where practical researchers with a knowledge of crafts could give their contribution through understanding and interpretations which are directly related to materials, production processes and user context (Aneer 2015: 199-224; Ciszuk 2003; Hammarlund and Vestergaard Pedersen 2007: 213-19). The practical researcher can “read” an object and through such knowledge engage in a dialogue with the original producer or craftsman, regardless of the time passed (Jarefjäll 2016; Lassen 2014; Medbo 2016). This dialogue can only be expressed in the language of the object, a language of tool marks, of material combinations, of touch of hands, and more. These details remain unknown and unseen by researchers without practical knowledge. Furthermore, the ability to put these small pieces of information together and fill in the gaps with their own knowledge are the skills that make the practical researcher a key person in some research contexts. This is at least true if the risk of missing important information is to be avoided.

The identity of the practical researcher is closely connected to the knowledge in practice. Who is the practical researcher? In many cases an unknown figure. In the academy the craftsman is often more visible than the practical researcher. In many cases the craftsman is a sought-after collaboration partner and as such is given a high status, provided that they stick to their craft and practical work, leaving scientific theoretical work to the theoretical researcher. The craftsman is often called in as an expert and is encouraged to share his or her knowledge, later to be ignored in the theoretical part of the research (Almevik 2006: 84-122; Ciszuk 2003; Høgseth 2007). Therefore, research based on the practical knowledge obtained from the craftsman, explained by the theoretical researcher often misses out the explanations of the kind of knowledge used for interpretation, as well as references to the actual craftsman. Discussions of the fact that the actual craftsman lack the ability to describe the practical process in theory are not rare. The fact that the same could be true the other way round,

namely that theoretical researchers lack the correct knowledge to understand and describe a craft process, is more seldom discussed. Therefore, the status gained by craftspersons in the academic field only seems to be applicable when they are mentioned in general and not as specific individuals in specific contexts. Furthermore, such status does not seem to apply to practical researchers. It can be concluded that practical researchers' status within the academic world is ambivalent.

Just as practical knowledge is distinguished from theoretical in the theory of science (Gustavsson 2004: 5-19), craftspersons/practical researchers are most often distinguished from theoretical researchers. Of course, such distinction is fair if it involves different persons with different education and expertise. However, it is certainly unfair to give them and their knowledge different status. Such view on practical knowledge makes it easier to understand that being integrated as an accepted part of the academic world is a troublesome endeavour for practical researchers, especially considering the fact that half of these researchers' knowledge is undervalued and seen as something merely fascinating, but not scientifically viable.

Economy

The category *Economy* is a substantive category. Discussions about economy involves what costs money and how value and success are measured within academic knowledge and research areas.

The overall topic within this category involves economical resources for research, or even more the lack of them. Practical research is often more resource-demanding than traditional theoretical research. The reasons for this involve time-consuming processes, as well as the cost of materials. Owing to this, practical research projects are often completed as collaborations between the academic world and, for example, museums or the cultural heritage sector. These collaborations are both positive and necessary to achieve relevant and interesting results. However, problems may arise when collaboration partners enter the projects with different economic conditions (Almevik 2011a: 156-75). Practical researchers often experience economic disadvantage and must therefore prioritize the aspects of their research according to their importance. Decision regarding the importance of these aspects is brought by collaboration partners with better economic situation. The category *Scientific Validity* discusses the fact that almost all research projects aiming at development of new theories and methods are found undesirable in these kinds of collaborations. Other projects where similar goals are under-prioritized are the so-called public projects, which are often conducted in collaboration with museums to create exhibitions. In this case, project success is predominantly measured by the number of museum visitors, and not by scientific results of research. It can be concluded that while collaboration is good, it sometimes contributes to practical research undertaken on unsatisfying scientific levels or for unsatisfying purposes. This in turn leads to stagnation or even decline of acceptance from the rest of the academic world. Possible consequences

involve the fact that less and less economic resources are allocated to practical research, with the field becoming stuck in a downward spiral.

One reason why practical researchers and practical knowledge should become a part of the academic world rests on the fact that several of the old crafts are endangered and might soon be lost, since they are not practiced anymore. Preservation of this knowledge requires its institutionalization. Otherwise, the responsibility is handed over to individuals still practicing the craft, individuals depending on selling their products on the open market. Therefore, trade, demand and consumption are the forces that determine whether the knowledge of a craft should be preserved or not (Almevik 2003:42-50; Almevik 2011b: 39-48; Høgseth 2007). In this scenario, craftsmanship developed over centuries could disappear in a single generation. Institutions are also needed for the development of crafts. Just as the preservation of crafts is dependent on market demand, so is their development. Master craftspersons aiming to develop their skills and understanding of a craft can do that only within their profession, where production is controlled by the need to earn income more often than by mere curiosity. Sweden has in recent years developed some places within or in collaboration with the academic world, offering craftspersons and their knowledge a sanctuary from the trade. However, resources are often meagre and acceptance by the rest of the academic world is experienced as faltering.

Scientific Validity

The most important discussion regarding this substantive category involves the need for better theories and methods within the field of Practical Research, and the need to anchor them in the overall scientific community. The discussion is divided into two main parts. The first part involves practical researchers' desire to develop practical research methods and theories. The second part rests on a belief that if practical research was anchored in the context of scientific theory, it would be a lot easier to reach a status of acceptance for Practical Research within the academic world.

Practical researchers themselves focus on the need for larger number and better scientific quality of methods used in the field of Practical Research (Almevik and Melin 2015: 72-102; Hammarlund 2005: 87-119; Høgseth 2007). Such desire is above all driven by belief that research could be more effective and results would show higher scientific quality if researchers did not have to develop their own methods, which is often the case today. It is clear that methods should be developed by practical researchers themselves, as a part of practical research projects and collaboration projects. The problem lies in creating opportunities for method-creating research. Practical research is costly and often executed through collaboration projects where the main goal seldom involves method creation and instead focuses on telling and visualizing history for museum audience or on reconstructing or recreating objects. The issue is therefore an economic one and is more thoroughly discussed within the above mentioned category. Discussions about creation of theories for practical research are partly similar, revolving around the issue of finding resources for

research projects chiefly aiming at practical research theory development. The difference lies in the fact that it remains unclear that practical researchers should be the ones developing these theories, which is accompanied by the lack of any further discussion on who should be better equipped to do that. It is, however, clear that theories are needed both for the Practical Research itself and for the process of making Practical Research an integrated, accepted part of the academic world. Nevertheless, the exact types of theories are not mentioned (Almevik 2014: 7-27; Høgseth 2007). Philosophical theories about the definition of practical knowledge already exist. There are also theories about how material culture can be used as a source for understanding of human relations and culture, even though the methods used in this kind of source material are not very helpful to practical researchers. The research presented here leaves me unable to see what types of theories are sought after or where they should be sought.

Communication

Just like the previous categories, namely *Economy* and *Scientific Validity*, this category is also a substantive category. It discusses several aspects of communication, or the lack of it, connecting the category particularly to the category of *Knowledge & Identity*.

One of the biggest challenges with this study is contained within this category. It deals with the problem of type of nomenclature that should be used. Some of the terms have been defined earlier in this text, for example, practical knowledge and its synonymous use to Aristotle's *techné*. The term describes a certain type of knowledge, but not the knowledge exclusive to the academic world. Therefore, a need has arisen to find such a word, as well as a word for the person using such knowledge in this specific context. I have chosen to call the persons practical researchers and the field Practical Research. This example proves something that is also apparent in the study's source material, i.e. to be able to speak about ourselves we need to know what we are and we need to be able to explain this to others. And here lies the core question of this category: how do we explain what we know in a way that others can understand and accept? The question is broad and has several layers. If theoretical researchers do not need to specify that something is theoretical knowledge, *episteme*, and that it creates the base for their research, why would practical researchers have to discuss practical knowledge, *techné*? Well, because it is still not an accepted part of the academic world. Practical researchers need to tell what they know, how they got to know it, and why it is important. And this needs to be told in the language spoken and understood by the rest of the academic world, and not in the language of practical researchers. There are already many works on practical knowledge, tacit knowledge and action-based knowledge by academics and philosophers like Bengt Molander, Michael Polanyi, Bernt Gustavsson, and others. These are important to communicate practical knowledge in the field of science philosophy and are used by practical researchers (Aneer 2009; Karlsson 2013). However, this kind

of abstract knowledge philosophy is not the problem. The problem practical researchers face with involves communicating the manner in which their knowledge was used in their research in order to understand, analyze and interpret the source material in specific research projects and questions. The discussion partly deals with adapting to the language of the academic world, a written text, but it also deals with the question as to how much the practical researchers should adapt, and how much the theoretical academic world should be willing to learn a new language. And this is important. Most academics agree that tacit knowledge exists, but most of them disagree that it would be impossible to verbalise it if desired (Almevik 2014: 7-27; Berggren Torell and Ranglin 2014: 22-37; Medbo 2016). The question is: how is it possible to verbalise tacit knowledge in a way which would be accepted by the academic world? The fact that its translation to text could pose problems should not be a hindrance to communication. Photo, video, sound, 3D photo, motion capture, notation to describe movements in a craft, or musical notes are examples of different "languages" that could be and already are used, at least in part.

Research Purpose

An important aspect of several categories mentioned above involves an ability to identify contribution of practical knowledge and practical research to science. This is discussed by almost all practical researchers listed in the source material used for this study. Therefore, it has its own category, the fourth substantive category *Research Purpose*. Since the field is quite wide and diverse, the specific purposes of research are also quite different. However, it is possible to distinguish two main areas. One is practical research which involves understanding and developing one's own craft, and the other is the use of practical knowledge to understand other matters, for example a historic social context.

Doing research for the purpose of the very craft itself has already been discussed under the category of *Economy*, and it stresses how difficult it can be for a craftsperson to develop their craft when they are dependent on their own production for their livelihood, which makes them susceptible to market demand and consumption. There is also a problem of preserving craft knowledge no longer demanded by the market, since the places or institutions preserving such knowledge are almost non-existent. Many practical researchers believe that certain kinds of craft knowledge, considered valuable enough to be preserved, must be institutionalized, for example, as a part of the academic world. Such value of craft knowledge is supported by the UNESCO *Convention for Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2003), with traditional craftsmanship knowledge and techniques being one of its aspects.

Recreation of lost craft knowledge is commonly discussed within the second area. Recreation has several different purposes. One of them involves being able to care for the material cultural heritage, for example, buildings and landscape. Another involves understanding production processes and, as a consequence, understanding people and

social contexts during prehistoric and historic times. In other words, such purpose is identical to the purpose of, for example, historical or archaeological research, although the latter uses different source material and methods. As described, practical knowledge is used to understand something else than the craft itself. However, practical experiments are needed in the research process, either as a method to understand and “read” data from the objects or as a source in case the study focuses on a specific craft process (Hammarlund and Christiansen and Ciszuk 2014: 54-61). It is only briefly discussed that practical knowledge can also be used for deeper understanding of an object or phenomenon, even without physical experiments or reconstructions.

It is easy to conclude that practical research overall has the same purposes as “traditional theoretical” research, i.e. creating new knowledge in a specific area (craft), creating new knowledge to help different parts of society (cultural heritage), or creating new knowledge about prehistoric or historic people, their culture and social context.

Summary and Visual Model

More than anything else, the generated theory about the field of Practical Research in Sweden discusses practical researchers' knowledge, their identity, and importance of acceptance by the rest of the academic world. It also deals with the questions as of how researchers in the field can reach the sought-after level of acceptance. To enable genuine practical research, the field needs to be an accepted part of the academic world. However, currently and over the last 15 years, many practical researchers have experienced

lack of acceptance for practical research and its results. If that truly is the case, that the academic world denies full acceptance of the practical field, is not the subject of this study. What this study investigates is the experience of practical researchers, which in itself is an important topic to discuss. Since thoughts about the knowledge of the practical researcher and the identity of the same is ever present in the source material, it is natural that it also becomes the focus of the theory.

The generated theory consists of six categories, all of which are important for practical researchers and practical research in the academic world. The theory can be described as a fabric with the substantive categories *Economy*, *Scientific Validity*, *Communication* and *Research Purpose* weaved together by the theoretical framework and the category of *Knowledge in Practice – Identity of the Practical Researcher*. This theoretical weave represents a model on how to understand and work with the important core category of the theory – *Acceptance*. The theory can be used as a model for understanding the field of Practical Research by both the people who are a part of the field and those who are not. This study explores the Swedish field. However, as any other Grounded Theory, it can be modified, expanded, or used as a base for exploring further or other source material. As such, it can also be useful in the international context. Fields might differ from country to country, but then again they might not. This is left to be discovered by another researchers. Hopefully, this study can offer some help in that respect. Figure 1 presents the theory as a visual model – *Acceptance: Practical Research in an Academic Context*.

REFERENCES

- Jarefjäll, P. 2016.
Navarsmide - en metodstudie ur ett hantverksperspektiv, Licentiatethesis, University of Gothenburg.
<http://hdl.handle.net/2077/45888> [accessed 18 April 2019].
- Medbo, M. 2016.
Lerbaserad erfarenhet och språklighet, PhD thesis, Academy of Design and Crafts – University of Gothenburg.
<http://hdl.handle.net/2077/46894> [accessed 18 April 2019].
- Almevik, G., and Melin, K-M. 2015.
Traditional Craft Skills as a Source of Historical Knowledge. Reconstruction in the Ashes of the Medieval Wooden Church of SödraRåda, in: *Mirator*, 16: 72-102.
<https://gup.ub.gu.se/file/165203> [accessed 18 April 2019].
- Aneer, C. 2015.
Där föremål och dokument möts: Läsning, analys och tolkning av tidigmoderna källor, in: *Konstnärlig kultur: Agnes Geijer och textilforskningen*, Uppsala: Upplandsmuseet, 199-224.
- Holmberg, A. 2015
Strategier för akademisering av praktisk undervisning, in: *Konstnärlig kultur: Agnes Geijer och textilforskningen*, Uppsala: Upplandsmuseet, 227-40.
- Berggren Torell, V., and Ranglin U. 2014.
Knowledge in Action in Weaving, in: *Techne Series A* 21:22-37.
<https://journals.hioa.no/index.php/techneA/article/view/537> [accessed 18 April 2019].
- Almevik, G. 2014.
Hantverkare emellan - perspektiv på hantverkarens kunskapskultur, in: *Hantverkare emellan*, Mariestad: Hantverkslaboratoriet, 7-27.
https://craftlab.gu.se/digitalAssets/1501/1501621_0_hantverkare-emellan_1-84_web.pdf [accessed 18 April 2019].
- Hammarlund, L., and Christiansen, C., and Cizsuk, M. 2014.
Understanding Woollen Cloth Production through Reconstructions: a Case Study from Shetland, in: *MASF Focus on Archaeological Textiles: Multidisciplinary Approaches* 3 3:54-61.
http://www.sarks.fi/masf/masf_3/MASF3_04_Christiansen_Hammarlund_Cizsuk.pdf [accessed 18 April 2019].
- Hjort Lassen, U. 2014.
The Invisible Tools of a Timber Framer: A Survey of Principles, Situations and Procedures for Marking, PhD thesis, University of Gothenburg.
<http://hdl.handle.net/2077/35598> [accessed 18 April 2019].
- Karlsson, T. 2013.
Ramverksdörr: en studie i bänksnickeri, Licentiate thesis, University of Gothenburg.
<http://hdl.handle.net/2077/32838> [accessed 18 April 2019].
- Almevik, G. 2011a.
Södra råda och rekonstruktion som hantverksvetenskaplig metod, in: *Hantverkslaboratorium*, Mariestad: Hantverkslaboratoriet, 156-75.
https://craftlab.gu.se/digitalAssets/1328/1328344_almevik--2011--s--dra-r--da-och-rekonstruktion.pdf [accessed 18 April 2019].
- Almevik, G. 2011b.
Professor i byggnadsarbete?, in: *Hantverkslaboratorium*, Mariestad: Hantverkslaboratoriet, 39-48.
https://craftlab.gu.se/digitalAssets/1328/1328263_antologin-hantverkslaboratorium-2011.pdf [accessed 18 April 2019].
- Sjömar, P. 2011.
Hantverkarens kunskap, in: *Hantverkslaboratorium*, Mariestad: Hantverkslaboratoriet, 63-86.
https://craftlab.gu.se/digitalAssets/1328/1328355_sj--mar--2011--hantverkslaboratoriet.pdf [accessed 18 April 2019].
- Aneer, C. 2009.
Skrädderi för kungligt bruk: tillverkning av kläder vid det svenska hovet ca 1600-1635, PhD thesis, Uppsala University.
- Høgseth, H. B. 2007.
Håndverkerens redskapskasse: en undersøkelse av kunnskapsutøvelse i lys av arkeologisk bygningstømmer fra 1000-tallet, PhD thesis, Norwegian University of Science and Technology.
<http://hdl.handle.net/11250/242854> [accessed 18 April 2019].
- Hammarlund, L., and Vestergaard Pedersen, K. 2007.
Textile Appearance and Visual Impression – Craft Knowledge Applied to Archaeological Textiles, in: *Archäologische Textilfunde = Archaeological Textiles: NESAT IX, Ennenda: ArcheoTex*.
<http://iloapp.textilarkeolog.dk/blog/www?ShowFile&doc=1376325569.pdf> [accessed 18 April 2019].
- Almevik, G. 2006.
Det osynliga arbetet, in: *Som gjort, så sagt?: yrkeskunnskap og yrkeskompetanse*, Kjeller: Høgskolen i Akershus, 84-122.
http://www.fiff.no/arch/?file_id=2414785&text=.pdf [accessed 18 April 2019].

Hammarlund, L. 2005.
Handicraft Knowledge Applied to Archaeological Textiles,
in: *Nordic Textile Journal* 2005:87-119.
<http://hb.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A870149&dsid=-6838> [accessed 18 April 2019].

Gustavsson, B. 2004.
Introduction, in: *Kunskap i det praktiska*, Lund:
Studentlitteratur, 5-19.

Almevik, G. 2003.
Förståelsen av hantverk som kunskap, in: *Vem väver
kejsarens nya kläder?: en antologi om det praktiska lärandets
konst*. Stockholm: Stockholms hantverkareförening, 42-50.
https://www.academia.edu/15301534/F%C3%B6rst%C3%A5elsen_av_hantverk_som_kunskap [accessed 18 April 2019].

Cizuk, M. 2003.
*Den akademiske hantverkaren: En metoddiskussion kring
hantverkskunskapers användning inom textilforskning*,
Master thesis, Uppsala University.

UNESCO. 2003.
*Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible
Cultural Heritage*, Paris: UNESCO.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540>
[accessed 18 April 2019].

Sources Not Cited in the Text

Dahrén, L. 2015.
Folkliga knypplingar, i jämförelse med knypplingar i guld
och silver, in: *Konstnärlig kultur: Agnes Geijer och
textilforskningen*, Uppsala: Upplandsmuseet, 243-62.

Eriksson, J. 2015.
Bruk av kalk och sand ur ett hantverkligt perspektiv,
Licentiate thesis, University of Gothenburg.
<http://hdl.handle.net/2077/38155> [accessed 18 April 2019].

Rasmussen, P. 2015.
Kläder för den moderiktiga damgarderoben - Skräddares
och sömmerskors arbete 1770-1830, in: *Konstnärlig kultur:
Agnes Geijer och textilforskningen*, Uppsala:
Upplandsmuseet, 265-86.

Niedder, K., and Townsend, K. 2014.
Designing Craft Research: Joining Emotion and Knowledge,
in: *The Design Journal* 17: 624-474.
<https://doi.org/10.2752/175630614X14056185480221>
[accessed 18 April 2019].

Almevik, G., and Jarefjäll, P., and Samuelsson, O. 2013.
Tacit Record: Augmented Documentation Methods to
Access Traditional Blacksmith Skills, in: *NODEM 2013.
Beyond Control. The Collaborative Museum and its
Challenges. International Conference on Design and Digital*

Heritage, Göteborg: Högskolan för design och
konsthantverk Institutionen för kulturvård, 143-59.
<https://gup.ub.gu.se/file/153293> [accessed 18 April 2019].

Holmberg, A. 2011.
Spår av lärande - föremål som källa, in: *Vetenskapliga
perspektiv och metoder inom slöjdfältet*, Vasa: Åbos akademis
förlag, 247-59.
<https://journals.hioa.no/index.php/techneA/article/view/43>
[accessed 18 April 2019].

Petersson, B., and Narmo, L.E. 2011.
A Journey in Time, in: *Experimental Archaeology: Between
Enlightenment and Experience*, Lund: Lund University,
Department of Archaeology and Ancient History, 27-48.

Dahrén, L. 2010.
*Med kant av guld och silver: en studie av knypplade bårder
och uddar av metall 1550-1640*, PhD thesis, Uppsala
University.

Niedder, K., and Reilley, L. 2010.
Research Practise in Art and Design: Experimental
Knowledge and Organised Inquiry, in: *Journal of Research
Practise* 6:11.
<http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/247> [accessed
18 April 2019].

Rasmussen, P. 2010.
*Skräddaren, sömmerskan och modet: arbetsmetoder och
arbetsdelning i tillverkningen av kvinnlig dräkt 1770-1830*,
PhD thesis, Uppsala University.

Aneer, C. 2008.
Tailored Criticism: The Use of Renaissance and Baroque
Garments as Sources of Information, in: *Dressing the Past*,
Oxford: Oxbow Books, 98-114.

Åberg, H. 2008.
*Att utforska historisk slöjdekunskap genom klyvning och
svepteknik: Ett exempel på forskning i hantverk*, Master
thesis, University of Gothenburg.
<http://hdl.handle.net/2077/19100> [accessed 18 April 2019].

Outram, A. K. 2008.
Introduction to Experimental Archaeology, in: *World of
Archaeology* 40:1-6.
<https://doi.org/10.1080/00438240801889456> [accessed 18
April 2019].

Haseman, B. 2006.
A Manifest for Performative Research, in: *Media
International Australia Incorporating Culture and Policy,
theme issue "Practise-led Research"*, 118: 98-106.
<https://doi.org/10.1177/1329878X0611800113> [accessed 18
April 2019].

Knutsson, J. 2005.

Experiment, konnässörskap och kulturhistorisk kontext, in:
*Föremål för forskning: trettio forskare om det kulturhistoriska
museimaterialets möjligheter*, Stockholm: Nordiska museets
förlag, 180-85.

Winbladh, A., and Bengtsson, C. 2003.

Förord, in: *Vem väver kejsarens nya kläder?: en antologi om
det praktiska lärandets konst*. Stockholm: Stockholms
hantverkareförening, 5-6.

Abbreviations

GT – Grounded Theory

Резиме

КАРОЛИНА ПАЛИН

Универзитет у Упсали, Одељење за историју уметности, Историја текстила, Упсала, Шведска
karolina.pallin@textilarkeologi.se

ПОЗИЦИЈА ИСТРАЖИВАЊА ЗАНАТА И ПРАКТИЧНОГ ИСТРАЖИВАЊА УНУТАР АКАДЕМСКОГ СВЕТА: утемељена теорија проблема и решења

Током последњих шездесетак година, област научног истраживања је доживела драматичне промене и развој. Уведени су нови интердисциплинарни теоретски оквири и методе истраживања, који захтевају да добију своје место унутар академског света. Пошто сам и сама део једне од тих нових области истраживања, посматрала сам борбу која се унутар ове области води како би она пронашла своје место у оквиру академског света. Та област је у овом тексту названа „Практично истраживање“ и дефинишу је њене методе истраживања, тј. практично знање, познавање заната и практично искуство као методе које омогућавају разумевање изворног материјала у оквиру научних истраживања у области хуманизма. Кроз оквир Утемељене теорије, у овој студији се истражује та борба унутар области.

У оквиру генерисане теорије о области Практичног истраживања у Шведској, више од било чега другог разматра се знање практичног истраживача, његов идентитет и важност прихватања од стране остатка академског света. Осим тога, разматрају се и питања у вези са начином на који истраживачи унутар области могу да допру до жељеног нивоа прихватања. Генерисана

теорија се састоји из шест категорија, при чему су све оне важне за практичне истраживаче и Практично истраживање у оквиру академског света. Ова теорија се може поредити са тканином у којој су основне категорије, наиме *Економија*, *Научна валидност*, *Комуникација* и *Сврха истраживања*, међусобно испреплетане кроз теоретски оквир и категорију *Знање у пракси – идентитет практичног истраживача*. Овај теоретски сплет представља модел за разумевање и за рад са важном средишњом категоријом теорије – *Прихватањем*. Теорију, као модел за разумевање области Практичног истраживања, могу користити како људи који су део поменуте области, тако и они који то нису. У оквиру ове студије се истражује област Шведске, али је и ову, као и било коју другу Утемељену теорију, могуће модификовати, проширивати или користити као основу за даља истраживања или као други изворни материјал. Као таква, може бити корисна и у међународном контексту. Области се могу разликовати од земље до земље, али и не морају. То треба да открије неки нови истраживач, а ова студија му, надам се, у томе бар мало може помоћи.

ЧАСОПИС ЦРТЕЖИ (1956-1965): значај за афирмацију ликовног изражавања код наставника и студената Архитектонског факултета Универзитета у Београду

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: У раду се истражује настанак и начин уређивања часописа *Цртежи*, основаног 1956. године на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, који је, као посебна ликовна едиција, касније придружен *Зборнику Архитектонског факултета*. Током деценије излагања, у периоду од 1956. до 1965. године, објављено је десет бројева овог јединственог ликовног издања. Часопис је настао на иницијативу професора Александра Дерока и три млађа сарадника, Бранислава Миленковића, Зорана Петровића и Ђорђа Петровића. Они су уједно били и оснивачи Цртачког клуба, из кога се ширила идеја о улози и значају цртежа у ширем архитектонском и ликовном стваралаштву. Овом „квартету“ придружио се већи број наставника факултета, међу којима и сликари са предмета Слободно цртање и Акварелисање, употпунивши својим прилозима концепцију и садржај издања. Када су у часопис уврштени и радови студената, Факултет је едицију *Цртежи* прогласио за редовно институционално издање. На основу идејног одређења едиције, ауторима је дата слобода у одабиру радова, рачунајући на њихов етички однос према раду (стваралаштву) и на квалитет приложених радова. Указујући на присуство различитих уметничких сензибилитета и ликовних израза, у раду су представљене поетике шест најзаступљенијих аутора међу архитектама.

Кључне речи: Александар Дероко, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, ликовно изражавање, слободноручни цртеж, часопис *Цртежи*

„Цртати не значи прецртавати, препричавати; цртати значи: стварати, скупљати, регистровати, истраживати, повезивати, проверавати, успостављати везу, проналазити релације, живети у својим представама, интелективно, мисаоно, емоционално – од првих визија до изданих облика (стварних, симболичких); преиспитивати симултаност покрета и простора; избегавај орнамент.“

Архитекта Никола Добровић (*Цртежи* 7, 1962)

Увод: цртеж у архитектонском стваралаштву

Изражавање цртежом код архитеката често надилази потребу основног медијума у процесу формирања идеје или пројектовања и постаје порив – манир из кога настају посебни графички и ликовни сензибилитети који откривају карактере личности, тренутке запажања или наклоност појединим темама, мотивима и графичким техникама. Цртеж – начин изражавања и облик комуникације – присутан је у градитељству још од настанка првих градитељских облика и неизоставан је део архитектонског стваралаштва¹, како у уметничким, тако и у техничким аспектима. Кроз историју људског стваралаштва цртеж се одржао као аутономан израз човекове личности, сачувавши виталност, ванвременски значај и естетску препознатљивост. О томе најбоље сведоче прастаријски цртежи из пећина у Француској и Шпанији, који по својој изражајности делују увек актуелно, представљајући онтолошке облике визуелне комуникације. Из *слободног* цртежа, који представља (основну) идеју или изражава материјалност, развиће се комплексна графичка култура и универзални језик визуелне комуникације који столећима прате развој архитектонске дисциплине. Архитектонска појавност, у идејном и у обликовном смислу, настаје из цртежа, те било да се ради о импресији или генези идеје, ликовном приказу неког објекта у ширем простору или техничком склопу структуре или детаља, цртеж је неизоставан део стваралачког процеса (случајног, спонтаног или усмереног) и средство рационализације у поступку остварења. Архитектима се често *a priori* приписује да су вешти цртачи, јер би цртеж требало да буде основни медијум њиховог изражавања, који понекад добија други или другачији материјални облик. Иако у архитектонском стваралаштву доминирају технички цртежи, који су лишени личних обележја и других графичких квалитета, слободоручни цртеж, скица или студија материјализују стваралачки процес и представљају духовно ослобађање или пак трагање.

¹ О цртежу у српској новијој и савременој архитектури: Kadijević, 7–21.

Оснивање и начин уређивања часописа *Цртежи*

Половином шесте деценије XX века, након декаде коју су обележиле послератна обнова земље и приоритетне градитељске активности, наступа период у коме до изражаја долазе слободнији приступи истраживања архитектуре и примене нових архитектонских концепција подстакнутих општом друштвеном еманципацијом, како међу ширим формацијама архитеката ангажованих у пројектантским праксама, тако и у кругу истакнутих архитеката наставника архитектуре на Архитектонском факултету у Београду, који оснивањем и уређивањем јединствене едиције часописа *Цртежи* у периоду од једне деценије, проналазе слободу уметничког изражавања, али и професионалног сазревања (сл. 1). Објављивање радова неспутаних техничким ограничењима била је основна намера иницијатора часописа *Цртежи*.² У кратким уводним напоменама

ограничења ни критеријума, сем искрене самокритике, потпуно слободно задовоље потребе изражавања и фиксирања својих графичких замисли”, сматрајући да публикувани цртежи треба да буду непретенциозан потстрек и осталим члановима колектива који осете потребу за графичким изразом, али и да подстакну и подсети студенте да је „архитектура ипак и уметност а да праве уметности обично нема без макар мало заноса и узбуђења“ (*Цртежи* 2, 1957). О ентузијазму аутора радова говори и то што су они, све до шестог броја, од кога часопис „Цртежи” излази као саставни део *Зборника Архитектонског факултета*³, сами сносили трошкове израде клишеа за своје прилоге, док је управа факултета обезбеђивала хартију и штампу (*Цртежи* 1, 1956; 2, 1957; 3, 1958; 4, 1959).

Уређивачка политика која се заснивала на ставу да часопису није потребна никаква програмска декларација и да нема постављеног критеријума при



1. Насловне стране едиције *Цртежи*, бр. 1–10.

1. Cover pages from the edition *Crteži* [Drawings], Nos. 1–10

првог броја часописа *Цртежи*, објављеног 1956. године, покретачи овог ликовног серијала посвећеног искључиво слободи цртачког умећа – професор Александар Дероко (1894–1988) и млађи сарадници Зоран Петровић (1925–2000), Ђорђе Петровић (1927–2007) и Бранислав Миленковић (1926) – напомињу да „цртање може бити само од користи сваком архитекти“, јер „помаже развијање укуса и уметничког смисла уопште“, па би стога било потребно и „потстицати развој тога смисла и међу студентима“. С тим поривом, уредници на почетку друге свеске истичу да оне немају другог циља ни програма, осим да члановима колектива Архитектонског факултета (непрофесионалним сликарима) омогуће да без „икаких

одабиру цртежа и броја прилога, осим основне тежње да се код наставника и студената развије „култ цртежа“ и истакну „потребе гајења ликовне уметности кроз цртеж“ (на ауторима је било да сами оцене шта од њихових радова заслужује да буде публикувано), заснивао се, у основи, на академском стремљењу да се код стваралаца подстакне тежња да без доброг цртања „нема архитектуре као уметности нити развијања уметничког смисла за њу“ (*Цртежи* 3, 1958; *Цртежи* 4, 1959). Ослободити машту и дати лични израз било је једно од примарних начела, што је за резултат имало разноликост рукописа, техника и мотива, јер сваки аутор је приложио рад по сопственом избору, као одраз свог моралног и духовног интегритета,

² У оквиру издања часописа *Цртежи*, у периоду од 1956. до 1965. године, објављено је десет свезака. Препознатљив логотип ових издања, који се у различитој боји и на различитим позицијама налазио на насловним странама свезака 1–10, израдио је професор Дероко. Формат свезака варира по висини од 225 мм до 233 мм, а по ширини од 244 мм до 250 мм, што је вероватно било последица промена штампарија. Број страна такође варира, од 44 до 72, на шта је извесно утицао број приспелих и одабраних прилога.

³ Укључивањем ширег колектива Архитектонског факултета и заинтересованих студената, управа факултета је на седници научно-наставничког већа, одржаној 28. септембра 1960. године, прихватила концепцијски формат овог посебног часописа и његовим придруживањем *Зборнику Архитектонског факултета* подстакла даље активности (*Цртежи* 6, 1961).

тако да су цртежи били уједно и лична презентација аутора. Свако од издања часописа садржало је и текстуалне прилоге дате у форми манифеста, програмске основе, лирског записа, цитата, ауторског исказа, опроштајне беседе или кратке информације. Поред мањих недостатака у техничком опремању свезака, као што су променљивост формата, различит број прилога и недостатак пагинације, приметно је и одсуство назива прилога и године њиховог настанка, податка о сликарској или графичкој техници и друге опште информације релевантне за такав вид публикације. Донекле аскетски приступ оснивача едиције огледа се првенствено у недостатку средстава за технички квалитетније издање, премда наведени недостаци не утичу на презентацију примарне концепције и не умањују уметнички квалитет издања.

Изласку првог броја часописа претходило је оснивање Цртачког клуба у кабинету професора Александра Дерока на Архитектонском факултету у Београду.⁴ Поред професора Дерока, равноправни оснивачи овог академског круга, из кога се развила идеја о посебном издању графичких и ликовних прилога, били су поменути асистенти Бранислав Миленковић, Зоран Петровић и Ђорђе Петровић. Оснивачима се у другој години придружио и професор Милан Злоковић (1898–1965), један од корифеја модерне архитектуре у

Србији, као и Слободан Ненадовић (1915–2004) асистент професора Дерока.⁵ Концепцијска основа часописа могла би се посматрати и као буђење након стега соцреализма у уметности и архитектури (појава самоуправљања), али уједно и наставак традиције, што је превасходно изражено у иницијативи четворице покретача издања, који су се већ афирмисали у истраживањима архитектуре (средњовековне и народне).⁶ Подстакнути Дероковим опусом, богатом ерудицијом и дугогодишњим искуством у истраживању и промишљању архитектуре, чланови клуба су се током читаве деценије састајали средом у 12 часова како би превасходно дебатовали о цртежу и његовом значају и примени у архитектури. Поједине мисли са ових састанака објављене су у виду уводних напомена или исказа на почетку свезака.⁷ Оно што је било заједничко свим оснивачима овога клуба јесу њихово широко образовање, културни миље и слична интересовања, са израженим афинитетом за народну архитектуру, изузетним цртачким талентом и развијеним радним навикама. Сваки од њих је већ имао или је тек стицао јединствен начин графичког изражавања, односно оригиналан рукопис који ће постати препознатљив у њиховом стваралаштву, и који је обележио и њихова проучавања историјске архитектуре, нарочито током теренских снимања и истраживања.⁸ Међутим, главни резултат овог, надамце јединственог, дебатног клуба јесте

Табела 1: Преглед основних података о годишњим издањима часописа *Цртежи*
Table 1: Overview of basic data on the annual issues of *Crteži*

Број свеске	Година излажења	Укупан број аутора	Број аутора сликара	Број графичких прилога	Број страна	Формат вис/шир. (мм)	Начин штампања прилога
1	1956.	4	-	77	48	230/247	двострано
2	1957.	6	-	53	48	231/248	двострано
3	1958.	14	-	56	48	231/245	двострано
4	1959.	17	6	61	56	232/246	двострано
5	1960.	22 + 3 студ.	7	76	56	233/246	двострано
6	1961.	16 + 3 студ.	6	36	68	232/250	једнострано
7	1962.	20 + 4 студ.	5	48	44	235/251	двострано
8	1963.	23 + 4 студ.	5	55	48	225/244	двострано
9	1964.	22	6	56	48	233/247	двострано
10	1965.	7	-	84	72	232/248	двострано

⁴ О настанку и значају часописа *Цртежи*, у периоду од марта 2018. до марта 2019. године, вођени су разговори са Браниславом Миленковићем, професором у пензији, једним од оснивача, који је ауторима пружио значајне информације, потврдио податке и појаснио поједине активности и ставове из периода излажења часописа.

⁵ За архитекте М. Злоковића и С. Ненадовића може се рећи да су придружени оснивачи часописа *Цртежи*, јер су од другог броја били учесници у свим наредним издањима, оставши верни концепцијској идеји овог издања.

⁶ Детаљније: Milenković 2011, Milenković 2010, Игњачевић, Столић и Милошевић 2005: 176–280.

⁷ У првом броју часописа приложен је низ исказа и размишљања о уметничком изражавању, што се може сматрати својеврсним манифестом „Групе четворице“, у коме аутори, полазећи од максиме да уметност почиње где подражавање престаје, наглашавају да је уметничко дело (велико платно или мали цртеж) једна нова стварност која не мора имати директне зависности од претекста свога постојања – представљане ствари. У том стваралачком чину узбуђење (осећај) потиче изнутра, а уз мали надражај споља – претекст (идеја, призор нечега, „мотив“), настаје слика или цртеж, који својом синтетизованом есенцијом чине сажето богатство (добар цртеж има тачно онолико и онаквих линија колико треба). Стога је, истичу, потребно тражити само истински изразито – узбудљиво и тражити нове вредности изрази, јер само искрена уметност оправдава своје постојање (Цртежи 1, 1956).

⁸ О учешћу Б. Миленковића и З. Петровића у теренским истраживањима острва Хвара током реализације пројекта Проучавање проблема заштите и регенерације културно-историјског наслеђа у оквиру региона Југословенског института за заштиту споменика културе у периоду од 1963. до 1965. године: Babić i Antešević 2017. Више о истраживањима народне архитектуре „Групе четворице“: Milenković 2018, Бабић 2006: VII–XIV, Миленковић 2006: XV–XVIII, Бабић и др. 1997, Поповић 1984.



2. Александар Дероко, Портрет старца, *Цртежи*, бр. 4, 1959
2. Aleksandar Deroko, Portrait of an old man, *Crteži*, no. 4, 1959

одабир графичких прилога које је сваки учесник, односно аутор самостално приложио на основу корисних разговора и савета који су разјаснили поједине недоумице и подстакли саговорнике. Цртачки клуб се сваке године увећавао новим члановима из редова наставног особља, потом и студената, а карактерисала га је првенствено стваралачка слобода, па отуда и разноликост тема, техника и начина графичког изражавања. Публиковани цртежи показују да није било разлике између аматерских и професионалних сликарских радова.

Број аутора ликовних прилога у часопису *Цртежи*

Прву свеску часописа *Цртежи* креирали су поменути оснивачи Цртачког клуба (А. Дероко, Б. Миленковић, Ђ. Петровић и З. Петровић) и она уједно представља свеску са највећим бројем прилога по једном аутору током периода излагања. Након што су се у другој свесци придружили М. Злоковић и С. Ненадовић, листа аутора прилога у трећој већ је знатно проширена (14 аутора), али је још увек чине само архитекти – професори Петар Анагности, Бранко Максимовић и Божидар Томић, те асистенти Милан Ђокић (није предао рад), Драган Илић, Урош Мартиновић, Дејан Настић и Србољуб Павловић. У четвртој свесци своје радове први пут излажу и чланови факултетског колектива који су по професији сликари – професор Пиво Караматијевић и асистенти Миливоје Елим Грујић, Ђорђе Илић, Душан Љубојевић и Велизар Мухић, којима се прикључују и

архитекти Григорије Самојлов и Милан Митровић. Од пете до девете свеске придружује се и троје до четворо (истих или нових) студената Архитектонског факултета. Такође, од пете свеске учешће узимају архитекти професор Предраг Зрнић, те асистенти Светислав Личина, Михајло Наслас и Јован Нешковић, а појављује се и историчар уметности Светозар Радојчић, будући члан Српске академије наука и уметности. Издање са најмање аутора и прилога јесте шеста свеска, у којој аутори имају по један до два прилога, осим професора Дерока, који је, као и у другим свескама, имао више прилога. Сликара Феђа Соретић почиње да објављује своје радове од ове свеске. Од седме свеске придружили су се архитекти професор Никола Добровић, који је објавио краћи есеј о цртежу и неколико старијих ликовних радова, те професор Мате Бајлон и асистент Симиша Вуковић, један од оснивача уметничке групе *Медиала*. Нови аутори у осмој свесци јесу архитекте професор Миливоје Тричковић и доцент Богдан Богдановић, а у деветој наставници архитекте Иво Куртовић и Анка Стојаковић. Последња, десета свеска представља својеврсну споменицу и захвалницу архитекти и професору Александру Дероку. Пре Дерокових радова, у њој су објављени по један прилог његових најближих сарадника и пријатеља – архитеката Бранислава Миленковића, Зорана Петровића, Ђорђа Петровића, Слободана Ненадовића и Јована Нешковића, те историчара уметности Светозара Радојчић. На крају овог издања налази се и кратак опроштајни текст професора Дерока писан руком, датиран 1. јануара 1965. године, који, осим што изгледа као графички прилог, открива и његов стваралачки *credo*, истичући да му се чини да је *задовољнији што има ту свештицу (прављену „за мерак“), него све књиге и публикације које је у животу дао* (*Цртежи* 10, 1965).

Разноврсност ликовних прилога и уметничких сензибилитета

Након аналитичког вредновања часописа *Цртежи*, као и проучавања стваралаштва, првенствено на пољу ликовног изражавања, појединих аутора из редова архитектата и сликара који су својим прилозима допринели концепцији овог часописа, потпуније су сагледани опсег и квалитет приложених ликовних радова, као и њихова тематска и естетска диференцијација, на основу чега су издвојене доминантне теме ликовних (графичких и сликарских) мотива заступљених у десет свезака. Поред тога, анализа показује да приложени радови појединих аутора носе обележја њихових проседа и представљају израз високог домета, те да њихова уметничка опажања у потпуности припадају начину ликовног изражавања карактеристичном за личне поетике. Осим предметних радова то документују и наведени релевантни извори (ликовне критике, студије, каталози изложби, прикази и сл.). Значајан увид у развој естетике цртежа и поетике израза пружају оснивачи часописа, архитекти из „Групе четворице“, али и њихови придружени чланови Милан Злоковић и

Табела 2: Ликовни прилози објављени у часопису *Цртежи* 1956–1965 (преглед по годинама и ауторима)
Table 2: Art contributions published in the journal *Crteži* 1956–1965 (overview by year and author)

Број и година издања часописа <i>Цртежи</i>	1 ('56)	2 ('57)	3 ('58)	4 ('59)	5 ('60)	6 ('61)	7 ('62)	8 ('63)	9 ('64)	10 ('65)
<i>Презиме и име, занимање Наставници Архитектонског факултета у Београду (архитекте, сликари)</i>										
Анагности, Петар, арх.			3	2		1		2		
Бајлон, Мате, арх.				3			1	2	1	
Богдановић, Богдан, арх.								2	2	
Вуковић, Синиша, арх.							1	2		
Грујић, Миливоје, арх.				2	1	2	2	2	3	
Дероко, Александар, арх.	16	10	8	9	9	7	3	4	5	72
Добровић, Никола, арх.							3	3	3	
Ђокић, Милан, арх.			-							
Злоковић, Милан, арх.		6	2	4	4	2	2	3	4	
Зрнић, Предраг, арх.					2			2	2	
Илић, Драган, арх.			7							
Илић, Ђорђе, слик.				4	2	2	3	3	2	
Караматијевић, Пиво, сл.				3	4	2	3	4	3	
Куртовић, Иво, арх.									1	
Личина, Светислав, арх.					1		2	1		
Љубојевић, Душан, слик.				1	2	2	2	2	3	
Максимовић, Бранко, арх.			5		1			1		
Мартиновић, Урош, арх.			2							
Миленковић, Бранислав, арх.	16	11	9	4	6	2	6	2	4	1
Митровић, Милан, арх.				2		2			2	
Михић, Велизар, слик.					3					
Наслас, Михајло, арх.					2	1	1			
Настић, Дејан, арх.			3	1	1		1		1	
Ненадовић, Слободан, арх.		6	4	4	2	2	2	2	2	1
Нешковић, Јован, арх.					1	2	1	1	1	1
Павловић, Момчило, арх.					2			1		
Павловић, Србољуб, арх.			2	1	1		1		1	
Петровић, Ђорђе, арх.	17	8	2	5	6	1	2	1	2	1
Петровић, Зоран, арх.	17	11	10	10		2	2		2	1
Радочић, Светозар, арх.					1					1
Самојлов, Григорије, арх.				4	1	2	2	2	2	
Соретић, Феђа, слик.						2	3	2	2	
Стојаковић, Анка, арх.									2	
Томић, Божидар, арх.			1							
Тричковић, Миливоје, арх.								2		
<i>Презиме и име, занимање Студенти архитектуре на Архитектонском факултету у Београду</i>										
Војводић, Љубомир						1				
Вукелић, Бранислав										
Гајић, Радмило					3					
Јаковљевић, Зоран					3					
Којић, Милић								1		
Крговић, Предраг							1			
Крунић, Стеван					1					
Лазић, Александар								1		
Маринчић, Натко							2			
Маринковић, Даница							1			
Милић, Слободан						1				
Милошевић, Драган						1				
Пековић, Александар							1			
Радивојевић, Владан								1		



3. Ђорђе Петровић, Битка – историјска сцена (сликарство призора), *Цртежи*, бр. 2, 1957
3. Đorđe Petrović, Battle – historical scene (scenery painting), *Crteži* no. 2, 1957

Слободан Ненадовић. Ових шест архитеката, заступљених у свих десет свезака часописа и са највећим бројем прилога, показали су уједно и најшири распон ликовне креативности, од дескрипције ка слободним формама и апстракцији.⁹ Тематска разноврсност ликовних прилога публикованих у часопису *Цртежи* условљена је превасходно личним избором радова од стране аутора, рачунајући на њихов етички однос према раду (стваралаштву) и квалитете приложених радова. Сходно томе, у часопису су објављени одабрани радови који су ауторе представљали у светлу њихових актуелних поетика и ликовних израза, што је била и основна интенција и мисија Цртачког клуба. У групи анализираних архитеката приметна су два тока ликовне праксе. Први се запажа код групе аутора коју предводе оснивачи часописа *Цртежи*, Александар Дероко, Бранислав Миленковић, Ђорђе Петровић и придружени члан Милан Злоковић, који трагајући за новим сазнањима формирају властите визуелне изразе. Другу групу чине традиционалисти, попут Зорана Петровића и Слободана Ненадовића, који теже традиционалним формама презентације визуелног доживљаја, не напуштајући дескрипцију као начин изражавања (зато код њих и није заступљена слободна форма као начин визуелног мишљења).¹⁰

Евидентну трансформацију властитог графичког израза понајвише су показали Александар Дероко, Бранислав Миленковић и Ђорђе Петровић. Професор Дероко је приложио радове из свих периода свога

стваралаштва, од младалачких дана и дружења с Растком Петровићем, преко туробних ратних дешавања (окупације Београда и боравка у Бањичком логору), до послератних, зрелих, промишљања кроз медијум цртежа, која подсећају на визуелни резиме једног догађаја богатог живота.¹¹ Уочене промене се испољавају како у тематици, садржају и композицији цртежа (од појединачних мотива до садржајно и композиционо комплексних приказа и апстрактних структура), тако и у поетици линије, њеној мекоћи, флуидности и експресивности, која у појединим портретима поприма рембрантовски сензибилитет (сл. 2). Дероко је у свом раду спајао вредности народне, византијске али и модерне архитектуре, из чега је произашао јединствен рефлекс у цртежу. Преплитање мотива је такође најочљивије код Дерока, где поједини стварни мотиви, као што су пејзажи или ентеријери, захваљујући начину сагледавања и представљања добијају митски израз или се призори иконички прожимају. Осим тематског преплитања и истицања више жанрова (нпр. панорама Пирана с луком се може истовремено посматрати као урбани предео (пејзаж), али и као жанр сцена, јер су у првом плану цртежа издвојени локални рибари), Дерокове цртеже карактерише и експресивност, посебно приметна у графици *Звонар из Хиландара*, на којој диманика фигуре звонара, односно извијене вертикале која ствара потисак, кореспондира са громогласном звоњавом приказаном различитим положајем и величином звона. Дерокови цртежи су „веома инспиративни али се не даду копирати“, истиче професор Миленковић у разговору о часопису *Цртежи*, јер су наративни и жанровски, супростављени графичким нормама, те прожети индивидуалношћу која је покретач властитог естетског израза.

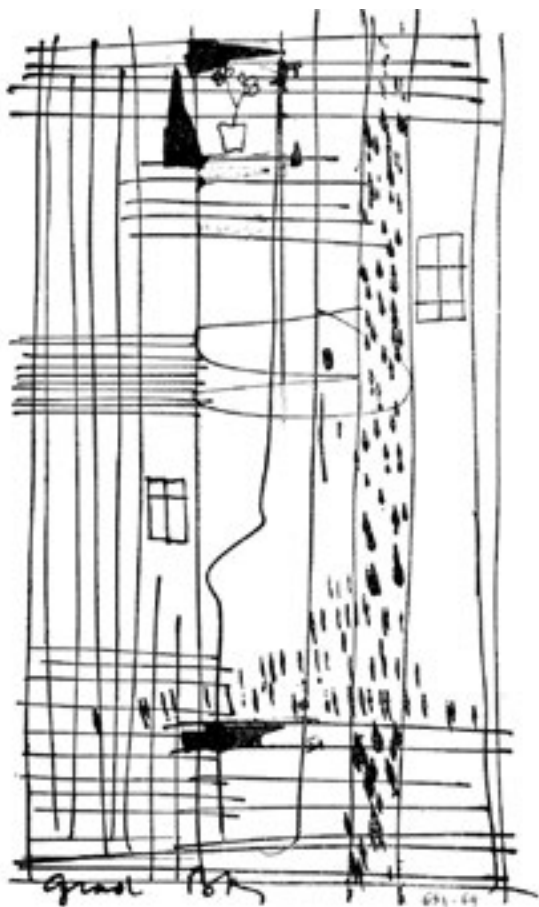
Промене у цртежу, од дескриптивности до напуштања формалног начина изражавања, најочљивије су код Бранислава Миленковића, а делимично и код Ђорђа Петровића, који су у време излагања часописа *Цртежи* били прво асистенти на различитим предметима, а потом и наставници на предмету Архитектонско цртање.¹² Поред трагања за новим приступима, познавање пропорција и стилова, античке естетике,

¹¹ О Дероковом опусу: Игњачевић, Столић и Милошевић 2005: 176–280, Јовановић 1991, Поповић 1984.

¹² Предмет Архитектонско цртање, који је водио архитекта Бранко Крстић, обухватао је углавном скуп техничких норматива и правила графичког представљања, који се није у већој мери разликовао од машинских или неких других техничких графема. У намери да се осавремени програм и формат наставе на овом предмету, наставни колегијум је 1959. године донео одлуку да предмет привремено преузму дотадашњи асистенти Ђорђе Петровић и Бранислав Миленковић. Иновирајући наставни програм, доценти Петровић и Миленковић тежили су слободнијим приступима, напуштајући утицаје формализма у графичком изражавању. Након смрти проф. Ратомира Богојевића 1962. године, предмет Основи пројектовања (касније под називом Елементи пројектовања) додељен је Браниславу Миленковићу (доцент Миленковић је у периоду од 1961. до 1963. године овај предмет водио на Техничком факултету у Нишу, што је била својеврсна припрема за будућу наставу у Београду), а Ђорђе Петровић је остао до краја свог професорског рада на предмету Архитектонско цртање, који је наставио даље да унапређује.

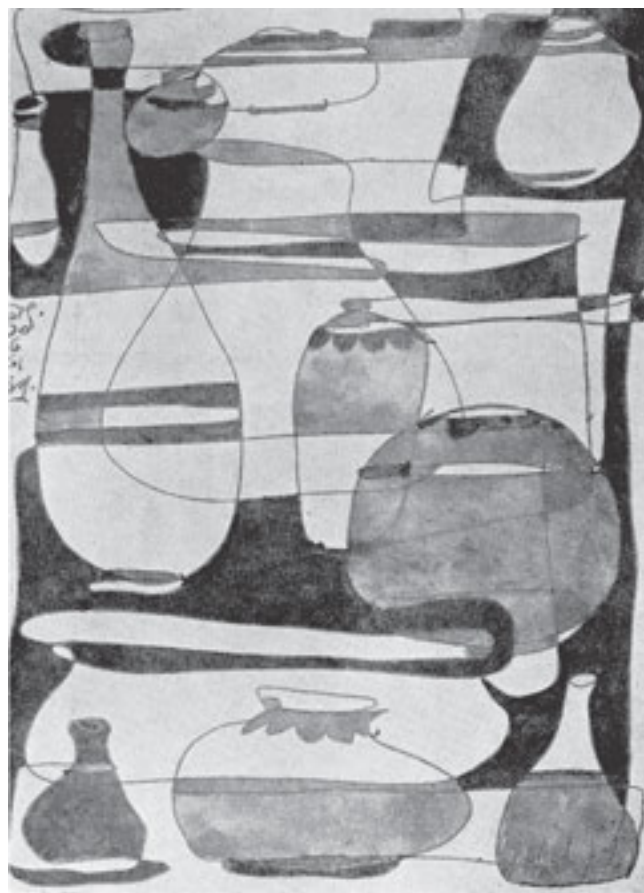
⁹ Педагог који је имао утицај на развој ликовне културе, нарочито код млађих чланова „квартета“, професор Светислав Страла (1891–1957), преминуо је 3. новембра 1957. године, тако да у часопису није било његових прилога. О С. Страла вид. у: Страла 1976

¹⁰ О визуелном опажању и формирању креативног мишљења вид. у: Arnheim 1987, Arnheim 1985.



4. Бранислав Миленковић, Град – апстрактни приказ (слободна форма), *Цртежи*, бр. 9, 1964
4. Branislav Milenković, City – abstract scene (free form drawing), *Crteži*, no. 9, 1964

геометрије и перспективе представљало је полазиште за свеобухватно и универзално поимање простора и архитектуре као исхода људског деловања.¹³ У еволуцији ликовног израза код Миленковића и Ђ. Петровића није приметна само формална промена мотива, већ и подробније сагледавање проблема теме или мотива као стилског и садржајног израза (сл. 3), који добија личну препознатљивост и ликовну изражајност. Иако је тема



5. Милан Злоковић, Мртва природа, *Цртежи*, бр. 8, 1963
5. Milan Zloковић, Still-life, *Crteži*, no. 8, 1963

предела (културни предео, природни пејзаж) најбројнија (најдоминантнија) у цртежима архитекта Бранислава Миленковића, приметно је померање фокуса истраживања, односно изражавања. од конкретних мотива ка слободнијем приступу у темама и начину графичког представљања. Током периода у ком часопис *Цртежи* излази, код Миленковића евидентно долази до професионалног сазревања, подстакнутог апстрактним промишљањем аспеката архитектуре (простор, догађај, приказ)¹⁴ и њиховим концепцијским представљањем, што се манифестовало променама у избору мотива, а последично и у начину изражавања (сл. 4).

¹³ О анализи елемената архитектонских композиција, уз историјске примере градитељских теорија, развоју идеја о модулу, симетрији, хармонији, ритму и пропорцији: Petrović 1972, Petrović 1967. Пројектантски аспекти – пропорције и мере, облик и површине, стандарди – били су садржани и у наставном курикулуму предмета Основи пројектовања на Архитектонском факултету: Milenković 1964, Бнин-Бнински 2018. Део чланова Цртачког клуба чинио је и састав неформалне дебатне групе која је дискутовала и размењивала ставове о утицају геометрије на савремену архитектуру. Група се састајала у кафани „Сложна браћа“, која се налазила на углу Његошеве и Београдске улице, а разговори су вођени без унапред планираног дневног реда. Радам ове групе председавао је професор Милан Злоковић, док су учесници у дебати били историчар уметности Светозар Радојчић, архитекта Ђорђе Злоковић, академски сликар Иван Табаковић (потоњи професори универзитета и академици САНУ), Бранислав Миленковић (потоњи професор универзитета) и архитекта Слободан Васиљевић Мацуока.

¹⁴ У обавезну литературу на некадашњем предмету Архитектонска анализа проф. Бранислав Миленковић је уврстио и књигу *Поетика простора*, француског филозофа и епистемиолога Гастона Башлара (Gaston Bachelard), како би, у циљу развијања апстрактног мишљења и интуитивних сазнања, осим практичних вештина, код студената подстакao мисаона и поетска опажања, неизоставна у стваралачком процесу. „[...] ако [...] екстериористички приказ [куће] испољава неку цртачку вештину, неки таленат у представљању, он већ постаје наглашен, привлачан, и већ се проста оцена нечег доброг датог, добро урађеног, продужава у контемплацију и сањарење. Сањарење се опет настављује у тачном цртежу. Пред приказом неке куће сањар не остаје дуго равнодушан.“ (Bašlar 2005: 63).



6. Зоран Петровић, Архитектонски пројект за традиционалну сеоску кућу, *Цртежи*, бр. 2, 1957
6. Zoran Petrović, Architectural project for a traditional village house, *Crteži*, no. 2, 1957



7. Слободан Ненадовић, Манастир Хиландар – унутрашње двориште (архитектонски мотив), *Цртежи*, бр. 4, 1959
7. Slobodan Nenadović, Monastery Hilandar – inner courtyard (architectural motif), *Crteži*, no. 4, 1959

Професор Милан Злоковић, истакнута личност српске архитектуре XX века, изградио је својим деловањем на пољу ликовних уметности јединствен ликовни рукопис, заснован на модернистичкој естетици пуризма и надахнут прозрачном медитеранском ликовношћу. Склон експерименту, те сталним испитивањима у домену пропорцијских, геометријских и ликовних односа, није се либио да своје интелектуалне потенцијале и емоционални набој истовремено сублимира у цртежу подједнако обележеном спонтаношћи и складом. За разлику од архитекте Николе Добровића, који је за седму свеску часописа приложио три студентска рада (глава, мртва природа и акт), уз пропратни исказ да мотив треба сагледавати „кроз себе, структурално, градећи га конструктивно истицањем пластичне вредности линијских, плошних и волуменских облика, у потрази за чистом архитектоником појава у покрету или у стању мировања – унутар реалног света“ (*Цртежи* 7, 1962), Милан Злоковић је давао новије радове настале током путовања или из стваралачких побуда, који истовремено одишу свежином и баршунастом лакоћом, експресивношћу и пластичношћу (сл. 5), лирским заносом и прикривеним еротизмом, док његове студије слободних или апстрактних форми показују аналитичко умеће и познавање геометрије и пропорције.¹⁵

За разлику од њих, професор Зоран Петровић је остао привржен ликовном реализму и није се упуштао у изазове апстракције, већ се његова слобода изражавања заснивала на унапређењу цртежа и композиције у

оквирима дескрипције (сл. 6). Петровићев цртеж је временом постајао мекши и спонтанији, те графички потпунији уз примену различитих графичких елемената и техника, попут тачкастих растера насталих под утицајем Гордона Калена (Gordon Cullen).¹⁶ По графичкој и ликовној изражајности знатно скромнији од свог ментора, професора Дерока, архитекта Слободан Ненадовић је препознатљивим цртачким рукописом углавном обрађивао сакралне мотиве градитељског и културног наслеђа, чијим се истраживањем и заштитом бавио током свог радног века (сл. 7).

Преносећи у броју пет часописа *Цртежи* (1963) део новинског чланка о Лењину, објављеног у дневном листу *Политика*, уредници су метафорично и наративно, кроз значај и смисао *фантазије*, указали на основна концепцијска обележја едисије *Цртежи* – програмску и стваралачку слободу. У том кратком тексту се наводи да је Лењин ценио значај осећања и фантазије у животу појединаца и друштва уопште, а у људском стваралаштву посебно, сматрајући да без људских емоција нема трагања за истином, јер човек, као стваралац, увек заузима активан однос према свету, у чему је фантазија изванредно драгоцен и представља квалитет од највеће вредности у свим областима људског деловања (*Цртежи* 8, 1963). О фантазији на један говори и Лазар Трифуновић, поводом отварања изложбе коју су у мају 1960. године на Архитектонском факултету приредили Александар Дероко, Ђорђе Петровић, Бранислав Миленковић и Зоран Петровић, наводећи да цела изложба, па и њен наслов – *Апстрактно сликарство*, делује као „отпор или инат“, што, према Трифуновићу, у

¹⁵ У часопису *Преглед архитектуре*, који је уређивао у периоду његовог излагања (1954–1956), као и у издањима Архитектонског факултета у Београду, Милан Злоковић је објавио неколико радова у којима је анализирао пропорције у архитектури, а нарочито улогу непрекидне поделе или златног пресека у архитектонској композицији.

¹⁶ Детаљније: Petrović 1991, Cullen 1961.

ствари представља радозналост (животну и уметничку) и жељу да се из „зачаурености коју свакодневни посао неминовно доноси“ побегне „у област где дух може да се открије у висине, где је ваздух чист и где се лакше и лепше дише“ (*Цртежи* 6, 1961). Ликовни радови архитеката, заинтересованих наставника, и студената Архитектонског факултета у Београду публиковани у часопису *Цртежи* израз су њихових стваралачких фантазија, сензибилитета и уметничке радозналости, поткрепљени једним општим циљем – „повезивањем архитеката са уметношћу графичког представљања“

(*Цртежи* 10, 1965), те неговањем цртежа као универзалног облика визуелне комуникације. Својим афирмативним ставом према ликовном изражавању, поједине архитекте, попут оснивача Цртачког клуба и њихових најближих следбеника (М. Злоковић и С. Ненадовић), показали су сензибилитет за цртачке експерименте, стваралачку слободу и ликовност која не заостаје за естетским квалитетима професионалних сликара и графичара, учесника у овом уметничком експерименту.

ЛИТЕРАТУРА

- Kadijević, A. (2019)
Slobodan crtež u novijoj i savremenoj srpskoj arhitekturi, u: *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 15, ur. L. Merenik, Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 7–21.
- Бнин-Бнински, А. 2018
Улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора, докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитета у Београду. (Bnin-Bninski, A. 2018, *Uloga arhitektonskog crteža u dinamici podele stambenog prostora*, doktorska disertacija, Arhitektonski fakultet, Univerziteta u Beogradu)
- Milenković, B. 2018
Iskustvo forme, Beograd: Eparhijska radionica.
- Babić, G. i Antešević, N. 2017
Crteži graditeljskog i kulturnog naslijeđa otoka Hvara arhitekta Zorana B. Petrovića, 1963.–1965, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* (Zagreb) 2 (54): 372–387.
- Milenković, B. 2011
Učitelji, Beograd: Eparhijska radionica.
- Milenković, B. 2010
Crteži ili kazivanje kako smo učili, Beograd: Eparhijska radionica.
- Бабић, Г. 2006
Записи са Косова и Метохије, Приштина – Лепосавић: Покрајински завод за заштиту споменика културе. (Babić, G. 2006, *Zapisi sa Kosova i Metohije*, Priština – Leposavić: Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture.)
- Миленковић, Б. 2006
Народ гради, ми учимо, Приштина – Лепосавић: Покрајински завод за заштиту споменика културе. (Milenković, B. 2006, *Narod gradi, mi učimo*, Priština – Leposavić: Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture.)
- Bašlar, G. 2005
Poetika prostora, Čačak: Gradac.
- Игњачевић Вранић, М., Столић, Д. и Милошевић, Д. (прир.) 2005
Легенде Београдског универзитета, Зборник предавања, Београд: Универзитет у Београду, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”. (Ignjačević Vranić, M., Stolić, D. i Milošević, D. (prir.) 2005, *Legende Beogradskog univerziteta*, Zbornik predavanja, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“)
- Бабић и др. 1997
Сеоска и стара градска насеља у делу Зорана Б. Петровића, Београд: Етнографски музеј. (Babić i dr., 1997, *Seoska i stara gradska naselja u delu Zorana B. Petrovića*, Beograd: Etnografski muzej.)
- Јовановић, З. 1991
Александар Дероко, Београд: Републички завод за заштиту споменик културе. (Jovanović, Z. 1991, *Aleksandar Deroko*, Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenik kulture.)
- Petrović, Z. 1991
Tragajući za arhitekturom, Beograd: Građevinska knjiga.
- Arnhajm, R. 1987
Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja, Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Arnhajm, R. 1985
Umetnost i vizuelno mišljenje, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Поповић, Р. (прир.) 1984
Дероко и други о њему, Београд: Туристичка штампа. (Popović, R. (prir.) 1984, *Deroko i drugi o njemu*, Beograd: Turistička štampa)
- Страла, С. 1976
Трагом четврте и пете непријатељске офанзиве, Београд: Народни музеј. (Strala, S. 1976, *Tragom četvrte i pete neprijateljske ofanzive*, Beograd: Narodni muzej)
- Petrović, Đ. 1972
Vizuelna istraživanja, Beograd: BIGZ.
- Petrović, Đ. 1967
Teoretičari proporcija, Beograd: Vuk Karadžić.
- Milenković, B. 1964
38 linija, Beograd: Klub mladih arhitekata.
- Cullen, G. 1961
Townscape, London: Architectural Press.
- ИЗВОРИ
- Цртежи* бр. 1 (1956), бр. 2 (1957), бр. 3 (1958), бр. 4 (1959), бр. 5 (1960), бр. 6 (1961), бр. 7 (1962), бр. 8 (1963), бр. 9 (1964) и бр. 10 (1965), Београд, Архитектонски факултет у Београду.

Summary

GORAN M. BABIĆ

University of Belgrade, Faculty of Architecture, Library of Rare Books of Architecture, Belgrade, Serbia
gary@arh.bg.ac.rs

NEBOJŠA M. ANTEŠEVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Philosophy, History of Art Department, Belgrade, Serbia
ant.nebojsa@gmail.com

JOURNAL CRTEŽI – DRAWINGS (1956 – 1965): The Significance of Affirmation of Artistic Expression among the Teachers and Students of the Faculty of Architecture of the University in Belgrade

This paper examines the origin and the way of editing the journal “Crteži – Drawings”, founded in 1956 at the Faculty of Architecture, University of Belgrade, which, as a special fine art edition, was later added to the Annual of the Faculty of Architecture. During the decade between 1956 and 1965, ten issues of this unique artistic edition were published. The volume “Crteži – Drawings” was created on the initiative of Professor Aleksandar Deroko and three younger associates, Branislav Milenković, Zoran Petrović and Đorđe Petrović. They were also the founders of 'The Drawing Club', which influentially spreaded the ideas about the role and significance of drawings in wider architectural and artistic creation. This quartet was joined by a number of faculty

teachers, including painters from the subjects *Free Drawing* and *Watercolor*, who complemented the concepts and contents of the editions with their contributions. When the publication included students' works, the Faculty declared the edition “Crteži – Drawings” a regular institutional edition. Based on the conceptual determination of this edition, authors were given freedom to choose the works, counting on their ethical attitude towards creativity and on the quality of the attached works. Pointing to the presence of various artistic sensibilities and visual expressions, the poetics of the six most represented authors among the architects is presented in this paper.

Translated by the authors

ТЕРМОХРОМАТСКЕ БОЈЕ У ПРИМЕЊЕНИМ УМЕТНОСТИМА И ДИЗАЈНУ

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Рад представља приказ примене термохроматских боја на различитим материјалима са циљем добијања тзв. паметних материјала (енгл. *smart materials*), примењивих у савременом дизајну и примењеним уметностима. Приказује се сложен дизајнерски метод иновативне надоградње текстилних и других материјала употребом термохроматских боја у стварању нове естетске целине. Термохроматске боје карактерише способност да реагују на топлотни извор и мењају своју обојеност. Промена боје је повратна и може да утиче на визуелну текстуру материјала. Овакав приступ је нашао примену у области дизајна целулозних тканих и нетканих материјала, производа од синтетских полимерних материјала, керамичких производа и неорганских стакала. Термохроматски оптички квалитет побољшава перформансе материјала захваљујући потенцијалу да обезбеди динамички одговор на окружење. У раду се приказује динамика промена површине материјала условљена специфичношћу и реверзибилношћу боје у интеракцији са корисником и његовим окружењем. Примена термохроматских боја на природној кожи уводи нове креативне могућности захваљујући динамичким променама. Динамика промена омогућава другачију перцепцију визуелних садржаја и сензација, мимо уобичајених тумачења боје и облика. Јединствени сензорни квалитети материјала омогућавају симулирање различитих реакција, чинећи материјал сложеном површином софистициране структуре. Ова својства иницирају нове креативне приступе у обликовању и коришћењу у интеракцији са окружењем.

Кључне речи: интеракција, паметни материјали, термохроматске боје.

Увод: Паметни материјали

Важну улогу у савременим тенденцијама обликовања производа и комуникацији између потрошача и производа представљају „паметни материјали“ (енгл.

smart materials; Erlhoff and Marshall 2008: 363). Они пружају савременом дизајну нови доживљај естетике и могућност коришћења нових метода обликовања.¹ Интеракција између корисника и производа укључује и временску димензију. Ритам акције и реакције у односу тактилно–визуелно, додаје нову могућност перципирања и интеракције, чинећи дизајн комплекснијим и занимљивијим. Захваљујући овим новим могућностима и поступцима дизајнирања, производ се може посматрати као дигитални интерфејс.²

„Памет“ материјала (или система) дефинише се као способност препознавања и примања спољних надражаја и реаговања на исте променом боје³, облика, или на неки други начин. Термохроматска боја као рецептор активно реагује на промену услова из окружења (промена температуре) и даје динамичан одговор кроз визуелну промену, у зависности од интензитета спољашњег надражаја.

Термохромизам – примена

Термохроматске боје⁴ су температурно осетљиве материје које при загревању или хлађењу мењају

¹ Интерактивни дизајн (дизајн интеракције) је метод „дизајна усмереног ка кориснику“ створеног на подручју рачунарског дизајна „у циљу осмишљавања дигиталног интерфејса“ (Ferrara and Bengisu 2014:92).

² „Главна подручје дизајна интерфејса јесте креирање интерфејса као приступнице дигиталној информацији. Важно је да веза створена између корисника и дигиталне апликације садржи ниво повратне информације – другим речима, систем може одговорити на команду корисника, комуникацију или селекцију.“ (Erlhoff and Marshall 2008: 225).

³ Хромогенски материјали (chromogenic materials) су материјали који реверзибилно мењају боју као одговор на промене услова у окружењу. Промена боје материјала може се индуковати фотохемијски (фотохромизам), термички (термохромизам), електрицитетом (електрохромизам), притиском (пиезохромизам), магнетним пољем (магнетохромизам) и на други начин. (Ferrara and Bengisu 2014:11–12).

⁴ Термохроматске боје јављају се у два облика, као течни кристали и као леуко боје (енгл. leuco dye). (Christie et al. 2007: 2).

обојеност из неообојеног у обојено или из обојеног у неообојено стање, или из једног тона у други. Промена обојености се дешава у одређеном температурном интервалу⁵, а температура трансформације при којој почиње промена назива се ,температура активације и изнад те температуре боја достиже своју коначну промену (Koogoshnia 2013b: 1). Између осталог, промена обојености може се иницирати тактилно – додиром или изазвати струјним колом (регулисани температурни профил). Модификовањем површине материјала термохроматским бојама ствара се јединствена естетска целина која омогућује побољшање својстава под одређеним условима. Трансформација статичне површине у динамичку у интеракцији са околином, истиче визуелне особине производа и чини га занимљивим и привлачним. Набројане карактеристике и специфичности термохроматских боја у односу на конвенционалне боје омогућују експериментисање ради побољшања карактеристика производа и новог сагледавања у естетском и функционалном смислу. Ствара се физички и емотивни дијалог између предмета и корисника који је изражен у динамичној игри између облика и функције.

Функционалне термохроматске боје данас налазе широку примену. Интезивно се користе у дизајну текстила, ентеријера, производа, архитектуре (паметне куће), изради сензора и дисплеја у електроници. Последњих двадесетак година, значајна истраживања усмерена су на развој нове, такозване „паметне“ амбалаже. Примена термохроматских боја је разноврсна: почев од текстилних апликација које су биле популарне деведесетих година прошлог века, шоља за топле напитке, интерактивних сигурносних кашичица за храњење беба, разних играчака, пластичних производа итд. Један од примера јесте њихова комерцијална употреба од стране Пилот корпорације из Јапана⁶ (Pilot Corporation of Japan).⁶ Погодне су и за коришћење код индикатора⁷ који указују на просечне температуре за хладно, топло и вруће (Koogoshnia 2013a: 2). Веома је значајна употреба термохроматских боја у медицинске сврхе.⁸

Инспирисани паметним материјалима и термохроматским бојама, као новој области развоја дизајна, уметници и дизајнери се баве експериментисањем са променама колорита и визуелних својстава материјала. Циљ је интерактивни дизајн, као врхунска функци-

оналност и одговорност. Технологија промене и динамика реверзибилног својства боје представљају изазов и пружају нове креативне могућности.

Утицај термохроматских боја на дизајн

Потреба уметника да сагледавају предмет у његовој суштини и да га интегришу у свакодневни живот одувек је била присутна. Савремени дизајн ствара и оживљава предмет и он опстаје као ентитет. Паметни материјали и термохроматске боје пружају ту могућност. Интеракција постаје све присутнија и производ може да мења облик у интеракцији са окружењем. Још почетком XX века, појава нових технологија инспирише поједине уметнике да их користе у свом раду. Фасциниран светлошћу, бојом и технолошким достигнућима, мађарски уметник Ласло Мохољи Нађ (László Moholy-Nagy), занима се за фотографију и рекламно приказивање. Свој уметнички концепт назива „кинетичка оптичка композиција“ (Christie et al. 2007: 3).

Дизајнер текстила и уметница Ени Алберс (Anni Albers) увиђа још давне 1947. године „да се на пољу дизајна текстила десило померање у корист вештине, када је акценат стављен на занатско умеће и повратак на контакт са материјалом, чиме се појачава експресија у раду са текстилом, и на естетском, и на функционалном нивоу“ (Worbin 2010: 15). Баш како је Алберс навела пре више од седамдесет година, још увек постоји потреба да се ради директно са материјалом како би се побољшала естетика и функција. Увођењем нових технологија дошло је до фундаменталне промене у дизајну и начинима обликовања материјала. Термохроматске боје и паметни системи, захваљујући својој функцији и карактеристикама, дају нам сугестије за њихово коришћење у сензорским системима. Термохроматске боје се најчешће користе у дизајну текстила. Интезивно се експериментише на овом пољу. Текстил, као површина и конструкција, омогућује штампање активним бојама и уградњу дигиталних система који га чине „паметним текстилом“⁹, а он представља будућност паметне одеће, моде и дизајна. Савремени дизајнери који се баве истраживањем у овој области интерактивног дизајна и иновативних технологија у дизајну препознају потенцијал термохроматских боја и користе их у свом раду. Важни истраживачи у овој области су: Линда Ворбин (Linda Worbin), Џоана Берзовска (Joanna Berzowska), Мери Орт (Maggie Orth), дизајн студио НуноЕрин (NunoErin), архитекта Јирген Мајер (Jürgen Mayer).

⁹ Паметним текстилом се сматра материјал који може да испољи поновљене шеме понашања као одговор на стимуланс попут механичког напрезања или промене температуре. Такво понашање може да се integriше у структуру тканине или влакна и може да се окарактерише као пасивно, реактивно или интерактивно. Видети у (Kettley 2016: 10).

⁵ Термохроматске боје могу да мењају боју у температурном опсегу од -15°C до 60°C. (Koogoshnia 2013a: 2).

⁶ Пилот корпорација из Јапана користила је овде боје деведесетих година за производе које је пласирала на тржишту пластике и текстила, тј. за прстење расположења или штампању одећу (Philips 2000: 100).

⁷ Пример комерцијалне употребе термохроматске технологије деведесетих година представља индикатор трајања на Дурасел (Duracell) батеријама (Philips 2000: 100).

⁸ Директним комбиновањем термохроматских материјала са финим влакнима добијеним електро-испредањем (electrospinning) могу се добити влакнасти материјали велике осетљивости на температурне промене применљиви у медицини, безбедности и контроли квалитета (Malherbe et al. 2010: 5037–5043).



1. Линда Ворбин, Табура са геометријском динамичком шаром, 2011.
1. Linda Worbin, Footstool with a geometric dynamic pattern, 2011

Интерактивни текстил Линда Ворбин

Линда Ворбин¹⁰, дизајнер текстила, проучава паметне материјале и интерактивни текстил.¹¹ У оквиру свог докторског рада, развила је методологију рада са динамичким дезенима на текстилу. Ворбин истиче да су дизајнери навикли на алате и технике рада прилагођене статичким дезенима, али експресивни потенцијал термоактивних боја захтева нови приступ. Динамизам који се у дизајну тканог и нетканог текстила постиже термохроматским бојама уноси просторну и временску димензију коју Линда Ворбин посматра као вишеслојну информацију: „Можете замислити ткани или штампани текстил који реагује на топлоту и који има више семиотичких слојева, а не само један. Исти текстил може да пружи вишеслојну динамичку информацију“ (Kettley 2016: 148). У пројекту *IT + Textiles 2002–2005*¹², Линда Ворбин је у једном од експеримената израдила прототип торбе *Phone Bag*¹³, у ком пулсирајуће шаре на површини торбе замењују звук звона или вибрацију мобилног телефона. У овом пројекту, термохроматска боја примењена је на текстилу од памука комбинованог са

електро-проводљивим предивом на полеђини, како би се регулисала промена боје.¹⁴ Функција торбе је да замени звук и вибрацију као сигнале, мењајући боју текстилног узорка на спољној и унутрашњој страни торбе. Нове дизајнерске могућности и промене могу се описати као однос између података и визуелне експресије. Подаци који се односе на визуелну експресију динамичких шара, повремено се мењају. Могу се генерисати у реалном времену, снимити унапред или реализовати одложено. Пројекат такође предлаже и даје примере новог понашања текстилних образаца, исто као и интеракцију са мобилним телефонима.

Следећи важан пројекат Линде Ворбин, који је реализовала у сарадњи са Линеом Нилсон (Linnea Nilson), Миком Сатоми (Mika Satomi), Аном Валгарда (Anna Valgarda) и фирмом *Ire Möbel, јесте табура са геометријским динамичком шаром* (сл. 1). Табура је пресвучен памучном тканином на којој је геометријска шара одштампана стандардним бојама за текстил у комбинацији са термохроматским бојама, које се активирају на 27°C. У табури и саму текстилну пресвлаку уграђен је паметни систем.¹⁵ Био је изложен на Сајму намештају у Стокхолму и на Салону намештаја у Милану и представља експеримент у области примене паметних система у дизајну намештаја. Могућности тканине у погледу динамике огледају се у ритму смењивања активних и пасивних боја. Систем се покреће активацијом сензора изазваном притиском тела. Притисак активира електрични напон који пролази кроз жице и загрева их. Топлота се са електричне инсталације, целом дужином

¹⁰ Др Линда Ворбин је виши предавач дизајна текстила на Универзитету у Боросу (Borås) у Шведској. У својој докторској дисертацији под насловом *Дизајнирање динамичних дезена за текстил* бавила се интерактивним текстилом (Worbin 2010: 15).

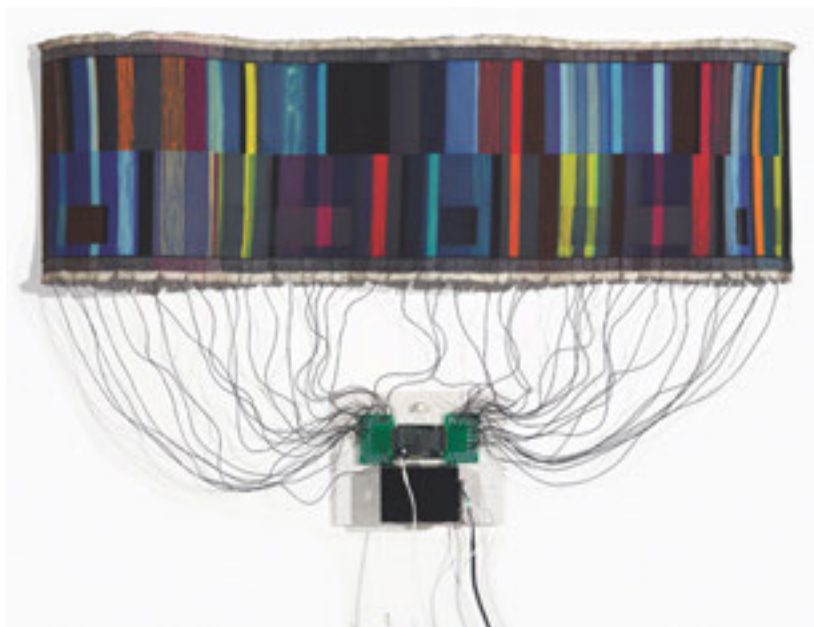
¹¹ Интерактивни текстил – преносива технологија која је интегрисана у одевни предмет или се контролише путем интегрисаног панела или тастера (Kettley 2016: 10).

¹² Пројекат који је реализовао шведски Re-form студио дизајна у Гетеборгу, уз финансијску подршку шведског Интерактивног института. Циљ пројекта је било комбиновање паметних материјала и информационих технологија. Инспирисан иницијативом Меги Орт, пројекат је настојао да у ово укључи и естетику конвенционалних тканина (Colchester 2007: 106).

¹³ *The Fabrication Project*, <http://www.cse.chalmers.se/research/group/idc/projects/fabrication/> [приступљено 12. априла 2018]

¹⁴ *Паметни систем* је употпуњен батеријом од 14 V за напајање, базичним програмом X и микроконтролером BX24 (Ferrara and Bengisu 2014: 125).

¹⁵ Паметни систем садржи и два сензора притиска (испод тканине) који укључују струју чим неко седне на табуру; Ардуино табле (унутар табуреа), које контролишу струју која циркулише жицама различите проводљивости; струјне кругове и елементе напајања и контроле (Ferrara and Bengisu 2014: 131).



2. Меги Орт, 100 електронских уметничких година, 2009.
2. Maggie Orth, 100 Electronic Art Years, 2009



3. Џоана Берзовска, Блистави цвет, 2004.
3. Joanna Berzowska, Shimmering Flower, 2004

жица, преноси на тканину и активира промену боје. Мешање боја и њихове међусобне комбинације условљене су различитим временским интервалима загревања и хлађења електричне инсталације.

Меги Орт

Меги Орт¹⁶ је оснивач *Међународних модних машина* (IFM – International Fashion Machines)¹⁷, компаније из Сијетла, која производи ткани текстил у чију се структуру током самог ткања уграђује струјно коло повезано са извором енергије. Поједини делови тканине боје се термохроматским бојама, које се активирају загревањем постављених инсталација.¹⁸ Меги Орт комбинује специјализоване софтверске алате и ткање обојено термохроматским бојама и истражује ликовне вредности и потенцијал колористичких промена. Пројекат *Динамичко двоструко ткање* (*Dinamic double weave*) представила је 2003. и 2004.

године.¹⁹ У питању је тканина ручне израде штампана термохроматским бојама. Пропуштањем струје кроз струјно коло, оно се загрева, па тканина мења обојеност. Како сама каже, текстил је њен омиљени медиј како у области ликовних уметности, тако и у области дизајна: „Текстил ми омогућује да рукама обликујем сопствени компјутерски медијум, стварајући струјна кола и електричне системе симултано са естетиком и дизајном. Избор текстила као медијума дозвољава ми да физички трансформишем технологију из тврдог, функционалног и масовно произведеног у нешто меко, сензуално и интимно“ (Quin 2013: 69–70). Ауторка ставља текстил у службу креативности и чулности, а на прво место, као суштински важне за искуство човека, поставља естетику и стварање „лепих објеката“ (Quin 2013: 69–70).

Истражујући животни век електронског текстила, Меги Орт је 2009. године представила уметнички рад под називом *100 електронских уметничких година*²⁰ (сл. 2). Овим пројектом је желела да истакне двојаку природу (променљивост боје) електронског профила, као и његов ограничени век, као што је и век електронских уметничких дела ограничен. Код свих материјала који мењају боју, светле боје ће на крају трајно нестати у површини уметничког дела,

¹⁶ Док је изводила докторска истраживања у медијској лабораторији на Технолошком институту у Масачусетсу (Massachusetts Institute of Technology), Орт је изумела одевне компјутерске интерфејсе, електронске тканине и музичке инструменте направљене од електронских делова и механичких текстилних компонената. Она је своје истраживачке пројекте заштитила патентима, а када је дипломирала, успоставила је своју лабораторију (Quin 2013: 69).

¹⁷ Компанија се бави флексибилном електронском уметношћу тако што у производима широке потрошње опредељује нове технолошке концепте (Christie et al. 2007: 4).

¹⁸ Maggie Orth, Blip, YouTube, available from: <https://www.youtube.com/watch?v=LZMej1-KiDE&feature=youtu.be> [accessed 11 February 2018].

¹⁹ Maggie Orth, *Dinamic double weave*, YouTube, available from: <https://www.youtube.com/watch?v=No2tNYDzbZY&t=91s> [accessed 11 February 2018].

²⁰ Maggie Orth, *100 Electronic Art Years*, YouTube, available from: <https://www.youtube.com/watch?v=3KlIsXzFjFY&feature=youtu.be> [accessed 15 March 2018]



4. Нуно Ерин, Интерактивна столица, 2011.
4. Nuno Erin, Interactive stool, 2011



5. Јирген Мајер, У врелини, 2005.
5. Jürgen Mayer, In Heat, 2005

стварајући трајни запис софтвера и физичког артефакта. На питање, колико дуго ће свако дело опстати, Меги Орт даје одговор: „само у електронским уметничким годинама“.²¹ У *100 електронских уметничких година*, ткани материјал штампан је термохроматским мастилом. Управљачка електроника шаље струју у проводљиво предиво, које се због појаве отпора загрева и производи промену боје мастила. Експресивни софтвер контролише дезене и ритам промене боја.

Џоана Берзовска

Џоана Берзовска²² је оснивач *XS Laboratory*, 2002. године на Универзитету Конкордија (Concordia University), дизајнерског истраживачког студија који развија иновативне методе и могућности њихове примене у електронском текстилу и интерактивним одевним предметима (Berzowska 2010: 11). Године 2004, Берзовска реализује *Светлуцави цвет* (*Shimmering Flower*; сл. 3) у техници жакар ткања, у чију је мекану структуру уграђено проводљиво предиво и струјно коло контролисано компјутером. Софтвер наизменично контролише активацију боје и динамику промене која се одвија у реалном времену. Проводљива предива су уткана заједно са непроводљивим, изолаторским предивима, како би се добила ткана подлога на којој се затим штампало термохроматском бојом. Слање електричне енергије у различита подручја електронског текстила у циљу загревања боје регулише се електронски. Како сама ауторка објашњава, „текстил се мења на спор и контемплативан начин, упућујући на процес ткања,

плетења и других текстилних конструкционих техника. Добијене слике ублажавају границе између дигиталног приказа и мотива текстилног дизајна“ (Berzowska 2004: 1). Берзовска појашњава циљ свог пројекта, његову функционалност и софистицираност у интеракцији с корисником: „Моји пројекти баве се мекоћом, разиграношћу и тактилним аспектима одевних материјала који се лако прилагођавају контурама људског тела и сложеностима људских потреба и жеља“ (Quin 2013: 46–47). *Блистави цвет* је мекан, анимиран „визуелни дисплеј“ (Ferrara and Bengisu 2014: 86), направљен од меких компоненти, проводљиве пређе и влакана за напајање струјом, комуникацију и умрежавање.

Тактилни намештај Нуно Ерин

Када су Ерин Хајн (Erin Hayne) и Нуно Гонсалвес Фереира (Nuno Gonçalves Ferreira) 2006. године основали свој дизајн студио *НуноЕрин* (NunoErin)²³, материјали који мењају боју били су практично неистражени. Хајн и Фереира су почели да „дају сензорни доживљај свакодневним предметима“ (Quin 2013: 286). Интересују се за материјале и технологије којима се боја мења на додир. Поетску замисао у њиховом раду са термосензитивним материјалима најбоље илуструје коментар самих аутора: „Термосензитивни материјали дозољавају људима да користе своје тело како би означили тренутак у времену. То је елегантан начин да се региструје ваше присуство и остави податак о вашој присутности и после вас“ (Quin 2013: 286).

Једно од најинтересантнијих открића НуноЕрина јесте да термохроматски материјали, поред функционалне улоге, имају и терапеутско дејство на децу с посебним потребама, што је показано у делу

²¹ Maggie Orth, *100 Electronic Art Years*, Maggie Orth : Art, Technology, Design, http://www.maggiorth.com/art_100EAYears.html [accessed 15 March 2018].

²² Џоана Берзовска је ванредни професор на Одсеку за дизајн и компјутерску уметност (Design and Computation Arts) на Универзитету Конкордија (Concordia University), а члан је и истраживачког института *Хексаграм* (Hexagram) истраживачког института (Quin, 2013: 46).

²³ НуноЕрин (NunoErin), <http://nunoerin.com/about/> [accessed 13 April 2018].



6. Раде Пејовић, Активација боје – тактилно, 2017.
6. Rade Pejovic, Activation colour – by touch, 2017.

Интерактивна столица из 2011. године (сл. 4). Столица је пресвучена тканином која реагује на топлоту. Довољан је додир да изазове краткотрајну промену на материјалу, а боја се може променити и са порастом температуре у околном простору. Додиривањем термосензитивне површине и посматрањем процеса појављивања отиска длана показан је однос између узрока и последице. То помаже деци да разликују боје и помаже у тактилној стимулацији и самосвести. Хајн и Фереира верују да су термосензитивне боје забавне и привлачне за чула због својих својстава. Подстичу на игру и имају терапеутска дејства, не само код деце с посебним потребама, већ и код одраслих који желе да се забаве и обнове енергију. „Верујемо да је, без обзира на публику, снага наших материјала у спони коју могу направити између тела и ума“, каже Хајн (*ibid*: 286).

Јирген Мајер

Немачки архитекта Јирген Мајер се, поред дистигнућа у архитектури (Ferrara and Bengisu 2014: 108–109), бави филозофијом дизајна и уметности. Интересивање за термосензитивне површине приказује на инсталацијама „као метафоре, сличне обрасцима заштите података“ (Ferrara and Bengisu 2014: 109). Једна таква инсталација је *У врелини*, (сл. 5), изложена галерији HUA – *Henry Urbach Architecture* у Њујорку 2005. године. Инспирацију за рад *У врелини* проналази у изложби Фридриха Кислера (Friedrich Kiesler), представљеној у њујоршкој галерији *Hugo* (Hugo) 1947. године (Ferrara and Bengisu 2014: 110). У Мајеровом раду, зидови и седишта су обојени термохроматском бојом која реагује на додир тела. Термосензитивне површине представљају тродимензионалну слику, где „посматрач, креирајући додиром температурну сенку, ствара свеопшти дизајн изложбе“ (*ibid*: 110).

Дизајн на кожи термохроматским бојама

Сагледавање дизајна на кожи²⁴, кроз широко поље могућности интервенисања традиционалним и савременим поступцима, омогућује даље истраживање и експериментисање. На Факултету примењених умет-



7. Раде Пејовић, Активација боје – струјним кругом, 2017.
7. Rade Pejovic, Activation colour – by circuit, 2017

ности у Београду, на одсеку Текстил, у оквиру докторских студија, спроводи се истраживање термохромизма на кожи, а представљени су и први резултати.²⁵ Надоградња површине коже термо-хроматским бојама представља изазов у ликовном и технолошком смислу и приказује сложен дизајнерски процес надоградње површине коже у стварању јединствене естетске целине. Применом термо-хроматских боја, површина коже добија динамички карактер који добија активну улогу када се стимулише променом температуре. Активација боје²⁶ и њена оптичка модификација остварују се двојачко: директном интеракцијом – тактилно (топлотном енергијом људског тела; сл. 6) и посебно дизајнираним струјним колом, које загревањем медија утиче на промену боје (сл. 7).

Боја има улогу сензора и бележи емитовање променљивих сензација, опонашајући биолошки живот коже. *Кожа која реагује на топлоту* директно користи енергију људског тела, складишти ту енергију, и потом је употребљава како би променила своју појавност, сугеришући метафору свог претходног живота. Настале промене отварају, својом динамиком, могућност да се визуелни садржаји и сензације, перципирају другачије, ван уобичајених тумачења боје и облика. Јединствене сензорне способности коже омогућавају симулацију мноштва реакција, чинећи је сложеном површином софистициране структуре, захваљујући чему се може прибегавати новим начинима обликовања и коришћења у интеракцији са окружењем. Детектујући интезитет

²⁵ Самостална изложба (*Не)видљиво*, Музеј примењене уметности, Галерија Жад, Београд, (16–30. маја 2017), аутор Раде Пејовић.

²⁶ Активација коришћене термохроматске боје остварује се на 30С

²⁴ Кожа као базни материјал, животињског порекла.

специфичног стимулуса, кожа даје одговарајући одговор променом боје, обезбеђујући специфичну и реверзибилну реакцију у оптичким карактеристикама, аналогну биолошким системима.

Дизајн предмета од коже употребом термохроматских боја отвара могућности даљег истраживања примене дизајнираног предмета од коже као „паметног материјала“ са уграђеним термохроматским сензором. Подстиче се дискусија о природи функционалности као и интеракција са околином. Кроз модификацију оптичких својстава коже, могуће је послати поруку и информацију корисницима, као што је порука о томе шта се догађа унутар предмета или како се он користи. Термохромизам побољшава перформансе материјала захваљујући способности динамичке реакције на окружење.

Закључак

Спољни трендови и захтеви тржишта непрекидно утичу на дизајнере. Непрестано се трага за формама које се заснивају на новим материјалима и њиховим специфичностима. У конципирању новог дизајна примарна је идеја о директној интерактивној вези између производа и корисника. Усавршавање и рад са хромогенским материјалима кључни су у симбиози технологије и дизајна. Хромогенски материјали представљају нове потенцијале како у дизајнирању материјала, тако и методама дизајна. Достигнућа која се појављују на пољу паметних материјала, обезбеђују приступ новим иновативним материјалима и системима бојења, што дизајнеру нуди нове могућности. Допринос ових материјала се све више сагледава. Њихов убрзани развој и њихова разноврсност важни су у перцепцији дизајна и нових праваца. Имајући у виду интеракцију између корисника и производа, дизајн добија другачију димензију од уобичајене –предмету се додаје временска

димензија повезана са ликовним елементима: бојом, обликом и текстуром. Овај нови аспект одређује дизајн и методе истраживања дизајна, кроз „дизајн интеракције“ и „дизајн искуства“ (Ferrara and Bengisu 2014: 92–93). „Дизајн интеракције“ и „дизајн искуства“ пружају нове поетике у доживљавању и проучавању реалности. Искуствени дизајн посматра корисника у односу на дизајн, његово емотивно стање и задовољство производом. Самим тим, да би остварио квалитет и циљ, моменат интеракције неминовно укључује научне дисциплине као што су психологија (перцептивна и когнитивна), лингвистика, семиотика, и остале.

Технологија примене термохроматских боја је сложена. Оне се не могу користити као конвенционалне боје због своје високе цене. Дизајнери експериментишу углавном методом покушаја и погрешака. У одређеним околностима, век активности ових боја и стабилност на текстилним материјалима могу бити ограничени. Дуготрајно излагање ултраљубичастом зрачењу нарушава пигменте и боја губи способност промене. Самим тим, ограничен је век трајања оваквих текстилних производа. На кожним материјалима (у случајевима када се боја загрева електричним напоном), услед учесталог и неконтролисаног активирања струјног кола, на местима слабог засићења, боја престаје да се мења. Остаје видљив траг као нови бојени квалитет текстуре коже.

Дизајнери препознају техничка ограничења термохроматских боја и прихватају изазове у креирању што стабилнијег и функционалнијег производа. Потенцијал ових боја подстиче технолошко-уметничко експериментисање на овом пољу, које би се могло наставити и у новим контекстима и функционално-естетским видовима.

ЛИТЕРАТУРА

- Kettley, S. 2016
Designing with smart textiles, London, New York: Bloomsbury Publishing Plc.
- Ferrara, M. and Bengisu, M. 2014
Materials that Change Color : Smart Materials Intelligent Design, Springer, 5, 11–12, 83, 91–92, 108–110, 125, 131–132.
- Kooroshnia, M. 2013a
Demonstrating color transitions of leuco dye-based thermochromic inks as a teaching approach in textile and fashion design, *Proceedings of the Nordic Design Research Conference, 9–12 June 2013*, Copenhagen–Malmö, Copenhagen–Malmö: Nordes, 173–181.
- Kooroshnia, M. 2013b
Leuco dye-based thermochromic inks: recipes as a guide for designing textile surfaces, *13th AUTEX World Textile Conference 2013 : Dresden, Germany, May 22–24, 2013*, Technische Universität Dresden, Auditorium Centre; Book of abstracts, Dresden: Technische Universität Dresden.
- Quin, B. 2013
Textile visionaries : Inovation and Sustainability in Textile Design, London: Laurence King Publishing, 46, 68.
- Berzovska, J. 2010
XS Labs : Seven years of desing research and experimentation in electronic textiles and reactive garments, Montreal: XS Labs, 11–12, available through http://xslabs.net/catalogue-pdf/XS_catalogue.pdf [accessed 12 March 2018].
- Malherbe, I., Sanderson, R. and Smith, E. 2010
Reversibly thermochromic micro-fiber by coaxial electrospinning, *Polymer* 51, 22: 5037–5043.
- Worbin, L. 2010
Designing Dynamic Textile Patterns, Department of Computer Science and Engineering, Chalmers University of Technology, The Nordic Textile Journal 2/2010 (Special Edition: Smart textiles): 15–19, available from: https://www.hb.se/PageFiles/3251/Filer/CTF_10_Nr2.pdf [accessed 8 February 2018].
- Erlhoff, M. and Marshall, T. (Eds.) 2008
Design Dictionary : Perspectives on Design Terminology, Basel–Boston–Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 363.
- Christie, R., Robertson, S. and Taylor, S. 2007
Design Concepts for a Temperature-sensitive Enviroment Using Thermochromic Colour Change, *JAIC – Journal of the International Colour Association*, 1: 1–11, available from: <http://jaic.jsitservices.co.uk/index.php/JAIC/article/view/80/74> [accessed 25 February 2018]
- Colchester, C. 2007
Textiles today : a global survey of trends and tradition, London: Thames & Hudson, 106.
- Berzovska, J. 2004
Very Slowly Animating Textiles: Shimmering Flower, *ACM SIGGRAPH 2004 Sketches on SIGGRAPH '04*, Los Angeles: ACM Press, 34.
- Philips, G. 2000
Combining Thermochromics and Conventional Inks to Deter Document Fraud, Optical Security and Counterfeit Deterrence Techniques III, ed. by Rudolf L. van Renesse, Willern Vliegthart, San Jose: SPIE, 99–104. (Proceedings of SPIE Vol. 3973)

Summary

RADE PEJOVIĆ

University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts, Applied Arts and Design Department, Belgrade, Serbia
rpejovic@politehnika.edu.rs

IVANA VELJOVIĆ

University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts, Textile Design Department, Belgrade, Serbia
ivfpudesign@gmail.com

IRENA ŽIVKOVIĆ

University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts, Conservation and Restoration Department, Belgrade, Serbia
irena.zivkovic@fpu.bg.ac.rs

THERMOCHROMIC INKS IN APPLIED ARTS AND DESIGN

This work presents the complex designer procedure of thermochromic ink application which is used for upgrade of textile and non-textile materials in the process of creation of new aesthetic unities with the aim to produce “smart materials”. Thermochromic inks are temperature sensitive materials that, while heated, change colour either from colourless to coloured state or from coloured to colourless, or from one tone to another. Inspired by the possibilities for development of new and creative designer directions with respect to interaction, responsibilities and ultimate functionality, artists and designers show an intensively growing interest in smart materials. This work presents several contemporary artists who use thermochromism in analysis of spectral reflexivity and sensory impressions which are the consequence of external stimuli.

Textile designers Linda Worbin, Joanna Berzowska and Maggie Orth study smart materials and interactive textiles. Within the projects, which have been analysed in this work, they develop methodologies for working with dynamic patterns on textiles equipped with smart systems. Experiments conducted by the mentioned authors aim both

to explore expressive possibilities of fabrics in terms of colour dynamics and to develop innovative methods as well as their application possibilities when working with electronic textiles and reactive garments.

Design studio NunoErin (Nuno Goncalves Ferreira and Erin Hayne) and German architect Jürgen Mayer are interested in thermosensitive materials used in the field of furniture and interior design. One of the most interesting findings of NunoErin is the fact that thermochromic materials have both functional and therapeutic effect on children with special needs. Jürgen Mayer also involves the viewer, i.e. participant as a focal point of his work, placing him/her in the central part of his installations.

One of the materials that serve as the basis for observation of design and thermochromism in this work is the leather (being the substantial material). The wide scope of research and experimenting on upgrade of the leather surface using thermochromic inks represents a challenge in terms of art and technology, and indicates the elaborate design process in upgrade of the leather surface while forming the unique aesthetic unity.

СТРУЧНИ ПРИЛОГ О ИСПИТИВАЧКО-ИСТРАЖИВАЧКИМ РАДОВИМА, КОНЗЕРВАЦИЈИ И РЕСТАУРАЦИЈИ ИКОНЕ ДЕИЗИС СА СВ. НИКОЛОМ, СВ. СПИРИДОНОМ И СВ. ДАНИЛОМ СТОЛПНИКОМ ИЗ ФОНДА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Категорија чланка: стручни рад

Апстракт: За потребе изложбе *Заборављени чудотворац – култ Светог Спиридона у српској традицијској култури*, организоване у Музеју Војводине 2018. године, икона *Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником* подвргнута је конзерваторско-реставраторском третманиу. Испитивања су спроведена у две фазе: мултиспектрална снимања и физичко-хемијске тестове. Третман конзервације и реставрације вршен је у складу са аналитичким испитивањима, односно након визуализације иконе *Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником*. У циљу заштите, праћене су стилске карактеристике дела, сликарска технологија грађења бојеног слоја (одабир подлоге, употреба пигмената, везивног материјала и лака). Конзервација и реставрација базирана је на одабиру најефикаснијег, неинванзивног и минималног третмана.

Кључне речи: икона, истраживања, конзервација, реставрација, полиптих, Грабован, *Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником*

Испитивачко-истраживачке анализе и пресек третмана конзервације и реставрација на икони *Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником*¹ из фонда Музеја примењене уметности у Београду урађени су за потребе изложбе *Заборављени чудотворац – култ Светог Спиридона у српској традицијској култури*, организоване у Музеју Војводине 2018. године (сл. 1).

Испитивање је спроведено у две фазе које су се обухватиле мултиспектрална снимања² и физичко-хемијске тестове.³ Оно је одредило основни смер конзерваторског и реставраторског третмана. Аналитичко испитивање омогућило је сагледавање шире проблема-



1. Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником, затечено стање

1. Deesis with St. Nicolas, St. Spyridon and St. Daniel Stylite, the existing situation

тике уметничког дела, иконе *Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником*. На основу резултата, добијен је увид у стилске карактеристике поменутог дела, као и у сликарску технологију грађења бојеног слоја (одабир подлоге, употребу пигмената, везивног материјала и лака). То је омогућило одабир најефикаснијег, неинванзивног и минималног третмана конзервације и реставрације.

Полиптихна икона типа хексаптиха⁴ сликана је на основи од три даске приближно једнаке ширине⁵, гвозденим ексерима спојене с масивним дрвеним рамом, без хоризонталних осигурања (кушака).

¹ Икона *Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником* налази се у колекцији МПУ, инв. бр. 1403; димензије: 81 цм × 67 цм × 6,3 цм, пореклом је из манастира Шишатовац.

² Мултиспектрална снимања урадио је Владимир Петровић, сликар, конзерватор и фотограф у Покрајинском заводу за заштиту споменика културе у Петроварадину.

³ Физичко-хемијски тестови урађени су у лабораторији за конзервацију и реставрацију дрвета Музеја Војводине, уз консултације са Оливером Брдарич, сликаром, конзерватором и саветником из Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Петроварадину.

⁴ Полиптих је уметничко дело које се састоји из два или више делова. Шестоделни елементи спојени у једну целину називају се хексаптих.

⁵ Даске су од липовог дрвета. Њихове димензије су: ширина леве даске: 27 цм; ширина средишње даске 13 цм; ширина десне даске 25 цм.

Масивни дрвени рам од чамовине изведен је у комбинацији интегрисаног дубореза и штукатура, са вертикалном и угаоном орнаментиком. Композиционо је организован тако да се помоћу орнамената издваја шест појединачних представа светитеља. У горњој зони иконе представљен је Деизис, а у доњој Св. Никола, Св. Спиридон и Св. Данило Столпник. Током прегледа иконе, није нађен потпис сликара – иконописца. На појединим деловима рама, видне су интервенције настале у неком ранијем периоду.

У сарадњи са стручњацима Покрајинског завода за заштиту споменика културе и колега из Галерије Матице српске у Новом Саду, а на основу испитивачко-истраживачке анализе, детаљног сагледавања технике осликавања инкарната и целокупног колорита иконе, дошло се до закључка о високом уметничком квалитету рада сликара – иконописца.

На основу дугогодишњег искуства и детаљног прегледа стилских карактеристика иконе, мр Драгојла Живанов и Милена Врбашки⁶ из Галерије Матице српске у Новом Саду претпоставиле су да је икона *Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником* највероватније рад сликара – иконописца Јована Четиревића Грабована (1720–1781).⁷ Овде је важно напоменути да на предметном картону иконе стоје веома штур подаци: „Инв. бр. МПУ 1403; димензије 81 × 67 × 6,3 (рађено у манастиру Шишатовца)⁸, набављена од приватног лица“.

Аутор: Јован Четиревић Грабован

Јован Четиревић Грабован био је сликар ранобарокног периода у српском сликарству. Током свог живота и рада диљем некадашње Карловачке митрополије (1713–1920) оставио је око тридесет осликаних иконостаса, велики број осликаних црквених тронов, као и појединачних икона. Родно место је напустио 1736. године, када је отишао у Угарску, а 1746. је отишао у Русију („Московију“), вероватно у Кијев, да би учио сликарство. Тамо је остао до 1750. године, а потом је неко време боравио у Влашкој. Из Букурешта је 8. септембра 1754. отпутовао у молдавски град Роман. У родно Грабово вратио се 26. јула 1755. Тек 1769. године је, преко Земуна, стигао с породицом у Нови Сад. Ту је био бар две године, док се није трајно настанио у Осијеку (Тодић 2013: 281).

Рана фаза његовог сликарства је, свакако, везана за уметничке радионице у родном Грабову. У каснијем периоду видна је сликарска оријентација развијена под



2. УВРФ ситуација
2. UVRF situation

утицајем тзв. украјинског Оријента⁹, али и под утицајем маниристичког приступа светлу и украшавању, највероватније по узору на сликаре италијанског маниризма.¹⁰ Стилски различити, ови утицаји снажно су се прожимали током целог његовог радног века. Временом је Грабован створио свој јединствен и препознатљив стил и израз. Његов рад имао је за основу традиционалне зографске принципе обогаћене смелијим, богатијим колоритом и украшавањем. Он је постављао ликове у богатији пејзажни амбијент наглашене архитектонске перспективе и светлијег колорита.¹¹ Традиција барока видљива је не само у сликарству Јована Четиревића Грабована, него и у начину грађења украсних елемената, резбарених орнамената, дрвених позлаћених рамова (што се може запазити и на икони *Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником*).

⁶ Мр Драгојла Живанов је кустос Збирке сликарства, а Милена Врбашки кустос Збирке графичких и вајарских радова Галерије Матице српске у Новом Саду.

⁷ На предметном картону уписан је податак да је икона рад „осредњег сликара“, да је 1952. године купљена од фамилије Ђорђевић (Љубице Ђорђевић), а да је нађена у манастиру Шишатовцу.

⁸ Како је познато, обимне радове на иконостасу, али и иконама манастира Шишатовца, извео је Григорије Давидовић Опшић (середина XVIII века – 1816. година), веома талентован иконописац великог сликарског опуса. Манастир Шишатовца је, нажалост, веома страдао током Другог светског рата.

⁹ Сликарство Јована Четиревића Грабована највероватније се развијало под утицајем радионица украјинских мајстора.

¹⁰ Сам Грабован навео је у својим записима да поседује збирку италијанских маниристичких графика тога времена (предлошке за графике).

¹¹ Након чишћења иконе *Деизис са св. Николом, св. Спиридоном и св. Данилом Столпником*, откривен је светлији колорит.

Многа Грабованова дела временом су уништена, или су страдала током ратних збивања, поготову на територији Републике Хрватске, у Славонији. Претпоставка да је икона *Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником* део Грабовановог сликарског опуса важна је и вредна даљег разматрања и истраживања.

Методологија

Тестирање материјала концентрисаних на површини сликаног слоја урађено је уз помоћ ултраљубичасте флуоресцентне фотографије (УВФР). Ова метода у основи има емисију УВА зрачења на анализирану површину, при чему долази до побуђивања флуоресценције унутар одговарајућих молекула. Таквим поступком добијена је јаснија слика о употреби органских премаза, лакова и појединих пигмената осетљивих на флуоресценцију.¹²

Истраживања изведена применом мулти-спектралних техника фотографисања у видљивом и ултраљубичастом делу спектра имала су за циљ да укажу на могућност присуства одређених градивних елемената слике. Добијени су подаци о саставу појединих пигмената и лака, као и о претходним интервенцијама на оригиналном сликаном слоју (преслика и ретуша; сл. 2).

Фотографисањем дигиталном микроскопском камером *DigiMicro*, у резолуцији од 1,3 мегапиксела, под белим светлом (4 LED white) ситуација и детаља, анализама и прегледом под УВ лампама, потврђени су претпостављени ниво површинског талог на сликаном слоју, ниво и дебелина лака, као и оштећења сликаног слоја (невидљивих голим оком).¹³

Мултиспектралне технике фотографисања у видљивом и ултраљубичастом делу спектра имају за циљ да укажу на могућност присуства одређених градивних елемената слике, природе и слојева лака, као и претходних интервенција на оригиналном сликаном слоју и употребу појединих врста пигмената чије присуство може бити потврђено са великом поузданошћу.

Мултиспектралне анализе и сондажна испитивања урађена на лаку, сликаном слоју, раму и слоју златне боје (злато у пигменту), указале су на интервенције настале у неком ранијем периоду.

Резултати и дискусија о затеченом стању

Површина иконе, како сликаног слоја, тако и украсног рама, била је прекривена конзистентним слојем прљавштине и прашине. На ивицама сликаног слоја, у делу који се додирује с рамом, видљиви су остаци златног праха слепљеног с талогом прљавштине. Тај слој је реметио сагледавање колорита и технике израде сваког појединачног сегмента иконе. Прозирност лака смањена је за педесет посто у односу на лак с касније откривеног оригинала. Након сондажних испитивања уочени су лазурни прелази на одећи светитеља, Тако постављени, преливајући се преко златне подлоге, они гардероби светитеља дају пуноћу и тежину. У неком ранијем периоду,¹⁴ бојом са златним пигментом префарбано је седамдесет посто површине оригиналне позлате рама, при чему су и на сликаном слоју остали трагови у виду металних честица.

Сликани слој изведен је комбинацијом темпере и медијума, на танкој светлој кредно-туткалној препарацији; заштићен је лаком – шелаком, што су показали и резултати мултиспектралних и хемијских анализа. Наведена методологија потврдила је присуство смолне компоненте заштитног лака, што је утврђено и хемијским тестовима. Неусаглашеност адсорпције приликом УВРФ снимања указује на то да лак није систематски нанесен на читаву површину бојеног слоја. Селективно наношење лака четком поготову је видно на одорама светитеља.

Сондажним тестирањем одабраних површина, утврђено је присуство елемената насталих накнадним интервенцијама на сликаном слоју, позлати и лаку. Делимичне интервенције уочљиве су и на деловима плаве позадине, поготову у горњој зони иконе (партије око ореола).

У оквиру анализа, урађена је и идентификација порекла материјала којим су површине осликане белом бојом. Како би се избегао утицај флуоресценција заштитног лака, отворене су сонде, у којима је скинут слој заштитног лака. Утврђено је присуство оловнобелог пигмента.¹⁵

Резултати анализа оштећења насталих услед недостатка украсних, угаоних елемената рама показали су употребу светле кредно-туткалне препарације. Кредно-туткална подлога као основа сликаног слоја који је рађен у комбинацији темпере, уљаног медијума и завршног лака – шелака, карактеристична је за сликарство Јована Четиревића Грабована. Овај закључак може се поткрепити и резултатима и извештајима о конзерваторско-рестаураторским третманима изведеним на територији Републике Хрватске, где се налази и највећи

¹² УВФ фотографија изведена је употребом модификоване камере *Canon Rebel 100D*, са проширеним опсегом детекције 300–1000 нм, са објективом *Pentax AF 50 mm*, сетом филтера B+W 415+Xrite CC1. Као извор радијације коришћена су два блица MR 21N UV блица са SPD на 360 нм. УВФР фотографија изведена је стандардном камером *Canon 5D Mark III*, и објективом *Pentax AF-S 50 mm*. Као извор радијације коришћена су два MT1UV лед са SPD на 365 нм. Снимања су урађена у Покрајинском заводу за заштиту споменика културе у Петроварадину, а извршио их је Владимир Петровић, сликар, конзерватор, фотограф и стручни сарадник.

¹³ Метода снимања дигиталном микроскопском камером коришћена је током целокупног третмана, ради јасне визуализације резултата конзерваторско-рестаураторских поступака.

¹⁴ На предметном картону нема података о евентуалним ранијим конзерваторско-рестаураторским третманима, иако је евидентно да их је било.

¹⁵ Оловнобели пигмент (базни оловни карбонат PbCO₃) јесте пигмент велике отровности, са кумулативним дејством на људски организам. Крајем XVIII и почетком XIX века, проналаском цинкове беле, скоро сасвим је избачен из употребе. Индустриска производња цинкове беле позната је од средине XIX века (од 1845. године). И ти подаци узети су у обзир приликом датовања иконе.

број сачуваних и обновљених Грабованових икона и иконостаса (*Katalog radova* 2015; Anušić 2008).

Даска иконе, са оштећењима насталим биолошким деловањем (инсекти), била је расушена, с тенденцијом благог витоперења у горњем десном углу. На украсном раму су, услед расушености, биле присутне пукотине и одвајања.

Етичка дилема

Етичка дилема везана за заштиту иконе *Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником* односила се на приступ третману конзервације и рестаурације. Постављало се питање у којој мери су слојеви који су резултат накнадних интервенција на икони временом постали интегрални део оригиналног сликаног слоја, а у којој мери их је требало уклонити. Они су на појединим деловима иконе знатно реметили визуелно и квалитативно сагледавање не само колорита, него и сликаног слоја. То је нарочито уочљиво у делу иконе на ком је представљен св. Данило Столпник, где се накнадни слој својим колоритом (тамне нијансе) истицао у односу на оригинални, светли сликани слој (део архитектуре доње зоне). У каснијој фази третмана, односно након уклањања накнадно нанесених слојева, откривен је неоштећен, оригинални, много светлији сликани слој.

У делу иконе који приказује са представом Св. Јована Крститеља, накнадно нанесен слој био је уочљив на плавој позадини, али својим тоном није реметио визуелно сагледавање иконе, па је стањен, али није уклоњен. Поменута етичка дилема јавља се пиликом сваког захтевног третмана конзервације и рестаурације, а поготову када је реч о нивоу и заступљености накнадног ретуша. Тада се поставља питање у којој мери и када је резултат накнадног ретуша на уметничком делу постао интегрални део целине, када га је неопходно уклонити. Током сагледавања иконе *Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником* јавила се и дилема везана за могуће измене које је сам сликар направио током рада на икони.

Смисао рада на заштити сваког појединачног предмета је двострук. Заштита је, са једне стране, дефинисана степеном пропадања предмета, а са друге, жељом да се он сачува од заборавља. Поједина животна и етичка начела рестауратора уткана су у сваки третман конзервације и рестаурације, поготову током захтевних и дуготрајних третмана. Када откријете да испод веома запрљане површине лака и сликаног слоја постоји и оригиналан цртеж оловком који је поставио сликар, немогуће је остати равнодушан. Управо овакав један цртеж може се видети у делу приказа Св. Данила Столпника на овој икони.



3. Изглед пре чишћења сликаног слоја, детаљ на представи Св. Данила Столпника

3. Appearance before cleaning process on the paint layer, detail of the present St. Danielo Stylite

Метода конзерваторско-рестаураторског третмана сликаног слоја

Пре третмана, изведена је стабилизација дрвеног носиоца иконе и рама: утезање и лепљење дрвених делова надоградња и узимање отисака за надоградњу угаоних и вертикалних украсних елемената и делова рама који недостају. Важно је напоменути да овај процес није реметио статистику сликаног слоја.

Конзерваторско-рестаураторски радови били су усмерени на уклањање непрозирног слоја прљавштине и нечистоћа са сликаног слоја. У првој фази чишћења, тај слој уклоњен је триамонијум-цитратом са угушћивачем¹⁶ (сл. 3 и 4).

Друга фаза чишћења била је фокусирана на уклањање металних честица злата, отпалих приликом накнадног позлаћивања рама и временом слеplених за сликани слој. Третман је урађен употребом угушћене смеше диметил-сулфоксида (ДМСО), етил-ацетата, лимунске киселине.¹⁷ Овај поступак је поновљен у неколико фаза.

¹⁶ Триамонијум-цитрат и ТЕА (триетанол амин) – рН 8 угушћено (желатинизирана смеша).

¹⁷ Лимунска киселина је слаб келатор, веома успешан у чишћењу слика. Металне честице злата које су чврсто слеplене за сликани слој ослобађају се употребом келатора, уз додатно чишћење површине, без оштећења.



4. Изглед након чишћења сликаног слоја, детаљ на представи Св. Данила Столпника
4. Appearance after cleaning process on the paint layer, detail of the present St. Danielo Stylite



5. Надоградња украсних делова рама који су недостајали
5. Upgrade decorative frame parts that were missing

Након детаљног чишћења и фиксирања сликаног слоја, урађено је гитовање, употребом рестаураторског гита на бази везива, белог пигмента, пунила и адитива. Након сушења, гит се веома лако обрађивао, стањивао и обликовао скапелом и рестаураторском брусилицом. У завршном поступку, гит је изолован танким слојем мат дамар-лака.

За реконструкцију – ретуш сликаног слоја употребљена је палета акварел боја и испошћена палета уљаних боја, чиме је постигнуто јединство ретушираних и оригиналних површина. Пажљивим наношењем вертикалних или хоризонталних линија (у односу на оригинал), почев од светлијих ка тамнијим нијансама, постигнута је свежина и интеграција недостајућих сегмената сликаног слоја и оригинала.¹⁸ Преглед реконструкције урађен је употребом ретуш-лака (*extra fine retouching varnish, brilliant gloss*). Након завршетка третмана конзервације и рестаурације, сликани слој је прелакиран сатен-лаком (*satin picture varnish, Lefranc & Bourgeois*).

Конзерваторско-рестаураторски третман рама

Површина позлате украсног рама у неком ранијем периоду префарбана је златном бојом, тврдог и

искрицавог карактера (осамдесет посто позлате). Тај нестручни и неетички поступак заробио је позлату рама испод тамне пастозне превлаке, и то у веома дебелом слоју. На неким деловима рама накупљена боја досезала је и до 4 мм дебљине). Већ након првих испитивања и прегледа, испод овог премаза уочена је оригинална позлата, изведена на основи обојеној црвеним пигментом (сл. 5).

Након хемијских анализа, одабран је неинвазиван третман чишћења, који је у првом поступку укључивао уклањање горњег слоја нечистоћа с површине употребом угушћене смеше триамонијум-цитрата (као површинског чистача). Након тог третмана, приступило се уклањању дебљег слоја, употребом угушћене смеше тридесетопроцентног ДМСО, етил-ацетата, лимунске киселине и угушћивача. У завршном третману концентрација ДМСО и етил-ацетата. Третман је на појединим местима поновљен више пута зато што је слој нанесене боје био веома дебео. На појединим местима, било је неопходно да ова комбинација растварача делује и до десет минута (испод слоја мелинекса, како би учинак растварача био ефикаснији). Неутрализација је рађена употребом чистог етил-ацетата, затим етил-ацетата и петролетра и на крају чистог петролетра (сл. 6).

Ретуш позлате изведен је комбинацијом акварел боја, а ново злато је аплицирано само на појединим местима. Сви нови, изливени, штукатурни делови украсног рама, с вертикалном и угаоном орнаментиком, реконструисани су и позлаћени, и на тај начин

¹⁸ Централни институт за рестаурацију у Риму развио је технику *tratteggio* (tratteggio) средином XX века.



6. Чишћење позлаћених делова рама
6. Cleaning gilded frame parts

интегрисани у оригинални рам. Рам је заштићен танким слојем завршног дамар-лака (сл. 7).

Радови су трајали скоро годину дана. Најпре је било неопходно сагледати уметничко дело у целини, почев од цртежа оловком, видљивог на појединим сегментима сликаног слоја, до масивног украсног рама. Током рада, откривани су скривени детаљи, поготову када је реч о сликаном слоју са нежним лазурима на гардероби светитеља.



7. Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом
столпником након третмана
7. Deesis with St. Nicolas, St. Spyridon and St. Danielo Stylite, appearance
after treatment

С времена на време, конзерватори и рестауратори се нађу у ситуацији да стоје пред делом професионалца друге струке, сликара – иконописца, и не могу а да се не диве сликарској техници, али и обради целог предмета. Зато свој рад прилагођавају и подређују не само проблемима и оштећењима на које наилазе, него и поштовању према аутору, његовом делу, као и времену у ком је оно настало.

ЛИТЕРАТУРА

Петијевић, А. 2017

Заборањени чудотворац : култ светог Спиридона у српској традиционалној култури, Нови Сад: Музеј Војводине. (Petijević, Aleksandar 2017 *Zaboravljeni čudotvorac : kult svetog Spiridona u srpskoj tradicionalnoj kulturi*, Novi Sad: Muzej Vojvodine.)

Тодић, Б. 2013

Српски сликари од XIV до XVIII века, књ. I, II, Нови Сад: Покрајински завод за заштиту споменика културе и Платонеум. (Todić, Branislav 2013 *Srpski slikari od XIV do XVIII veka*, knj. I, II, Novi Sad: Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture i Platoneum.)

ИЗВОРИ

Katalog radova 2015

Izveštaj o radovima u Pravoslavnoj crkvi Sv. velikomučenika Georgija : radovi na tri ikone Jovana Četirovića Grabovana sa ikonostasa crkve u Velikom Pogancu, Zagreb: Hrvatski restauratorski zavod.

Anušić, E. 2008

Izveštaj o provedenom preventivnom i izravnom konzerviranju ikonostasa pravoslavne Crkve Sv. Georgija u Velikom Pogancu, Zagreb: Hrvatski restauratorski zavod.

Грађа за проучавање споменика културе Војводине XX 1999

Петроварадин: Покрајински завод за заштиту споменика културе. (Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine XX 1990, Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture.)

Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXVI 1999

Петроварадин: Покрајински завод за заштиту споменика културе. (Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine XXVI 1999, Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture.)

Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXI 1999

Петроварадин: Покрајински завод за заштиту споменика културе. (Građa za proučavanje spomenika kulture Vojvodine XXI 1999, Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture.)

The Structural Conservation of Panel paintings 1998

Los Angeles: The Getty Conservation Institute and J. Paul Getty Trust.

Медаковић, Д. 1988

Барок код Срба, Загреб: Просвета. (Medaković, Dejan 1988, *Barok kod Srba*, Zagreb: Prosveta.)

Давидов, Д. 1990

Споменици будимске епархије, Београд: Просвета. (Davidov, Dinko 1990, *Spomenici budimske eparhije*, Beograd: Prosveta.)

Јовановић, М. 1965

Јован Четировић Грабован, *Зборник за ликовне уметности* (Нови Сад) 1: 197–222. (Jovanović, Miodrag 1965, Jovan Četirović Grabovan, *Zbornik za likovne umetnosti* (Novi Sad) 1: 197–222.)

Summary

ZORANA ĐORĐEVIĆ
Museum of Vojvodina, Novi Sad, Serbia
zoranaapril@gmail.com

PROFESSIONAL CONTRIBUTION TO PROBING AND RESEARCH WORKS, CONSERVATION AND RESTORATION OF ICONS DEESIS WITH ST NICHOLAS, ST SPYRIDON AND ST DANIEL THE STYLITE FROM THE MUSEUM OF APPLIED ART IN BELGRADE

The research works were carried out in two phases: the multispectral recording, and physical and chemical tests, which provided main direction to conservation and restoration treatment.

The access to analytical testing allowed consideration of the wider problem involving the work of art – the icons *Deesis with St Nicholas, St Spyridon and St Daniel the Stylite*. The obtained results provide a clear insight into the style characteristics, painting technologies, construction of paint layer, selection of substrate, and the application of pigment, binder and varnish for protection. Dry cleaning of lacquer and paint layer is done using DMSO + ethyl acetate + citric acid, with thickener (in stages).

The paint layer reconstruction – retouching was carried out

using watercolour palette and oil paint palette. Retouching was done using the *tratteggio* technique. In this way, the unity of retouched surface and the original surfaces was achieved. The work on the icons lasted for almost a year. First, it was necessary to look at the work of art as a whole, starting from pencil drawings, visible in certain segments of the paint layer, to the massive ornamental frame. During the operation, certain hidden details were discovered, especially when it comes to the painted details and decorative elements on clothes of the saints.

This enabled the selection of the most efficient, most harmless and overall minimum treatment in terms of conservation and restoration. Such treatment with minimal intervention gave us the maximum results.

Translated by the author

БИБЛИОГРАФИЈА ДОБРИЛЕ СТОЈАНОВИЋ (1925–2018)

Апстракт: У раду је дат попис радова Добриле Стојановић, историчарке уметности која је радни век провела у Музеју примењене уметности у Београду, од његовог оснивања, посветивши се, углавном, проучавању текстила, костима, црквеног уметничког веза, таписерије и ћилима. Рад у новооснованој културној институцији после Другог светског рата захтевао је велико ангажовање на сакупљању, пописивању и обрађивању културне баштине. Добрила Стојановић је својим радовима оставила значајан траг у историји примењене уметности у домаћој и страној јавности.

Кључне речи: библиографија, Добрила Стојановић, текстил, костим, мода, црквени уметнички вез, црквена одећа, црквени текстил, таписерија, теписи, ћилими.

Библиографија радова Добриле Стојановић обухвата кратку биографију и попис њених текстова сврстаних у следеће категорије: 1. ауторски каталози; 2. посебни отисци; 3. радови у каталозима; 4. радови у зборницима, конгресним актима и слично; 5. радови у стручној периодици; 6. водичи; 7. прикази; 8. извештаји; 9. некролози и 10. индекс. Садржи укупно 69 библиографских јединица. Грађа је у оквиру категорија наведена хронолошким редом, а ако у оквиру једне категорије постоји више издања из исте године, она су дата азбучним редом. Наслови који су објављени у периодици и посебним отисцима прате хронолошки ред по годиштима, која се, понекад, разликују од године издавања. Резимеи на страном језику дати су у напмени. Опис јединица усађен је са стандардом ISBD(M), међународним стандардним библиографским описом монографских публикација, и стандардом ISBD(CR), међународним стандардним библиографским описом серијских публикација. Библиографија је рађена *de visu*, с обзиром на то да је Добрила Стојановић свој радни век провела у Музеју. Наслови и напомене су преузимани са самих публикација и наведени су писмом публикације.

Добрила Стојановић је рођена у Урошевцу као Добрила Панић. Основну школу је завршила 1934. године у Скопљу, а Трећу женску гимназију 1943. у Београду, где је 1950. и дипломирала на Филозофском факултету, на Групи за историју уметности и археологију.

Годину дана након дипломирања започела је каријеру у Министарству за науку и културу НР Србије као референт за музеје, а исте године, по оснивању Музеја примењене уметности, постављена је за руководиоца Збирке за историјско-стилски развој текстила и костима. Осим збирком, руководила је, као музејски саветник, и Одељењем за основну делатност, све до пензионисања 1988. године.

У првим годинама рада Музеја била је један од утемељивача концепције, сталне поставке, као и Збирке текстила и костима. Збирка је обухватала предмете домаће, европске и ваневропске примењене уметности, што је захтевало широко и разноврсно подручје истраживања. Вредно и предано је радила на прикупљању материјала и грађе, њиховој класификацији, стручно-научној обради и излагању. Како би се што боље упознала с материјалима и њиховом обрадом, много је путовала; боравила је у архивима, музејима и манастирским ризницама широм Југославије, као и у иностранству. Њена посвећеност уродила је мноштвом писаних радова, колективних и самосталних изложби. У Музеју и ван њега, одржала је низ предавања из области својих истраживања, а поводом изложби организовала је тзв. стилске вечери и друге манифестације.

Учествовала је у сталним поставкама Музеја које су приказивале примењену уметност код Срба од доласка Словена на Балкан до савременог доба 1955. и 1958. године. Руководила је конципирањем и постављањем последње сталне поставке 1985. године, којом је био обухваћен знатно измењен материјал из истог периода, допуњен предметима из црквених збирки. У исто време, руководила је припремом изложбе *Примењена уметност од готике до сецесије*, која се заснивала искључиво на материјалима из музејских збирки.

Од самосталних изложби, најзначајнија је студијска изложба *Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века*, постављена у музеју 1959. године, да би затим гостовала у Новом Саду, Загребу, Сарајеву и Скопљу. Сличну изложбу, допуњену и лаичким материјалом, *Српски вез од XIV до XIX века* поставила је 1973. године у Државном историјском музеју у Москви, а затим и у Уметничком музеју СР Румуније у Букурешту.

Учествовала је у припреми изложбе *Дело Христифора Жефаровића*, у сарадњи са Галеријом Матице српске из Новог Сада (1961). Изложба је следеће године одржана и у Музеју примењене уметности у Београду.

Изложбу *Савремена југословенска таписерија* припремила је и поставила 1963. године.

Ауторка је студијске изложбе *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века* (1980). Овој изложби претходила је мања изложба *Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века*, из 1967. године, која је исте године гостовала у Суботици.

Припремила је и поставила неколико изложби из музејских колекција, од којих је најзначајнија *Оријентални теписи и ћилими*, одржана у Музеју примењене уметности 1971. године, да би потом гостовала у музејима у Крагујевцу и Зрењанину. Изложбу *Пиротски ћилими* приредила је 1987. године у Музеју примењене уметности, а следеће године у Музеју Македоније у Скопљу. Све изложбе су пратили студијски каталози ауторке.

Поред самосталних, учествовала је у припреми низа колективних изложби које су обухватале поједине стилске периоде или географске целине, приређених у Музеју и ван њега. Осим изложби тог типа, приређивала је и изложбе из области савремене примењене уметности. Једна од њих је *Уметност у индустрији* (1962). Учествовала је у концептирању, припреми и постављању значајне изложбе *Ризница српске средњовековне уметности, XII–XVI век (Trésor de l'art serbe médiéval XIIe–XVI siècle)*, одржане у Паризу 1983. године, а руководила поставком исте изложбе у Музеју примењене уметности у Београду следеће године. За рад на овој изложби добила је Награду „Михаило Валтровић“. Учествовала у припреми и реализацији изложбе *Уметност у Србији XIX века*, одржане у Грацу, Трсту и Београду, 1985. године.

Током радног века, била је и комесар више гостујућих изложби из земље и иностранства. Била је члан редакције музејских издања и рецензент многих објављених текстова. Након оснивања Координационог одбора за попис српских споменика у иностранству, учествовала је у раду комисије за Румунију и Мађарску. Била је члан Републичке комисије за откуп предмета од нарочитог значаја, као и члан Координационог одбора музеја СР Србије.

У циљу стручног усавршавања, користила је тромесечну стипендију румунске владе (1958). У оквиру програма размене стручњака, путовала је у Француску, Бугарску, Грчку, Румунију, СССР, Мађарску и Чехословачку, а приватно је боравила у Аустрији, Италији, Швајцарској и Турској. Присуствовала је курсевима о

византијској уметности у Равени 1963. и 1975. године.

На позив Међународног центра за проучавање древних тканина (Centre International d'Etude des textiles anciens – CIETA), са седиштем у Лиону, постала је члан ове организације 1970. године, а две године касније изабрана је за члана Савета дирекције Центра у Ригисбергу (Швајцарска). У оквиру те организације одржала је више стручних предавања у Лиону, Паризу, Лондону, Ригисбергу и Крефелду.

Учествовала је са саопштењем у раду *Симпозијума поводом ослобођења градова од Турака 1862–1867*, одржаног у Београду, 1967. године, у организацији Српске академије наука и уметности, а затим на XIV интернационалном византолошком конгресу у Букурешту, 1971. године, као и на следећем, одржаном у Атини 1976. године.

Добитница је признања са плакетом за сарадњу са Српском православном црквом 1969. године, поводом прославе седамстопедесете годишњице аутокефалности Српске православне цркве. Један је од добитника награде за музејску делатност „Михаило Валтровић“ (1985), као и Ордена рада са сребрним венцем.

1. Ауторски каталози

1. Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1959. – 82 стр., [61] стр. с репр. ; 24 cm

Насл. на упор. насл. стр.: La broderie artistique en Serbie du XIV^e au XIX^e siècle. – "... поводом истоимене изложбе отворене у јануару 1960. године" --> полеђина насл. листа. – Тираж 1.000. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Résumé: La broderie artistique du XIV^e au XIX^e siècle: str. 35-38.

2. Savremena jugoslovenska tapiserija : [katalog izložbe] / Dobrila Stojanović. – Beograd : Muzej primenjene umetnosti, 1963. – [21] str. + [54] str. s katalogom i repr. ; 20 cm

Na spor. nasl. str.: Tapisserie contemporaine Yougoslave. – "... поводом истоимене изложбе отворене јулу – августу 1963. године" --> поледина насл. листа. – Тираж 1.000. – Biografski podaci o umetnicima. – Prevod na francuski: str. 6, 12-19.

3. Ženska moda od sredine 19. veka do tridesetih godina 20. veka : iz zbirke Muzeja primenjene umetnosti : [katalog izložbe]. – Beograd : Muzej primenjene umetnosti, 1966. – 15 str. ; 30 cm

Šapirografisano

4. Orientalni tepisi i čilimi : [katalog izložbe] / Dobrila Stojanović. – Beograd : Muzej primenjene umetnosti, 1967. – 12 str. ; 30 cm

Šapirografisano

5. Umetnost tekstila u Srbiji / Dobrila Stojanović. – Beograd : ULUPUDS ; Škola za industrijsko oblikovanje, [1967 ?]. – 11

str. + 32 repr. ; 19 cm (Biblioteka primenjene umetnosti u Srbiji ; sv. 1)

Résumé na francuskom

6. Оријентални теписи и ћилими : [каталог изложбе] / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1971. – 116 стр. : илустр. ; 22 cm. – (Музејске збирке, 2)

Насл. на упор. насл. стр.: Oriental rugs and carpets. – Тираж 1.000. – Библиографија: стр. 36-38. – Summary: Oriental Carpets and Rugs: str. 35.

7. Broderia artistică la Sirbi secolul al XIV-lea – secolul al XIX-lea : [catalog izložbe] / Dobrila Stojanovici. – Bucuresti : Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România ; Belgrad : Muzeul de Artă aplicată din Belgrad, Jugoslavia, 1973. – 39 стр. : илустр. ; 19 cm

8. Сербское шитье XIV-XIX вв : выставка Музея прикладного искусства Белграда / Добрила Стоянович. – Москва : Государственный Ордена Ленина, Исторический Музей, 1973. – 56 стр. : илустр. ; 21 cm

Tiraž 1500

9. Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1980. – [218] стр. : илустр. ; 22 cm

Насл. на упор. насл. стр.: Les costumes citadins en Serbie au cours du XIX siècle et au debut du XX. – Тираж 1.000. – Resume: Les costumes citadins en Serbie au cours du 19^e siècle et au debut du 20^e. стр. [36]

10. Коптске тканине / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1980. – 86 стр. с таб. XXIII. – (Музејске збирке ; VI)

Насл. на упор. насл. стр.: Les tissus coptes. – Résumé.

11. XIX [Деветнаести] дечји октобарски салон : примењена уметност : Београд, 20. октобар – 5. децембар 1982 : [каталог изложбе] / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1982. – [24] стр. : илустр. ; 24 cm

12. Пиротски ћилими : [каталог изложбе] / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности 1987. – 53 стр. ; LVII стр. с табл. : илустр. ; 23 cm. – (Музејске збирке ; VIII)

Тираж 1000. – Résumé: Pirots Carpets: str. 33-34.

2. Посебни отисци

13. Један фламански гоблен из збирке Музеја примењене уметности / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1955. – Стр. 87-97 : илустр. ; 29 cm

Summary: A Flemish tapestry in the Museum of Applied Arts: str. 89-99. – П. о.: Музеј примењене уметности : зборник 1 (1955).

14. Катапетазма монахиње Јефимије / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, [1962 ?]. – Стр. 57-74 : илустр. ; 29 cm

Résumé: Katapetazmo de la nonne Agnes: str. 75. – П. о.: Музеј примењене уметности : зборник 6-7 (1960/61).

15. Везена икона из XIV века / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, [1964]. – Стр. 25-36 : илустр. ; 29 cm

Summary: An Embroidered Icon from the 14th Century: str. 37. – П. о.: Музеј примењене уметности : зборник 8 (1962).

16. Везени крст из манастира Дечана / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1966. – Стр. 29-38 : илустр. ; 29 cm

Summary: An Embroidered Cross from the Dečani Monastery: str. 39-40. – П. о.: Музеј примењене уметности : зборник 9-10 (1963-1965).

17. Распоред игара са словенског бала у Бечу 1861. / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1968. – Стр. 121-124 : илустр. ; 29 cm

Résumé: Carnet de bal, provenant du „Grand bal des Slaves“ donné à Vienne en 1861: str. 124. – П. о.: Музеј примењене уметности : зборник 12 (1968).

18. Везови са карактеристикама бидермајера и другог рококоа / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1969. – Стр. 105-119 : илустр. ; 29 cm

Résumé: Les broderies caractéristiques du „Biedermeier“ et du Second Rococo: str. 120. – П. о.: Музеј примењене уметности : зборник 13 (1969).

19. Црквена одећа и лутургијски покривач из ризнице манастира Свете Тројице код Пљеваља / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1971. – Стр. 103-121 : илустр. ; 28 cm

Résumé: Les vêtements sacerdotaux et les voiles liturgiques gardés dans le trésor du monastère de la Trinité pres de Pljevlje: str. 121-122. – П. о.: Музеј примењене уметности : зборник 14 (1970).

20. Епитрахил из манастира Тисмане / Добрила Стојановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1971. – Стр. 31-40 : илустр. ; 29 cm

Résumé: L'épitrachilion du monastère Tismane: str. 40. – П. о.: Музеј примењене уметности : зборник 15 (1971).

3. Радови у каталозима

21. Eпоha bidermajer / Dobrila Stojanović ... [et al.]

У: Katalog izložbe primenjena umetnost u privredi i svakodnevnom životu. – Београд : Zavod primenjenih umetnosti NRS, 1960. – Стр. 37-47 : илустр.

22. Везови Христофора Жефаровића / Добрила Стојановић

У: Дело Христофора Жефаровића / [Олга Микић ... и др.]. – Нови Сад : Галерија Матице српске, 1961. – Стр. 65-77 стр. + 13 репр.

23. Umetnost u industriji : izložba 1961. decembar – januar 1962 / Ružica Gajić ... [et al.]. – Београд : Музеј примењене уметности, 1961. – [30] стр. : илустр. ; 24 cm

24. Art in Industry : exhibition 1961 December – January 1962 / Ružica Gajić ... [et al.]. – Belgrade : Museum of Applied Art, 1961. – [30] стр. : илустр. 24 cm

25. Дванаест дела персијских мајстора : колекција Музеја примењене уметности : [каталог изложбе] / Ј. [Јевта] Јевтовић (ур.). – Београд : Музеј примењене уметности, 1971. – [40] стр. : илустр. ; 22 cm

На спор. насл. стр.: Twelve Works of Persian Masters : from the Collection of the Museum of the Applied Arts. – Тираж 1.000

26. Tissue Broderie / Dobrila Stojanović

У: Trésor de l'art serbe medieval XIIe-XVIe siècle : Ville de Paris, Pavillon des Arts, 23 décembre 1983 – 5 février 1984 : [catalog de l'exposition]. – Paris : Ministère des relations extérieures, Association française d'action artistique, 1983. – Стр. 100-108 стр. + 6 репр.

27. Stickerei und Kostüm = Ricami e costumi = Vez i kostim / Dobrila Stojanović

У: Kunst im Serbien des XIX. Jahrhunderts : Museum der angewandten Kunst, Belgrad = L'arte in Serbia nel XIX secolo : Museo di arte applicata, Beograd = Umetnost u

Srbiji XIX veka : [каталог изложбе]. – Београд : Музеј примењене уметности, 1985. – Стр. 61-73 : илустр.

28. Каталог, тканине и вез (Т) / Добрила Стојановић

У: Благо манастира Студенице : [каталог изложбе]. – Београд : Српска академија наука и уметности, 1988. – Стр. 163-167 : илустр.

29. Каталог, Дрво (Д) / Добрила Стојановић

У: Благо манастира Студенице : [каталог изложбе]. – Београд : Српска академија наука и уметности, 1988. – Стр. 167-170 : илустр.

4. Радови у зборницима, конгресним актима и сл.

30. Примењена уметност код Срба у средњем веку / Б. [Бојана] Радојковић и Д. [Добрила] Стојановић. – Библиографске референце уз текст

У: Српска православна црква 1219-1269 : Споменица о 750-годишњици аутокефалности / [редакциони одбор споменице Лаврентије, епископ западно-европски и аустралијски ... и др.]. – Београд : Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1969. – Стр. 111-115 : репр.

31. Примењена уметност код Срба под Турцима / Б. [Бојана] Радојковић и Д. [Добрила] Стојановић. – Библиографске референце уз текст

У: Српска православна црква 1219-1269 : Споменица о 750-годишњици аутокефалности / [редакциони одбор споменице Лаврентије, епископ западно-европски и аустралијски ... и др.]. – Београд : Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1969. – Стр. 203-208 : репр.

32. Европско одевање у Србији у другој половини 19. века / Добрила Стојановић

У: Зборник радова Ослобођење градова од Турака 1862-1987 : зборник радова приказаних на научном скупу Српске академије наука и уметности, одржаном од 22. до 24. маја 1967. год. у Београду поводом прославе 100-годишњице ослобођења градова. – Васа Чубриловић (ур.). – Београд : Српска академија наука и уметности, Одељење друштвених наука, 1970. – Стр. 687-711 + [29] репр.

33. Les elements orientaux sur le broderies religieuses des pays balkaniques jusqu'a la fin du XIIe siècle / Dobrila Stojanović

У: Actes du XV congres des Études Byzantines, Bucarești, 6–12 septembre, 1971. – Vol. 3 / Mihail Berza, Eugen Stănescu, eds. – Bucarești : Academiei Republicii Socialiste România, 1976. – Стр. 443-449 + 5 репр.

34. Тканине / Добрила Стојановић

У: Историја примењене уметности код Срба, I том: Средњовековна Србија / носилац научног пројекта др Бојана Радојковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1977. – Стр. 283-313 : илустр.

35. Вез / Добрила Стојановић

У: Историја примењене уметности код Срба, I том: Средњовековна Србија / носилац научног пројекта др Бојана Радојковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 1977. – Стр. 317-339 : илустр.

36. La terminologie des divers tissus utilisés au Moyen-Age en Serbie / D. [Dobрила] Stojanović

U: Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, Athènes, 5-11 septembre 1976. – Vol. 2 : Art et archéologie. Communications, A-B. – Athènes : Association Internationale des Études Byzantines, 1981. – Стр. 743-750.

5. Радови у стручној периодици

37. Један фламански гоблен из збирке Музеја примењене уметности / Добрила Стојановић. – Summary: A Flemish tapestry in the Museum of Applied Arts: стр. 98-99.

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 1 (1955). – Стр. 87-97 : илустр.

38. Два бидермајер веза / Добрила Стојановић. – [Titre: Deux exemplaires de broderie en style Biedermeier]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 2 (1956). – Стр. 114-116 : илустр.

39. Катапетазма монахиње Агније / Добрила Стојановић. – [Résumé]: Katapetazme de la nonne Agnes: стр. 75.

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 6-7 (1960-1961). – Стр. 57-74 : илустр.

*Свеска изашла 1962.

40. Везена икона из XIV века / Добрила Стојановић. – [Summary: An Embroidered Icon from the 14th Century: стр. 37]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 8 (1962). – Стр. 25-36 : илустр.

*Свеска изашла 1964.

41. Везени крст из манастира Дечана / Добрила Стојановић. – [Summary: An Embroidered Cross from the Dečani Monastery: стр. 39-40]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 9-10 (1963-1965). – Стр. 29-38 : илустр.

*Свеска изашла 1966.

42. Распоред игара са словенског бала у Бечу 1861 / Добрила Стојановић. – [Résumé: Carnet de bal, provenant du „Grand bal des Slaves“ donné à Vienne en 1861: стр. 124]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 12 (1967). – Стр. 121-124 : илустр.

*Свеска изашла 1968.

43. Везови са карактеристикама бидермајера и другог рококоа / Добрила Стојановић. – [Résumé: Les broderies caractéristiques du “Biedermaier” et du second rococo: стр. 120]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 13 (1968/69). – Стр. 105-119 : илустр.

*Свеска изашла 1969.

44. Црквена одећа и литургијски покривачи из ризнице манастира Свете Тројице код Пљеваља / Добрила Стојановић. – [Résumé: Les vêtements sacerdotaux et les voiles liturgiques gardés dans le trésor du monastère de la Trinité près de Pljevlje: стр. 121-122]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 14 (1970). – Стр. 103-21 : илустр.

45. Епитрахил из манастира Тисмане / Добрила Стојановић. – [Résumé]: L'épitrachilion du monastère Tismane: стр. 40.

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Јевта Јевтовић. – Београд : Музеј примењене уметности, 15 (1971). – Стр. 31-40 : илустр.

46. Текстил и одећа као предмет колекционирања, чувања и њихово валоризовање у музејима / Добрила Стојановић. – [Résumé: Les tissus et vêtements, leur collectionnement, conservation et mise en valeur dans les musées: стр. 193]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник др Бојана Радојковић. – Београд : Музеј

примењене уметности, 19-20 (1975/76). – Стр. 17-192 : илустр.

*Свеска изашла 1976.

47. L'ornementation des textiles représentés sur les fresques de Serbie et Macédoine, jusqu'au milieu du XVe siècle / Dobrila Stojanović. – Summary: Textile ornamentations on the Serbia and Macedonia Frescoes up to the 15th century: str. 136.

U: Bulletin de liaison du Centre international d'études des textiles anciens. – Lyon : Centre international d'études des textiles anciens, 43-44 (1976). – Str. 129-135.

48. Quelques tissus coptes du Musée des Arts décoratifs de Belgrade / Dobrila Stojanović. – Summary: Collection of Coptic tapestries in the Museum of Decorative Arts of Belgrad: str. 28.

U: Bulletin du liaison du Centre international d'études des textiles anciens [CIETA]. – Lyon : Centre international d'études des textiles anciens, Vol. 50 (1979). – Str. 25-29.

49. Старе зидне таписерије типа verdure из Музеја примењених уметности у Београду / Добрила Стојановић. – [Summary: Old Verdure Wall Tapestries from the Museum of Applied Arts in Belgrade: str. 17-18]

У: Музеј примењене уметности : зборник 28-29 (1984/85). – Стр. 9-18 : илустр.

*Свеска изашла 1987.

50. Црквено уметнички вез у XVI и XVII веку : неколико карактеристичних група / Дорила Стојановић. – Résumé

У: Зборник Матице српске за ликовне уметности / одговорни уредник Александар Кадијевић. – Нови Сад : Матица српска, одељење за ликовне уметности. – ISSN 0352-6844. – Бр. 33-34 (2003). – Стр. 155-165 : илустр.

51. Црквени текстил од средине XV до краја XVII века / Добрила Стојановић. – [Summary: Serbian Church Textile from the Middle of the 15th to the End of the 17th Century: str. 44].

У: Музеј примењене уметности : зборник / уредник броја др Бојана Радојковић. – Београд : Музеј примењене уметности. – ISSN 0522-8328. – Бр. 1 (2005). – Стр. 9-44 : илустр.

6. Водичи

52. Водич : Музеј примењене уметности / [Н. (Нада) Андрејевић ... и др.] – Београд : Музеј примењене уметности, 1970. – 138 стр. : илустр. ; 22 cm

53. Guide : Museum of Applied Art / [N. (Hada) Andrejević ... et al.]. – Belgrade : Museum of Applied Art, 1973. – 142 str. : ilustr. ; 22 cm

7. Прикази

54. Изложба коптских тканина у Музеју примењене уметности у Београд / Добрила Стојановић

У: Весник : тромесечни билтен музејско-конзервативног друштва НРС / уредник Загорка Јнац. – Београд : Друштво музејско-конзервативних радника НР Србије. – [Год. III], 13 (јули-септембар, Београд 1954). – Стр. 17-18.

55. Изложбе и културно просветни рад у Музеју примењене уметности 1956-1957. године / Добрила Стојановић. – [Titre: Les expositions et le travail éducatif au Musée des Arts Décoratifs]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 3-4(1957/58). – Стр. 197-199.

*Свеска изашла 1958.

56. Изложба „Кућни сат – стилски развој кроз векове“ / Добрила Стојановић. – [Titre: Exposition “La pendule à travers les siècles”]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 9-10 (1963-1965). – Стр. 130-132 : илустр.

*Свеска изашла 1966.

57. Изложба индонежанске народне уметности : збирка Вере и Алеша Беблера / Добрила Стојановић. – [Titre: Exposition d'art populaire indonésien : collection d'Aleš et de Vera Bebler]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 9-10 (1963-1965). – Стр. 135-137 : илустр. –

*Свеска изашла 1966.

58. Изложбе из музејских збирки које су одржане током 1966. год. / Добрила Стојановић. – [Titre: Les expositions des collections du Musée organisées en 1966]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 12 (1967). – Стр. 165-167.

*Свеска изашла 1968.

59. Изложба „Дворски костим Румуније од XIV до XVIII века“ / Добрила Стојановић. – [Titre: Exposition “Costume de la cour roumanie du XIVe au XVIIIe siècle”]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник др Бојана Радојковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 14 (1970). – Стр. 143-144 : илустр.

*Свеска изашла 1971.

60. Изложба „Персијска уметност из београдских колекција“ / Добрила Стојановић. – Titre: Exhibition „Persian Art in Belgrade Collections“]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник др Бојана Радојковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 15 (1971). – Стр. 161-163 : илустр.

*Свеска изашла 1972.

61. Изложба „Вез код Срба од XIV–XIX века“ / Добрила Стојановић. – [Titre: La broderie des serbes du XIVe au XIXe siècle]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник др Бојана Радојковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 19–20 (1975/76). – Стр. 207-210 : илустр.

*Свеска изашла 1976.

62. Izložba vezenih tkanina u Jevrejskom istorijskom muzeju / Dobrila Stojanović

У: Jevrejski pregled / odgovorni urednik David Levi. – Beograd : Savez jevrejskih opština Jugoslavije, 5-6 (maj-jun 1978). – Str. 10-13 : ilustr.

63. Изложба „Одећа из збирке Покрајинског музеја у Марибору“ / Добрила Стојановић

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник др Бојана Радојковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 21-23 (1977/79). – Стр. 111-112 : илустр.

*Свеска изашла 1981.

64. Изложба „Посуде за пиће кроз векове“ / Добрила Стојановић

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник др Бојана Радојковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 21-23 (1977/79). – Стр. 113-114 : илустр.

*Свеска изашла 1981.

65. Изложба "Таписерија у Словенији" / Добрила Стојановић. – [Titre: La tapisserie en Slovénie - présentation de l'exposition]

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник др Бојана Радојковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 28-29 (1984/85). – Стр. 194 : илустр.

*Свеска изашла 1987.

8. Извештаји

66. Razmena publikacija sa Viktorija i Albert muzejem / Dobrila Stojanović

У: Музејеки весник / уредник редакцијски одбор. – Београд : Друштво музејско-конзерваторских радника НР Србије. – [Год. I], 1 (јануар-фебруар, Београд 1952). – Стр. 9.

9. Некролози

67. Бранислав Миленковић – In memoriam (1907-1965) / Добрила Стојановић

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник Нада Андрејевић-Кун. – Београд : Музеј примењене уметности, 9-10 (1963-1965). – Стр. 160 : илустр.

*Свеска изашла 1966.

68. Сећања: Korina Nikolesku / Добрила Стојановић

У: Зборник за ликовне уметности / Матица српска. Одељење за ликовне уметности / одговорни уредник др Дејан Медаковић. – Нови Сад : Матица српска, 14 (1978). – Стр. 361-362.

69. In Memoriam : dr Korina Nikolesku / Добрила Стојановић

У: Музеј примењене уметности : зборник / одговорни уредник др Бојана Радојковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 21-23 (1977/79). – Стр. 123.

*Свеска изашла 1981.

ИНДЕКС ПОЈМОВА

Бидермајер – 18, 21, 38, 43
Вез – 1, 7, 8, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 27, 28, 33, 35,
38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 50, 51, 59, 61, 62
Дизајн – 22, 23
Дрво – 29
Други Рококо – 18, 43
Извештаји – 66
Изложбе – 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67,
68
Костим – 7, 8, 9, 27, 32, 33, 46, 59, 63
Костим, црквени – 1, 19, 20, 26, 27, 28, 44
Лепезе – 17, 42
Литографија – 17
Мода – 3
Народна уметност – 57
Некролози – 67, 68, 69
Орнамент – 33, 47
Посуде за пиће – 64
Примењена уметност – 11, 30, 31, 52, 53, 60
Сат – 56
Таписерије – 2, 13, 37, 49, 65
Текстил – 3, 5, 19, 34, 36, 46, 47, 51, 62
Текстил, литургијски предмети – 1, 7, 8, 14, 19, 26, 28, 35,
39, 41, 44, 51
Текстил, коптски – 10, 48, 54



П Р И К Л А Д И

ЂОРЂЕ АНДРЕЈЕВИЋ КУН У БОРУ: Слађана Ђурђекановић Мирић, Бор, Музеј рударства и металургије Бор, 2018.

Категорија чланка: приказ

Ђорђе Андрејевић Кун је био најдоследнији представник социјално ангажоване уметности у Србији и Југославији, кроз коју је реалистички, у облику непосредне наратије, дао богату ликовно-уметничку документацију борбе за људска права, као и револуционарних догађаја времена у коме је живео. Као социјално ангажовани уметник, изражавао је кроз своје стваралаштво јасан став да уметност мора да буде одраз стварности и реалног живота, да не служи хедонизму грађанске класе, већ борби прогресивних, лево оријентисаних снага. Уметничка пракса морала је да буде у функцији друштва, усмерена ка темама које су најефектније могле да изразе револуционарни програм и политичке идеје левичарских тенденција.

У књизи *Ђорђе Андрејевић Кун у Бору*, Слађана Ђурђекановић Мирић се бави главним обележјима уметности Ђорђа Андрејевића Куна, фокусирајући се на другу фазу његовог стваралаштва која је у потпуности окренута социјално ангажованој уметности и социјалистичком реализму. Централна тачка њене студије је амблематско дело међуратне ангажоване уметности, мапа *Крваво злато* (1936/1937), њена рефлексја на друштво, посебно на град Бор у којем је настала, као и утицај на савремене ствараоце из различитих области уметничког и друштвеног деловања. Студиозним приступом и исцрпним фактографском грађом, ауторка посебно пажњу даје двозначности географске одреднице „у Бору“, осветљавањем Куновог боравка у овом граду, као и друштвено-политичким условима у којима су град и његов рудник тада функционисали. Користећи обимну литературу и лично научно-истраживачко искуство, детаљно пише о образовању, уметничком опусу и друштвено-политичком ангажману Ђорђа Андрејевића Куна, једног од најзначајнијих социјално ангажованих уметника прве и почетка друге половине 20. века.

Први део књиге почиње анализом Куновог стваралаштва, од првих уметничких корака, учења графичког заната код оца и стваралаштва у духу грађанског модернизма, које је обележило прву фазу његовог опуса. Међутим, кроз опис и навођење дела насталих непосредно пре и после Прве графичке изложбе у Београду (1934), као и током првог боравка у Бору исте године, ауторка запажа уметнички и идеолошки преокрет који је довео до прочишћавања ликовног израза од првостечених знања из Уметничке школе. То је



1. *ЂОРЂЕ АНДРЕЈЕВИЋ КУН У БОРУ*: Слађана Ђурђекановић Мирић, Бор, Музеј рударства и металургије Бор, 2018.
1. *ЂОРЂЕ АНДРЕЈЕВИЋ КУН У БОРУ*: Slađana Đurđekanović Mirić, Bor, Muzej rudarstva i metalurgije Bor, 2018.

резултирало трагањем за новом формом која ће најадекватније носити социјалну поруку и елиминисати артистичке и индивидуалистичке садржаје грађанског сликарства његове прве фазе. Новонастали опус се огледао у стваралаштву које стилски, тематски и идеолошки припада социјалном, борбеном и социјалистичком реализму – сликама, графикама и цртежима који су настали почев од средине тридесетих па до почетка педесетих година 20. века. Свој друштвено-политички и

уметнички ангажман Ђорђе Андрејевић Кун је почео колективним деловањем у групи *Живот* (1934–1940), *Независни* (1937) и у Удружењу ликовних уметника, као и ангажовањем у Врховном штабу НОБ-а током Другог светског рата и политичким деловањем по његовом завршетку, градећи животни пут уметника за кога су уметност и револуционарна борба били једнако битни. Прве, и најзначајније радове социјално ангажоване концепције, реализовао је у медију графике, видевши у њој моћно изражајно средство уметности социјалних тенденција, због јефтине израде и могућности мултипликовања, а самим тим и лаког ширења левичарских идеја, као и подизања свести у борби за људска права и слободе код широке друштвене популације. У том духу реализовао је четири мапе графика: *Крваво злато* (1936/1937), *За слободу* (1939), *20 цртежа* (1940) и *Партизани* (1946), као и друга графичка остварења, попут листова незавршене мапе према роману *Јевреји без новца* Мајкла Голда, које је излагао на Првој графичкој изложби у Београду.

Оно по чему се ова студија разликује од других које су се бавиле стваралаштвом Ђорђа Андрејевића Куна јесте жеља ауторке да прикаже прожимање Куновог стваралаштва са борском средином у друштвеном, политичком и уметничком смислу, што се огледа у приложеном детаљном опису развоја града Бора, посебно у периоду од 1904. до 1941. године, када је рудник био у власништву Француског друштва Борских рудника – Концесија „Свети Ђорђе“. Тај период је обележила урбанизација сеоске средине која је постала средиште највећег произвођача бакра у Европи, а процеси урбанизације и индустријализације довели су до формирања класног капиталистичког друштва и изградње инфраструктуре у циљу обезбеђивања лагодног живота за владајућу класу. С друге стране, негативна последица индустријализације и рада рудника било је спровођење репресивних мера према потчињеној класи, коју су чинили радници и сељаци. Пропадање плодног тла због индустријског загађења приморало је сељаке да напусте плодне оранице и постану део радничке класе, која је радила под тешким условима и на рубу људске егзистенције. Таква ситуација је и привукла Ђорђа Андрејевића Куна да посети Бор и проведе скоро два месеца са рударима, у намери да направи уметничко дело које ће бити „роман у сликама“ тешког живота борских рудара. У поглављу „Рад Ђорђа Андрејевића Куна у Бору“, детаљно је описан његов боравак у граду, дружење са радницима, прогони од стране управе рудника и полиције, као и његови утисци о животу рудара на ивици егзистенције. Ауторка је у књизи представила сваки лист мапе детаљном музеолошком и садржинском анализом, а исти приступ је применила и у анализи других графичких остварења овог уметника – мапа *За слободу*, *20 цртежа* и *Партизани*, како би читаоцу приближила уметнички и идеолошки значај Куновог стваралаштва за корпус социјално ангажоване уметности. Веза Ђорђа Андрејевића Куна и града Бора остаће нераскидива, јер ће се и након Другог светског рата, 1955. године, уметник поново

вратити Бору и урадити две слике борског рудника: *Пејзаж - Борски рудник* (1955), данас у колекцији Уметничког музеја Црне Горе у Цетињу, и *Борски рудник* (1955), слику монументалних димензија која се налази у збирци Галерије Војске Србије у Београду.

У другом делу књиге, Слађана Ђурђекановић Мирић детаљно образлаже у којој мери је уметност Ђорђа Андрејевића Куна оставила дубоке корене у уметничком и друштвеном животу града Бора. Мапа *Крваво злато*, један од два примерка ауторског отиска мапе, купљена је за музеј у оснивању у Бору и један је од најзначајнијих музејских предмета. Први пут је изложена 1955. године приликом отварања прве музејске поставке у Бору, а потом је преузета за музејску колекцију крајем 1962. године, од када је често излагана. Године 1979. организована је изложба *Крваво злато из уметничке збирке Музеја рударства и металургије Бор*, која је наредних година гостовала у шеснаест градова Србије. У Дому пионира у Бору, организована је 1984. године изложба Кунових радова у сарадњи с Народним музејом из Београда, док је 2014. године одржана изложба под називом *Ђорђе Андерјевић Кун у Бору*, на којој су представљени сви његови радови који се налазе у овом граду. Графике из мапе *Крваво злато* често су коришћене и као илустрације, пре свега у празничним бројевима новина *Борски колектив*. Често су објављиване и у другим штампаним издањима, чланцима и књигама о граду у којима се расветљава и документује живот у Бору током тридесетих година 20. века, као и еколошка буна у Србији, познатија у литератури као *Влашка буна*. Поетски зборник књижевне омладине Бора *У нама живот* (1980) илустрован је са свих 28 графика, доприносећи општој популарности овога дела, док су две графике искоришћене за корице књиге *Ликовна уметност у Бору: 1900–2000 године* (2008). Динамика и велики број изложби, излагање мапе у сталној поставци Музеја рударства и металургије и репродуковање у штампаним издањима, потврђују значај *Крвавог злата* за борску средину. Поред тога што има уметничку вредност, ово дело документује и ниво технолошког развоја рударске и металуршке опреме, као и социјални статус, начин живота и еколошке прилике у граду, представљајући их кроз живот две друштвене класе.

Поглавље књиге „Одјеци стваралаштва Ђорђа Андрејевића Куна у Бору“ посебно издавају ово дело у односу на сличне студијске прегледе опуса једног уметника јер елаборира на који су начин савремени уметници и истраживачи приступили Куновом стваралаштву, потврђујући актуелност и општу популарност његовог рада. Даринка Поп Митић урадила је мурал и четири цртежа инспирисана Куновим делима као део пројекта Народне библиотеке Бор, под називом *Алтернативна урбанизација Бора у очима других* (2010), чији је аутор Драган Стојменовић. Пројекат је имао за циљ покретање интелектуалног дијалога о јавним просторима између локалне заједнице и одабраних аутора који први пут бораве у Бору, кроз ликовне, концептуалне и контекстуализоване уметничке приступе. Други пројекат, аутора

Горана Миленковића из Народне библиотеке у Бору, под називом *Ескамонтажа – стриптиз слободе* (2016), имао је за циљ реактуализацију недовољно познатог културног наслеђа кроз критички и естетски уметнички предмет. Резултат пројекта је књига истог назива, чију окосницу чини Кунова мапа *Крваво злато*, на коју реферишу серија од 28 скулптура словеначког уметника Зорана Срдиха Јанежића под називом *Свобода*, стрип Даринке Поп Митић *Два истрајка*, сликани наратив Милице Ружичић, као и текст *Златна крв* вајара Зорана Пантелића и групе *Куда.орг*. Рад Милице Ружичић *Десау* је најобимнији и структурално је постављен слично *Крвавом злату*, а састоји се од текста *Борски пудинг* – који је метафора и алузија на квалитет ваздуха у Бору и однос између радника, представника управе и власти, и ликовног дела

који чини 35 слика, гвашева. Применом методе анимације (брзим листањем књиге) добија се ефекат нестајања људских фигура, чиме се реферише на стварност ишчезнућа радничке класе у условима неокапитализма у савременој Србији.

На крају овог приказа, можемо закључити да је Слађана Ђурђекановић Мирић приредила још једну значајну студију о стваралаштву Ђорђа Андрејевића Куна у којој је донела студиозан преглед стваралаштва овог уметника. Ауторка се посебно фокусира на његову графичку делатност, везу са Бором и значај за тај град, као и његов утицај на савремене уметничке праксе, потврђујући константну актуелност Куновог стваралаштва, а посебно мапе *Крваво злато*.

ИЗЛОЖБА СВА ЛИЦА КУЛТУРЕ. СЛИКАРСТВО И ЖИВОТ УЧЕЊАКА ДРЕВНЕ КИНЕ: Београд, Народни музеј у Београду, 14. децембар 2018 – 14. фебруар 2019. године

Категорија чланка: приказ

Прва међународна гостујућа изложба у обновљеном Народном музеју у Београду под називом *Сва лица културе. Сликарство и живот учењака древне Кине*, приређена је у периоду од 14. децембра 2018. до 14. фебруара 2019. године у Великој галерији ове установе. Гостујућа изложба представља део изузетно богате колекције Националног музеја Кине у Пекингу, једног од највећих и најпосећенијих музеја у свету који баштини вишемиленијумску кинеску уметност. Идеја о њеној реализацији потекла је у склопу програма међународне сарадње и културне размене између Републике Србије и Народне Републике Кине. Изложба је једна у низу значајних културних активности, међу којима је и отварање Српског културног центра у Пекингу крајем 2018. године. Приредила ју је виша кустоскиња Народног музеја, Евгенија Блануша.

У настојању да се представе различити аспекти живота вишевековне елитне друштвене групације учењака (литерата), који су истовремено вршили и функцију државних службеника највишег реда, изложба приказује разноврстан материјал и предмете ликовне и примењене уметности. Древни кинески учењаци, као припадници елитног друштвеног слоја, представљали су ослонац политичког, друштвеног и грађанског живота у кинеској традицији, те су њихова морална начела и естетска полазишта поставила норму у кинеској уметности. Ово се превасходно односи на тежњу да се успостави хармонија између човека и природе, јединство свакодневног живота и духовности, као и стварање аутохтоног и узвишеног уметничког света са препознатљивим карактеристикама кинеске традиције. Свака од укупно шест грана кинеске уметности, коју чине калиграфија, сликарство, скулптура, музика, плес и драма, настоји да досегне представу о смислу живота као коначној животној филозофији и мудрости. У том смислу, учењак се представља као „идеалан човек“ и ерудита близак двору, који се изражава кроз различите видове уметности. Сликарство учењака веома се



1. Порцелански тањир у пет боја са приказом церемоније у Павиљону феникса, династија Ћинг, владавина цара Кангсија (1662–1722)
1. Five-colored porcelain plate representing a ceremony in the Phoenix Pavilion, the Qing Dynasty, the reign of the Emperor Kangxi (1662-1722)

разликује од западног сликарства и дочарава њихов животни стил, однос према лепом и излагање филозофског мишљења. Највећи узор ових древних кинеских интелектуалаца је Конфуције (551–479 п. н. е.) чија су сабрана дела поставила суштинска вредносна начела за управљање државним системом.

Изложба обухвата 110 експоната који, како појединачно тако и у оквиру целине којој припадају, носе одлике кинеских династија, које су владале у временском распону од преко 1000 година пре нове ере све до почетка XX века: Конфуцијански аналекти, портрет Конфуција,

бронзана огледала, порцелански држачи за оловке, предмети за свакодневну употребу и украси од жада, лепезе, вазе, пехари, папирни и свилени осликани свици, керамичке фигурине и посуде за припрему и сервирање чаја, украси за косу, сетови за друштвене игре, попут древног кинеског шаха – сјангђија, музички инструмент цитра и дрвени намештај. Поставка је тематски подељена на више сегмената који тумаче развојни пут и стасавање чиновника, а потом и њихов приватни живот и важне ритуале припреме и испијања чаја, који су имали не само културне, већ и духовне конотације, испијање вина у слободно време, свирање цитре и друштвене игре које су учењацима биле омиљена забава у време доколице.

Као пратећа публикација изложбе приређен је деплијан у издању Народног музеја у Београду, који обухвата 16 страна штампаних двојезично, на српском и енглеском језику, са 22 репродукције које илуструју идиличан свет древних кинеских интелектуалаца. Текст у деплијану приредила је Евгенија Блануша.

У току трајања изложбе *Сва лица културе. Сликајство и живот учењака древне Кине* предвиђени су бројни пратећи програми које је Народни музеј приредио самостално или у сарадњи са другим институцијама и појединцима, а међу којима су стручна предавања о кинеским обичајима, култури испијања чаја, развоју кинеског традиционалног сликарства и везама са западним сликарством, уметности калиграфије итд. која се организују сваке недеље.

Велико интересовање публике за ову изложбу потврђује да је њен основни задатак испуњен, а то је да се посетиоцима Народног музеја у Београду кроз упознавање са кинеском културом приближе „сва лица културе“ кинеске традиционалне уметности. Показало се да је ова свеобухватна изложба значајна не само за домаћу публику, већ и за иностране посетиоце зато што пружа увид у изузетно цивилизацијско наслеђе кинеске културе и обичаја, о којем се у европским културама веома мало зна.



М П У 2019.

НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2019. ГОДИНИ



1. Додела Признања Друштва историчара уметности Србије за најбољу ауторску изложбу савремене ликовне уметности у 2018. години
1. Receiving the Art Historians Society of Serbia Award for the best conceived fine arts exhibition in 2018

Награда „Павле Васић“ за 2018. годину додељена је групи аутора: Слободану Јовановићу, Мирославу А. Мушићу, др Јерку Денегрију и Боруту Вилду за каталог изложбе *Машић*, у издању Музеја примењене уметности (Београд, 2018). Реч је о ретроспективној изложби визуелних комуникација Слободана Машића, на којој је приказан већи део његове заоставштине, коју је Музеју током 2017. године поклонила његова удовица и дугогодишња сарадница Савета Машић.

Жири у саставу др Чедомила Маринковић (председница), др Сања Пајић и Мирослав Карић једногласно је донео ову одлуку и, између осталог саопштио:

„Експерименти са ликовнографичким елементима, интердисциплинарност решења, инсистирање на значењима садржине средстава визуелних комуникација и потенцијали дизајна као друштвено ангажованог критичког става, учинили су Машићев опус јединстве ним у померању граница графичког обликовања, што је у овој публикацији, кроз појединачне текстове – и још више кроз њихову међусобну комплементарност – темељно обрађено и контекстуализовано.“

Награда “Павле Васић” додељује се за текстове из области примењене уметности и дизајна, пратећи

годишњу продукцију свих врста публикација, као и ауторске изложбе историчара уметности.

Признање ДИУС (Друштва историчара уметности Србије) за најбољу ауторску изложбу савремене ликовне уметности у 2018. години добила је изложба *Машић*, *Ретроспективна изложба визуелних комуникација Слободана Машића*, коју је реализовао Музеј примењене уметности у Београду. Награда је додељена историчару уметности Слободану Јовановићу, кустосу изложбе, уреднику каталога и једном од аутора текстова у каталогу. Заједно са Слободаном Јовановићем, на реализацији изложбе и каталога радио је стручни тим који су чинили Борут Вилд, дизајнер каталога и визуелног идентитета изложбе, Савета Машић и Игор Фершиши. Остале текстове у каталогу написали су др Јерко Денегри, Мирослав А. Мушић, и Борут Вилд.

ДИУС је у свом саопштењу истакао: „Изложба *МАШИЋ* допринела је сагледавању не само опуса Слободана Машића и његовог места у историји југословенске и српске уметности, дизајна и независног издаваштва, већ и осветљавању улоге слободног уметника и мислиоца у друштвеним системима у којима су границе изражавања у јавном простору контролисане.“

А К В И З И Ц И Ј Е

**Модне илустрације из часописа *Die Modenwelt*, 33 листа
1892–1898.**

Берлин, издавачка кућа Франца Липерхајдеа (Franz Lipperheide)
хартија, штампа
27,5 × 38,5 цм (1 лист, приближно)
МПУ, инв. бр. 25414

**Fashion plates from *Die Modenwelt* magazine, 33 sheets
1892–1898**

Berlin, Franz Lipperheide publishing house
paper, print
27.5 x 38.5 cm (1 sheet, approximately)
MAA, Inv. No. 25414

Сара Вучковић Ојданић из Београда поклонила је Музеју током 2019. године 33 модне илустрације у боји, које су објављене у немачком модном часопису *Die Modenwelt*, у периоду од 1892. до 1898. године. Овај часопис покренуо је 1865. године у Берлину издавач Франц фон Липерхајде. Убрзо је постигао велики успех, тако да је имао и бројна интернационална издања.

Поклоњене илустрације из часописа *Die Modenwelt* својевремено су коришћене као мустре за шивење у радњи чукунбабе дародавца, Матилде Калеф (Београд, 1876–1942). Иако је из забележених сећања и извора познато да је у другој половини XIX и почетком XX века грађанима Србије била доступна модна штампа, ако не у појединачним домаћинствима, онда у кројачким радионицама и на друштвеним окупљањима – поселима, примерци модне штампе из овог периода ретко су сачувани, због чега ова група модних илустрација представља значајну аквизицију за Збирку текстила и костима.

На поклоњеним илустрацијама из часописа *Die Modenwelt* приказана је, пре свега, женска одећа која прати модну линију карактеристичну за последњу деценију XIX века: „шунка“ или „овчији бут“ рукави (фр. *a gigot*, енгл. *leg-o'-mutton*), хаљине кројене из два дела, блузе завршене високом крагном и укројене у струку, као сукња која поприма облик левка. Почетком сваке календарске године у часопису су објављивани цртежи живописних модела за маскенбале, док су на појединим илустрацијама из 1895. године приказани модели познатог немачког модног креатора Кристофа Дрекола (Christoph Drecol).

Током првих деценија XX века, породица Калеф је у Београду имала три радње чија је делатност била везана за област моде и текстила: конфекцијску радњу мушке и дечје одеће Код првог париског шика у Коларчевој улици (основану 1903. године) и галантеријску радњу у Васиной улици, док се одећа шила у задњем делу радње са метражном робом у Вишњићевој улици. Ова аквизиција је посебно значајна и због чињенице да су нам познати некадашњи власник и намена сачуваних илустрација из часописа *Die Modenwelt*. Као део наслеђа породице Калеф, једне од бројних београдских сефардских породица које су се бавиле модном и текстилном трговином и занатима, она сведочи о животу у Београду крајем XIX и почетком XX века, али и о моди као важном сегменту грађанског идентитета и визуелне културе у Србији.

Драгиња Маскарели

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Маскарели, Д. 2019
Мода у модерној Србији : Мода у Србији у XIX и почетком XX века из збирке Музеја примењене уметности у Београду, Београд: Музеј примењене уметности, 49–50.

Prošić-Dvornić, M. 2006
Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka, Beograd: Stubovi kulture, 450–451, 453–454.

In the course of 2019, thanks to Sara Vučković Ojdanić from Belgrade, the Museum of Applied Art received as a gift 33 colour fashion plates, published in the German fashion magazine *Die Modenwelt* in the period between 1892 and 1898. The magazine was started by the publisher Franz von Lipperheide in Berlin in 1865. It soon achieved great success, which resulted in numerous international editions.

The presented illustrations from *Die Modenwelt* magazine were once used as sewing patterns in the workshop of the donor's great-great-grandmother, Matilda Kalef (Belgrade, 1876–1942). Even though the recorded memories and sources state that, in the second half of the 19th and early 20th century, fashion magazines were available to Serbian citizens, if not in individual households, then certainly in tailor's shops and at evening social gatherings, preserved copies of the fashion magazines from this period are rare. Therefore, this group of fashion illustrations represents a significant acquisition to the Textile and Costume Collection.

The presented illustrations from *Die Modenwelt* magazine display, first and foremost, women's clothes that follow the fashion line characteristic of the last decade of the 19th century: *leg-o'-mutton* sleeves (French, *a gigot*), two-piece tailored dresses, waisted, high collar blouses, as well as skirts taking the shape of a funnel. At the beginning of each calendar year, the magazine published the drawings of colourful models made for masquerade balls. Furthermore, certain illustrations from 1895 featured models by the renowned German fashion designer Christoph Drecol.

In the first decades of the 20th century, the Kalef family possessed in Belgrade three workshops the activity of which related to the field of fashion and textile. These were the following: a ready-to-wear men's and children's clothes shop called At the First Parisian Chic in Kolarčeva Street (established in 1903) and accessories shop in Vasina Street, whereas clothes were sewn in the back of the shop located in Višnjićeva Street which contained piece goods as well. The fact that the former owner and the purpose of the preserved illustrations from *Die Modenwelt* magazine are known to us adds to the importance of this acquisition. Being part of the heritage of the Kalef family, one of many Belgrade Sephardic families that were actively involved in fashion as well as textile trade and crafts, the acquisition is a testimony to Belgrade life in the late 19th and early 20th century, and also to the fashion as an important segment of civic identity and visual culture of Serbia.

Draginja Maskareli
Translated by Dragana Rašić



DIE MODENWELT

Die Modenwelt ist eine Zeitschrift, die sich mit der neuesten Mode beschäftigt. Sie enthält viele interessante Artikel über die neuesten Moden, die in der Welt zu sehen sind. Die Zeitschrift ist sehr beliebt und wird von vielen Menschen gelesen. Sie ist eine wichtige Quelle für Informationen über die neuesten Moden.



DIE MODENWELT

Die Modenwelt ist eine Zeitschrift, die sich mit der neuesten Mode beschäftigt. Sie enthält viele interessante Artikel über die neuesten Moden, die in der Welt zu sehen sind. Die Zeitschrift ist sehr beliebt und wird von vielen Menschen gelesen. Sie ist eine wichtige Quelle für Informationen über die neuesten Moden.



DIE MODENWELT

Die Modenwelt ist eine Zeitschrift, die sich mit der neuesten Mode beschäftigt. Sie enthält viele interessante Artikel über die neuesten Moden, die in der Welt zu sehen sind. Die Zeitschrift ist sehr beliebt und wird von vielen Menschen gelesen. Sie ist eine wichtige Quelle für Informationen über die neuesten Moden.

ЗБИРКА ТЕКСТИЛА И КОСТИМА

Блуза, део дирндла
Аустроугарска, око 1916.
лан; платно, вез
дужина 49 cm
МПУ, инв. бр. 25413

TEXTILE AND COSTUME COLLECTION

Blouse, a piece of dirndl
Austro-Hungarian Empire, around 1916
Linen; cloth, embroidery
Length 49 cm
MAA, Inv. No. 25413

Блузу, која чини део дирндла, аустријског националног костима, Музеју примењене уметности поклонила је током 2019. године Сара Вучковић Ојданић из Београда. Блуза је припадала прабаби дародавца Марији Ханке Черге, која се, по удаји, доселила из Беча у Београд 1920. године. Потиче из прве деценије XX века, а израђена је од ручно тканог платна и украшена ручним везом. Чувала се у породици кроз више генерација. Мајка дародавца, Едита Черге Вучковић, жена глумца Аљоше Вучковића и сестричина оперске диве Бреде Калеф Симоновић, својевремено је радо носила ову блузу. Блуза представља пример праксе чувања националног костима као породичног наслеђа, али и његовог коришћења у конструкцији визуелног идентитета особе која га носи, на различите начине и у различитим временима. У породици је сачувана и фотографија Марије Ханке у дирндлу.

Драгиња Маскарели

The blouse, which is a piece of dirndl, an Austrian national costume, was presented to the Museum of Applied Art by Sara Vučković Ojdanić from Belgrade, in 2019. The blouse belonged to the donor's great-grandmother Marija Hanke Čerge, who moved from Vienna to Belgrade after she had married in 1920. The blouse dates from the first decade of the 20th century, and is made of hand-woven cotton cloth and decorated with hand embroidery. It has been kept in the family for a number of generations. The donor's mother, Edita Čerge Vučković, a wife to the actor Aljoša Vučković and niece to the opera diva Breda Kalef Simonović, used to take pleasure in wearing this blouse. The blouse represents a good example of the practice of preserving national costume as family heritage, and also of its use aimed at constructing a wearer's visual identity in different manners and at different times. The family also keeps the photograph of Marija Hanke wearing the dirndl.

Draginja Maskareli
Translated by Dragana Rašić



Драгослав Стојановић**урамљени портрети-карикатуре (7)**

Београд, 1922–1945.

папир, туш; дрво, папир, стакло, легура

19,3 × 16,3 cm (број 1), 18,8 × 15,7 cm (број 2), 16,3 × 14,2 cm (број 3-7)

сигнирано: Д. С. и Д. Стојановић

МПУ инв. бр. 25415/1-7

Захваљујући поклону господина Бобана Марковића, колекције Музеја примењене уметности обogaћене су са седам портрета-кариката Драгослава Стојановића, једног од првих професионалних графичких дизајнера у Србији. Карикатура је заузимала важно место у његовом опусу и по њој је био познат најширој јавности, која није могла да замисли новине и часописе без актуелне политичке сатире и карикатура личности о којима је писано. Поклоњена дела приказују неидентификоване мушке ликове, које је уметник стилизовао брзим потезима пера, мајсторски приказујући карактеристичне црте лица и изразе портретисаних.

Драгослав Стојановић (1891, Аранђеловац –1945, Београд) је још као ученик београдске Уметничко-занатске школе 1910. године почео да објављује политичке карикатуре у листу *Трибуна*, који су те године покренули новинар Наум Димитријевић и Бранислав Нушић. Након школовања и рада у Немачкој (1912–1914) и Паризу (1914–1922), вратио се у Београд са реномеом успешног аутора комерцијалних и филмских плаката, реклама, новинских илустрација и карикатура. У годинама до Другог светског рата, Стојановић је, поред Пјера Крижанића, био најомиљенији београдски карикатуриста. Посебно је био активан у дневним, политичким и сатиричним листовима, као што су *То Време*, *Звоно*, *Истина*, *Самоуправа* и *Ошišани јеж*. Његове карикатуре из *Времена* прештампаване су у бугарским, румунским, чешким, америчким и британским новинама. Поред карикатуре, бавио се и илустровањем књига, плакатима, рекламним огласима и сликарством. Као предавач декоративног сликарства у Краљевској уметничкој школи (1922–1940) снажно је утицао на своје ученике да прихвате модерна схватања о предмету који је предавао.

По повратку из заробљеништва у Нинбергу, 1942. године, Драгослав Стојановић је наставио да сарађује са различитим листовима и часописима, а највише са *Временом*, односно *Новим временом*, како се овај лист називао током окупације. Радећи, као и раније, за штампу која је била на линији државне политике, Стојановић је у својим карикатурама изражавао антибољшевички став. То је било пресудно да након ослобођења буде оптужен за учествовање у немачкој ратној пропаганди и да буде стрељан. На захтев уредништва *Ошišаног јежа*, чији је био један од оснивача, рехабилитован је 2007. године.

Божана Поповић

Dragoslav Stojanović**framed caricature portraits (7)**

Belgrade, 1922–1945

paper, India ink; wood, paper, glass, alloy

19.3 x 16.3 cm (number 1), 18.8 x 15.7 cm (number 2), 16.3 x 14.2 cm (numbers 3-7)

signed with: D. S. and D. Stojanović

MAA Inv. No. 25415/1-7

Thanks to the gift received from Mr Boban Marković, the Museum of Applied Art collections have been enriched with seven caricature portraits by Dragoslav Stojanović, one of the first professional graphic designers in Serbia. Caricature occupied an important place in Stojanović's oeuvre and it was the very caricature that made him widely known to the public which could not imagine newspapers and magazines without the current political satire and caricatures of the persons written about. The presented pieces depict unidentified male characters, stylized by the artist's swift strokes of the pen, masterfully displaying the characteristic features and expressions of the portrayed.

In 1910, still a student of the Belgrade Arts and Crafts School, Dragoslav Stojanović (1891, Arandelovac –1945, Belgrade) began publishing political caricatures in the *Tribuna* [Tribune] newspaper, started by journalists Naum Dimitrijević and Branislav Nušić in the same year. Following his studies and work in Germany (1912–1914) and Paris (1914–1922), he returned to Belgrade with the reputation of a successful author of commercial and film posters, advertisements, newspaper illustrations and caricatures. In the years preceding World War II, besides Pjero Križanić, Stojanović was the most favourite Belgrade caricaturist. He was particularly inclined to daily, political and satirical newspapers, such as *Vreme* [Time], *Zvono* [Ring], *Istina* [Truth], *Samouprava* [Self-government] and *Ošišani jež* [Trimmed Hedgehog]. His caricatures published in *Vreme* [Time] were reprinted in Bulgarian, Romanian, Czech, American and British newspapers. In addition to drawing caricatures, he also illustrated books, posters and advertisements, and was painting as well. As a professor of Decorative Painting at the Royal Art School (1922–1940), he strongly influenced his students to embrace modern understandings of the subject he taught.

Upon his return from captivity in Nuremberg in 1942, Dragoslav Stojanović continued his cooperation with various newspapers and magazines, primarily with *Vreme* [Time], i.e. *Novo vreme* [New Time] as it was called during the Occupation. Working then, as before, for the press which was in the front line of the state's politics, Stojanović expressed his anti-Bolshevik attitude through his caricatures. This was a decisive factor in charging him with having taken part in German war propaganda, which resulted in his execution upon the country's liberation. At the request of the Editorial Office of *Ošišani jež* [Trimmed Hedgehog], whose one of the founders Stojanović was, he was rehabilitated in 2007.

Bojana Popović

Translated by Dragana Rašić

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- Popović, B. 2011
Primenjena umetnost i Beograd 1918–1941, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 20 i dalje.
- Поповић, Б. 2008–2009
Илустрација. Драгослав Стојановић, Зборник (Београд) 4–5: 218–219.
- Кљакић, С. 2008
Рехабилитован карикатуриста „Ошišаног јежа“, Политика (Београд) [8. 2.].
- Симић, Б. 2007
Пропаганда Милана Стојадиновића, Београд: Институт за новију историју Србије, 131.
- Јанц З. 1991
Драгослав Стојановић, београдски карикатуриста и сликар 1891–1945, Годишњак града Београда (Београд) XXXVII: 137–144.

- Capitaine, J.-L. 1988
Les affiches du cinéma français, Paris: Éditions Seghers, 44, 46.

- Васић, П. 1981
Примењена уметност у Србији 1900–1978. Пролегомена за историју примењених уметности код нас, Београд: Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије, 29.

- Васић, П. 1958
Уметничка опрема књиге у Србији до 1941, Књига и свет (Београд) 8, прештампано: Доба уметности, Студије и чланци, Ваљево: „Милић Ракић“, 1990, 231–232.

- Станојевић, С. 1929
Вељко Петровић, Драгослав Стојановић, у: Народна енциклопедија. Српско-хрватско-словеначка (Загреб) IV: 496.

- Марковић, Р., Стојановић, Д. 1926
Реч и слика (Београд) I: 65–69.



ОДСЕК ЗА САВРЕМЕНУ ПРИМЕЊЕНУ УМЕТНОСТ

Снежана Пешић Ранчић

зидна инсталација *Штациовање судбине I*

Београд, 2016.

флизелин, комбинована техника

160 × 600 cm

МПУ инв. бр. 25416

2009. године има статус самосталне уметнице. Заједно са Мајом Гечић, ауторка је концепта и реализаторка међународне изложбе *Померање граница* (од 2014), као и других изложби. Председница је Уметничког савета УЛУПУДС-а од 2018. године.

Професионалну каријеру Снежана Пешић Ранчић је започела као модни дизајнер у фабрици „Топлички мотиви“ из Прокупља (1984–1986), а потом је радила у „Беку“ (1986–1990), као и у сопственом предузећу за производњу ексклузивне женске одеће „SPR Design“ у Београду (1991–2006).



У складу са континуираним и планским употпуњавањем колекције савремене уметности текстила, Музеј примењене уметности је 2019. године откупио зидну/просторну инсталацију Снежане Пешић Ранчић *Штациовање судбине I*.

Дело је настало под утиском доласка великог броја избеглица и миграната у Србију, на путу ка земљама Европске уније, почев од маја 2015. године. Ови људи, који су без своје кривице претворени у колоне анонимних бића неизвесне судбине, дубоко су потресли ауторку, која се се по први пут у свом раду усредредила на актуелну друштвену тему и остварила ангажовано дело снажних емоција и високих ликовних вредности. *Штациовање судбине I* приказује многобројне људске силуете које спуштених глава корачају ка непознатом одредишту. Крхкост људских прилика истакнута је начином осликавања и коришћењем флизелина, танане врсте текстила који се користи као међупостава одеће и за учвршћивање тканине. Рад је први пут представљен на самосталној изложби уметнице одржаној у галерији Задужбине Илије М. Коларца од 16. маја до 3. јуна 2017. године.

Снежана Пешић Ранчић (1957) је дипломирала на Одсеку текстила Факултета примењених уметности у Београду, 1983. године. Исте године постала је чланица УЛУПУДС-а, од

(1991–2006). Истовремено се бавила уметношћу текстила, сликарством и црквеним живописом (црква Преображења Господњег у Клајићу, 2000. године и трпезарија манастира Тресије на Космају, 2003–2004).

Модну одећу, таписерије, инсталације, слике и цртеже излагала је на петнаест самосталних изложби у Београду, Прокупљу, Нишу, Земуну, Мајданпеку и Новом Саду (2001–2019). Присутна је, од 1983. године, на многобројним групним изложбама, као што су Мајска изложба, ТИСО, Бијенале таписерије, Тријенале таписерије у Новом Саду, Бијенале ликовних и примењених уметности у Смедереву, Међународно бијенале уметности минијатуре у Горњем Милановцу, Пролећна изложба УЛУС-а, *Експериментом до...* СУЛУЈ-а, Тријенале проширених медија, *Померање граница*, као и на другим манифестацијама у Црној Гори, Македонији, Бугарској и Француској. Учесница је више међународних колонија у Србији и Црној Гори (2017–2019).

Снежана Пешић Ранчић је добитница десет награда, УЛУПУДС-а, Земунског салона, мајданпечке изложбе *Жене сликари* и Телевизије БК за етно моду. Њена дела се налазе у колекцијама Етнографског музеја и Галерије РТС у Београду, збиркама Народног музеја Топлице у Прокупљу, Галерије савремене ликовне уметности у Нишу и сада у Музеју примењене уметности.

CONTEMPORARY APPLIED ART DEPARTMENT

Snežana Pešić Rančić

wall installation *Mass Production of Destiny I*

Belgrade, 2016

vlieselin, mixed technique

160 x 600 cm

MAA Inv. No. 25416

In accordance with its continuous and planned completion of the collection of contemporary textile art, the Museum of Applied Art purchased the wall/spatial installation titled *Mass Production of Destiny I* by Snežana Pešić Rančić in 2019.



The work was created under the author's impression that a large number of refugees and migrants had been pouring into Serbia since May 2015 while on their way to the European Union countries. These people who, through no fault of their own, were turned into columns of anonymous human beings of uncertain destiny, deeply moved the author driving her, for the first time in her career, to focus on the current social theme and to create an engaged artwork of strong emotions and high artistic values. *Mass Production of Destiny I* depicts numerous human silhouettes heading towards an unknown destination with their heads bent down. The fragility of human silhouettes is highlighted by the method of painting and use of vlieselin, a type of thin textile used for lining the inner side of clothes and reinforcing fabric. The work was presented for the first time at the artist's solo exhibition held at the Ilija M. Kolarac Endowment Gallery between 16th May and 3rd June, 2017.

Snežana Pešić Rančić (1957) graduated from the Textile Department, Faculty of Applied Arts in Belgrade, in 1983. In the same year, she became a member of ULUPUDS (The Association of Applied Arts Artists and Designers of Serbia), and in 2009 she was granted a status of an independent artist. Together with Maja Gecić, she has co-authored the concept of the international exhibition titled *Pushing the Boundaries* (since 2014) and realised the same as well as

other exhibitions. She has been a President of the ULUPUDS Art Council since 2018.

Snežana Pešić Rančić began her professional career as a fashion designer with the *Toplički Motivi* factory in Prokuplje (1984–1986), and then worked with *Beko* company (1986–1990) and her own company *SPR Design*, producing exclusive women's clothing, in Belgrade (1991–2006). At the same time, she pursued her interests in textile art, painting and fresco painting (The Church of the Transfiguration of the Lord in Klajić, 2000, and the dining room of the Tresije Monastery in Kosmaj, 2003–2004).

She exhibited her fashion clothing, tapestries, installations, paintings and drawings at fifteen solo exhibitions in Belgrade, Prokuplje, Niš, Zemun, Majdanpek and Novi Sad (2001–2019). Since 1983, she has also been present at numerous group exhibitions, such as May Exhibition, TISO, Biennale of Tapestry, Triennial of Tapestry in Novi Sad, Biennale of Fine Arts and Applied Arts in Smederevo, International Biennale of Miniature Art in Gornji Milanovac, Spring Exhibition of ULUS (The Association of Fine Artists of Serbia), *Experiment to...* SULUJ, Triennial of Extended Media, *Pushing the Boundaries*, as well as at other events held in Montenegro, Macedonia, Bulgaria and France. She participated in a number of international art colonies in Serbia and Montenegro (2017–2019).

Snežana Pešić Rančić has received ten awards – from ULUPUDS, Zemun Salon, Majdanpek exhibition *Women Painters* and BK Television Station for ethno fashion. Her works are held in the collections of the Ethnographic Museum and the RTS Gallery in Belgrade, in the collections of the National Museum of Toplica in Prokuplje, the Gallery of Contemporary Fine Arts in Niš, and, from now on, in the Museum of Applied Art, as well.

Bojana Popović

Translated by Dragana Rašić

ИЗЛОЖБЕ

ОДСЕК ЦЕНТРАЛНЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ

ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

У 2019. ГОДИНИ

1. На ивици

XLI Салон архитектуре

МПУ

27. 3. 2019 – 30. 4. 2019.

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

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

Салон се састоји од велике изложбе и пратећег програма

Пратећи програм:

А) *Пре Салона 2019* – изложба и радионице *Изван граница*
Пројекат сарадње, умрежавања и размене искустава између 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
Гост *Пре Салона 2019*: Универзитет у Сарајеву, Академија ликовних уметности Сарајево, одсек Продукт дизајн
27. 3. 2019 – 7. 4. 2019.

Галерија „Жад“

Б) Документа I: изложба *Слободна школа је слободан простор*

Бранко Станојевић и МПУ

27. 3. 2019 – 30. 4. 2019.

Галерија „Анастас“

В) Документа II: *100 година од оснивања Баухауса (1919–1933)*

Обележавање великог јубилеја Баухауса

МПУ

27. 3. 2019 – 30. 4. 2019.

Галерија А

Г) Гостујућа изложба *Архитектура инвентура 2016–2018 на Салону архитектуре 2019. у Београду*

Друштво архитеката Љубљане

3. 4. 2019 – 30. 4. 2019.

Галерија „Анастас“

Уредници каталога: Кристина Дешман, Маја Иванич

Селекција пројеката: Андреј Стреховец (УО ДаНС)

Д) Промотивно предавање и презентација *Saint-Gobain на Салону архитектуре 2019.*

Компанија Сен-Гобен (*Saint-Gobain*)

9. 4. 2019. у 13.00 часова

Галерија А

Предавач: Мина Милиновић Балаћ, руководилац пројекта (*Rigips, Saint-Gobain*)



Ђ) Предавање о пракси архитектонског студија *Svet Vmes*
МПУ

11. 4. 2019. у 18.00 часова

Галерија А

Уводна реч: мр Љиљана Милетић Абрамовић, Милена Зиндовић

Предавач: Јуре Хроват, архитекта

Е) Стручно вођење кроз изложбу
МПУ

13. и 20. 4. 2019. у 13.00 часова

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

Стручно вођење: мр Љиљана Милетић Абрамовић

Ж) Изложба *Conditional: 505*

Депарتمان за архитектуру, ФТН, Нови Сад

16. 4. 2019 – 30. 4. 2019.

Галерија „Жад“

Изложбу отворио др Радивоје Динуловић

Селекција: др Јелена Атанацковић Јеличић

З) Презентација спонзора *Alu König Stahl*
Alu König Stahl Serbia

18. 4. 2019. у 14.00 часова

Галерија А

И) Трибина Активизам у архитектури
МПУ

18. 4. 2019. у 18.00 часова

Галерија Б

Учесници: Милена Зиндовић, Женско архитектонско друштво (ЖАД); Слободан Јовић, Друштво архитеката



Новог Сада (ДаНС); Марија Симовић, *Дани архитектуре Крагујевац*; Милош Комленић, *Урбани баштовани*; Драгана Корица, *Савет зелене градње Србије*
Уводна реч и модератор: мр Љиљана Милетић Абрамовић
Ј) Свечана примопредаја грађе о Николи Добровићу др Реље Живојновића Архиву САНУ
МПУ

24. 4. 2019. у 13.00 часова

Салон МПУ

Учесници: академик Василије Крстић, др Марта Вукотић Лазар, мр Љиљана Милетић Абрамовић

2. Несврстани сувенири уметнице Маје Гецић

Салон савремене примењене уметности

МПУ

9. 5. 2019 – 29. 5. 2019.

Галерије А и Б

Кустос изложбе и уредник каталога: мр Бојана Поповић, музејски саветник

Аутор текста у каталогу: Марија Радош

Графичко обликовање каталога, позивнице и плаката: Маја Гецић

Сараднице на изложби: Катарина Ђорђевић, Линеа Ронсенквист (Linnea Ronsenkivist), Валентина Савић

Пријатељи изложбе: *Ivko Woman d.o.o.*, Филипа д.о.о.

Пратећи програм:

А) Шетња кроз изложбу са уметницом

МПУ

11. 5. 2019. у 13.00 часова и 18. 5. 2019. у 17.00 часова

Галерије А и Б

Стручно вођење: Маја Гецић

Б) Радионица

МПУ

25. 5. 2019. у 13.00 часова

Радионица у Галерији А

Аутор и водитељ радионице: Маја Гецић, Бојана Поповић

3. Душан Јанковић на балу уметника *Хиљаду и друга ноћ* у Београду 1923. године

МПУ



13. 5. 2019 – 15. 6. 2019.

Галерија „Анастас“

Аутор изложбе: мр Бојана Поповић, музејски саветник

Графичко обликовање деплијана, плаката и позивнице:

Душан Ткаченко

Пратећи програм:

А) Предавање *Талентовани господин Јанковић*

МПУ

16. 5. 2019. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Предавач: мр Бојана Поповић

2) Стручно вођење кроз изложбу

МПУ

18. 5. 2019. у 18.00 часова и 1. 6. 2019. у 13.00 часова

Галерија „Анастас“

Стручно вођење: мр Бојана Поповић

4. Стари конак: заборављени београдски двор

МПУ и Музеј града Београда

29. 8. 2019 – 25. 9. 2019.

Галерије А и Б

Аутори изложбе: мр Јелена Пераћ, Владимир Томић, Дејан Вукелић

Пратећи програм:

А) Стручно вођење кроз изложбу

МПУ

6. и 19. 9. 2019. у 18.00 часова

Галерије А и Б

Стручно вођење: мр Јелена Пераћ, Владимир Томић, Дејан Вукелић

5. Чувајмо природу, да би она сачувала нас

LIV Дечји октобарски салон

МПУ

28. 9. 2019 – 31. 10. 2019.

Галерија „Анастас“

Музички програм: Дечји хор РТС-а *Колибри* извео је нумеру *Планета*

Аутори каталога и изложбе: мр Милица Цукић, музејски



саветник; Леа Зеи, ликовни педагог

Пратећи програм:

А) Радионица *Рециклажа кроз уметности*
МПУ

4. и 15. 10. 2019. у 14.00 часова; 22. 10. 2019. у 15.30 часова
Галерија „Анастас“

Координатор и водитељ: Леа Зеи

Б) Радионица *Сачувајмо наш паркић*
МПУ

8. и 9. 10. 2019. у 12.00 часова; 10, 11. и 16. 10. 2019. у 11.30 часова

Галерија „Анастас“

Координатор и водитељ: Леа Зеи

В) Радионица *Пејзажи Саве Шумановића*
МПУ

11. 10. 2019. у 12.30 часова и 31. 10. 2019. у 11.00 часова
Галерија „Анастас“

Координатор и водитељ: Леа Зеи

Г) Радионица *Игра рециклаже*
МПУ

17. 10. 2019. у 11.30 часова и 18. 10. 2019. у 11.15 часова
Радионица у Галерији А

Координатор и водитељ: Леа Зеи

Д) Радионица *Помози нашој планети*
МПУ

26. 10. 2019. у 10.30 часова

Радионица у Галерији А

Координатор и водитељ: Леа Зеи

Ђ) Радионица *Чувајмо природу, да би она сачувала нас*
МПУ

26. 10. 2019. у 12.30 часова

Радионица у Галерији А

Координатор и водитељ: Леа Зеи

6. БОБ

Ретроспективна изложба илустрација Добросав Боба Живковића

Салон савремене примењене уметности



МПУ и Креативни центар

2. 10. 2019 – 23. 10. 2019.

Галерије А и Б, Галерија „Жад“

Кустос изложбе: Слободан Јовановић, виши кустос

Пратећи програм:

А) Стручно вођење кроз изложбу
МПУ

4. 10. 2019. у 18.00 часова и 22. 10. 2019. у 18.00 часова
Галерије А и Б, Галерија „Жад“

Стручно вођење: Добросав Боб Живковић, Слободан Јовановић

7. Мода у модерној Србији.

Мода у Србији у XIX и почетком XX века из збирке Музеја примењене уметности у Београду

МПУ

6. 11. 2019 – 31. 1. 2020.

Галерије А и Б

Аутор изложбе и каталога: Драгиња Маскарели, виши кустос

Поставка изложбе: Александра Тосман, архитекта

Конзервација предмета: Атеље *Arachne*; Милан Андрић и Марија Лабудовић Пантелић (МПУ)

Дизајн каталога: Душан Ткаченко

Пријатељи изложбе: компанија *Albo* и модна линија *Love by Valentina*

Део пратећег програм је виртуелна изложба *Добрила Стојановић: четири деценије стручног и научног рада у области текстила и моде*

Пратећи програм:

А) Виртуелна изложба *Добрила Стојановић: четири деценије стручног и научног рада у области текстила и моде*

МПУ

од 6. 11. 2019.

Дигитална библиотека МПУ

Аутор изложбе: Андријана Ристић, виши библиотекар

Б) *Вођења петком*

МПУ

8. 11. 2019. у 17.30 часова
Галерије А и Б
Водич: Драгиња Маскарели

В) *Предавања средом*
From Small-Town Draper to Global Couturier: The Story of Redfern / Од локалног мануфактуристе до светског креатора високе моде: прича о Редферну
МПУ

13. 11. 2019. у 17.30 часова
Галерија „Жад“
Предавач: др Сузан Норт (Susan North), Музеј Викторије и Алберта, Лондон
Предавање је одржано на енглеском језику

Г) *Вођења петком*
МПУ

15. 11. 2019. у 17.30 часова
Галерије А и Б
Водич: Смиљана Попов, новинар и аутор емисије Београд за почетнике

Д) *Предавања средом*
Градска ношња на Косову и Метохији у XIX и првој половини XX века
МПУ
20. 11. 2019. у 17.30 часова
Галерија „Жад“
Предавач: Мина Дармановић, Музеј у Приштини, Београд

Ђ) *Вођења петком*
МПУ
22. 11. 2019. у 17.30 часова
Галерије А и Б
Водич: Марија Мићановић, модни новинар и историчар уметности

Е) *Предавања средом*
Између Османске империје и националне државе: модалитети мушког грађанског костима у Србији XIX века
МПУ
27. 11. 2019. у 17.30 часова
Галерија „Жад“
Предавач: др Ненад Макуљевић, Филозофски факултет, Београд

Ж) *Вођења петком*
МПУ
29. 11. 2019. у 17.30 часова
Галерије А и Б
Водич: Ненад Новак Стефановић, новинар и писац

З) *Предавања средом*
Ottoman Women's Costume from the 18th to 20th Centuries and the Influence of Istanbul Fashions on the Provinces / Османски женски костим од XVIII до XX века и утицај истанбулске моде на провинције
МПУ
4. 12. 2019. у 17.30 часова
Галерија „Жад“
Предавач: др Лале Геринир (Lale Görünür), Музеј Садберк



хануме, Истанбул
Предавање је одржано на енглеском језику

И) *Вођења петком*
МПУ
6. 12. 2019. у 17.30 часова
Галерије А и Б
Водич: Лаура Барна, писац и историчар уметности

Ј) *Предавања средом*
Војна униформа и мода у Србији XIX века
МПУ
11. 12. 2019. у 17.30 часова
Галерија „Жад“
Предавач: Бојана Илић, Војни музеј, Београд

К) *Вођења петком*
МПУ
13. 12. 2019. у 17.30 часова
Галерије А и Б
Водич: Валентина Обрадовић, модни креатор

Л) *Предавања средом*
Реторика моде и визуелна конструкција женског родног идентитета на фотографијама у Србији у XIX и почетком XX века
МПУ
18. 12. 2019. у 17.30 часова
Галерија „Жад“
Предавач: мр Јелена Пераћ

Љ) *Вођења петком*
МПУ
20. 12. 2019. у 17.30 часова
Галерије А и Б
Водич: Светлана Бојковић, глумица

М) *Вођења петком*
МПУ
10. 1. 2019. у 17.30 часова
Галерије А и Б
Водич: Драгиња Маскарели

Н) *Предавања средом*

Сећање, идентитет и мода: јеврејска фунерарна фотографија у Београду

МПУ

15. 1. 2020. у 17.30 часова

Галерија „Жад“

Предавач: Вук Даутовић, Филозофски факултет, Београд

Њ) *Вођења петком*

МПУ

17. 1. 2019. у 17.30 часова

Галерије А и Б

Водич: Ивана Димић, драматург и писац

О) *Предавања средом*

Српски грађански костим и портрети жена у XIX веку

МПУ

22. 1. 2020. у 17.30 часова

Галерија „Жад“

Предавач: Ирена Ћировић, Филозофски факултет, Београд

П) *Вођења петком*

МПУ

24. 1. 2019. у 17.30 часова

Галерије А и Б

Водич: Ненад Радујевић, директор и оснивач Модног студија Click

Р) *Предавања средом*

Изгубљени одевни предмети краљице Драге Обреновић: између аукцијске продаје и каснијих сценско-телевизијских евокација

МПУ

29. 1. 2020. у 17.30 часова

Галерија „Жад“

Предавач: Дејан Вукелић, историчар уметности, Београд

С) *Вођења петком*

МПУ

31. 1. 2019. у 17.30 часова

Галерије А и Б

Водич: Игор Тодоровић, модни креатор

Изложбе МПУ на гостовању

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

Гостујућа изложба Музеја примењене уметности

МПУ и Народни музеј Краљево

9. 5. 2019 – 10. 6. 2019.

Народни музеј Краљево

Кустос изложбе: Драгиња Маскарели, виши кустос

Пратећи програм:

1) Уметничка радионица

Уметничка школа Краљево и Народни музеј Краљево

6. 6. 2019.

Народни музеј Краљево

Реализатор: Ивана Стајић, професор

2. Таписерије Милице Зорић: синтеза наслеђа и модернизма

Изложба на којој су изложене две таписерије из колекције Музеја примењене уметности.

Остали радови су из Спомен-збирке Павла Бељанског (Нови Сад), Музеја Семберије (Бијељина), Музеја савремене уметности (Београд) и Управе за заједничке послове републичких органа Владе РС (Београд)

Спомен-збирка Павла Бељанског, Легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића у Музеју савремене уметности, Легат Музеја Семберије

Реализацију изложбе омогућили су Министарство културе и информисања Републике Србије и Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање и односе с верским заједницама АП Војводине.

12. 9. 2019 – 27. 10. 2019, Спомен-збирка Павла Бељанског

4. 11. 2019 – 6. 12. 2019, Музеј Семберије

Аутор изложбе: Милица Орловић Чобанов

Сарадници: Тања Лазић, Музеј Семберије; Светлана

Митић, Музеј савремене уметности;

мр Бојана Поповић, Музеј примењене уметности; Сандра

Весић Тесла, Управа за заједничке послове републичких

органа Владе РС; Драгана Бошковић, Јасмина Јакшић

Субић, Марта Ђармати, Јулијана Стојисављевић, Спомен-

збирка Павла Бељанског

Пратећи програм:

У оквиру пратећег програма одржано је и предавање Бојане Поповић, музејског саветника МПУ

1) Предавање Два дела Милице Зорић из колекција Музеја примењене уметности

17. 10. 2019. у 19.00 часова

Спомен-збирка Павла Бељанског

Предавач: мр Бојана Поповић

Гостујуће изложбе у МПУ

1. Поглед кроз стакло

Марија Милорадовић Зеи

Аутор изложбе и МПУ

6. 3. 2019 – 13. 3. 2019.

Галерија „Анастас“

2. Дизајн игралиште – Design Playground

Изложба радова настралих на међународној Креативној

радионици *Дизајн игралиште – Design Playground*

Техничка школа „Дрво арт“ Београд и МПУ

15. 3. 2019 – 22. 3. 2019.

Галерија „Анастас“

3. Glassmovement

Гостујућа изложба уметничког стакла

Новоградски музеј и галерија, Лученец (Lučenec) и МПУ

Реализацију изложбе помогла Амбасада Словачке у

Београду

5. 6. 2019 – 29. 6. 2019.

Галерије А и Б

Аутор изложбе: Лубомир Ферко (Ľubomír Ferko)

Кустос изложбе: мр Милица Цукић, музејски саветник



4. Диплома 2019. и Мастер 2017/2018.

Изложба радова студената четврте године основних академских студија школске 2018/2019. године и изложба радова студената мастер академских студија школске 2017/2018. године Факултета примењених уметности (ФПУ) у Београду

ФПУ и МПУ

5. 7. 2019 – 27. 7. 2019. и 1. 8. 2019 – 19. 8. 2019.

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

Диплома 2019.

Изложба радова студената четврте године основних академских студија школске 2018/2019. године

5. 7. 2019 – 27. 7. 2019.

Комесар изложбе: Владимир Загорац, доцент ФПУ

Архитекта изложбе: Младен Врачевић, доцент ФПУ

Мастер 2017/18.

Изложба завршних радова студената мастер академских студија школске 2017/2018. године

1. 8. 2019 – 19. 8. 2019.

Комесар изложбе: Александар Келић, доцент ФПУ

Архитекта изложбе: мр Тијана Секулић, ванредни професор ФПУ

5. Боје речи

Изложба италијанског илустратора Алесандра Готарда (Shout)

Гостујућа изложба *Л. Златног пера Београда* – XV међународног бијенала илустрације

Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије (УЛУПУДС) и Италијански институт за културу у Београду

8. 11. 2019 – 20. 11. 2019.

Галерија „Анастас“

Кустос-координатор изложбе: Слободан Јовановић, виши кустос

6. ЕкОко

Изложба фотографија са истоименог фото-конкурса Фестивал фотографије *Визуализатор и Дискурзива*, у сарадњи са WWF и National Geographic

24. 11. 2019 – 27. 11. 2019.

Галерија „Анастас“

Кустос-координатор изложбе: Слободан Јовановић, виши кустос

7. The Itinerary

Међународна изложба фотографија групе аутора

Фестивал фотографије *Визуализатор*

30. 11. 2019 – 17. 12. 2019.

Галерија „Анастас“

Кустос-координатор изложбе: Слободан Јовановић, виши кустос

8. Поткање

Пројекат контекстуализације текстилних предмета из личног окружења аутора као полазишта за стваралаштво Четири факултета Универзитета уметности у Београду (Факултет музичке уметности, Факултет примењених уметности, Факултет драмских уметности и Факултет ликовних уметности) и Висока текстилна струковна школа за дизајн, технологију и менаџмент, уз подршку УЛУПУДУС-а

Радионица – од 18. 12. 2019; изложба и презентација пројекта – од 24. 12. 2019.

Галерије „Жад“ и „Анастас“

Аутори пројекта: Маја Гецић и Златко Цветковић, професори ФПУ

Кустос-координатор: мр Бојана Поповић, музејски саветник

Међународна изложба МПУ

1. Изложба Националне поставке наступа Србије на Прашком квадријеналу сценског дизајна и сценског простора 2019. године

Институције културе – независне продукције – јавни простор – *ad hoc* акције

Музеј примењене уметности у Београду и СЦЕН – Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију Факултета техничких наука (ФТН) Универзитета у Новом Саду – ОИСТАТ центар за Србију

6. 6. 2019 – 16. 6. 2019.

Уметнички директор Квадријенала: Маркета Фантова (Markéta Fantová)

Комесари наступа: мр Љиљана Милетић Абрамовић, историчар уметности, музејски саветник, директор МПУ у Београду; др Татјана Дадић Динуловић, теоретичар сценског дизајна, редовни професор ФТН у Новом Саду Програмски савет наступа (поред комесара): мр Милица Цукић, историчар уметности, музејски саветник МПУ у Београду; Слободан Селинскић, архитекта, редовни професор ФТН Универзитета у Новом Саду; др ум. Добривоје Милијановић, дизајнер звука, доцент ФДУ Универзитета уметности у Београду; мр Маја Мирковић, костимограф; мр Симиша Илић, ликовни уметник и сценограф

Кустоски тим Националне поставке: Маја Мирковић, костимограф; Симиша Илић, сценограф и визуелни уметник; Бојан Ђорђевић, позоришни редитељ

Кустоски тим Студентске секције: др ум. Романа Бошковић Живановић (програмски координатор), архитекта, ФТН,

Универзитет у Новом Саду; др ум. Мирко Стојковић (члан), драматург, ФДУ, Универзитет уметности у Београду; Зора Мосиловић (члан), костимограф, ФПУ, Универзитет уметности у Београду; Денеш Дебреи (члан), глумац, редитељ и кореограф, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду; др Милена Кордић (члан), архитекта, АФ, Универзитет у Београду; Андрија Павловић (члан), музички уметник, Нова академија уметности, Европски универзитет, Београд

Пратећи програм:

1) Конференција за штампу поводом наступа Републике Србије на Прашком квадријеналу сценског дизајна и сценског простора 2019.

МПУ

29. 5. 2019. у 12.00 часова

Галерија А

Учесници: мр Љиљана Милетић Абрамовић, Татјана Дедић Динуловић, Селена Орб, Маја Мирковић, Синиша Илић, Бојан Дорђевић, Романа Бошковић Живановић

2) *Само(из)градња*

Разговор о наступу Србије на Прашком квадријеналу сценског дизајна и сценског простора 2019.

МПУ и ФТН

21. 9. 2019. у 17.00 часова

Галерија „Жад“

Учесници: Синиша Илић, члан кустоског тима Националне поставке; Романа Бошковић Живановић, члан кустоског тима Студентске поставке; Маја Ивановић, члан студентског ауторског тима; мр Љиљана Милетић Абрамовић, комесар наступа

Разговор водила: Татјана Дедић Динуловић, комесар наступа

Сарадници: учесници наступа Србије на PQ 2019

Миољуб Кушић

ИЗДАЊА

ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2019. ГОДИНИ



Зборник [Музеја примењене уметности] / [главни и одговорни уредник] Љиљана Милетић-Абрамовић; [уредник броја] Андријана Ристић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2019. – Бр. 15, 128 стр. : илустр. ; 27 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: Прилози: (1) Аксесоар на портретима српске властеле у средњем веку / Драгана Павловић. – [Summary]: Accessories on the Portraits of Serbian Nobility in the Middle Ages; (2) Одевање и идентитет: представе ктитора мирјана у српском сликарству XVI и XVII века / Миљана М. Матић. – [Summary]: Dressing and Identity: Representations of lay Ktitors in Serbian Painting of the 16th and 17th Centuries; (3) Од концептуалне до дигиталне фотографије / Маја Станковић. – [Summary]: From Conceptual to Digital Photography; (4) The Position of Craft- and Practical research within the Academic World: A Grounded Theory of Problems and Solutions / Karolina Pallin. – [Резиме]: Позиција истраживања заната и практичног истраживања унутар академског света; (5) Часопис *Цртежи* (1956-1965) : значај за афирмацију ликовног изражавања код наставника и студената Архитектонског факултета Универзитета у Београду / Горан М. Бабић; Небојша М. Антешев. – [Summary]: Journal *Crteži* (1956-1965) : The Significance of Affirmation of Artistic Expression among the Teachers and Students of the Faculty of Architecture in Belgrade; (6) Термохроматске боје у примењеним уметностима и дизајну / Раде Пејовић; Ивана Вељовић; Ирена Живковић. – [Summary]: Thermochromic Inks in Applied Arts and Design; (7) Струични прилог о истраживачко-испитивачким радовима, конзервацији и рестаурацији иконе *Деизис са Св. Николом, Св. Спиридоном и Св. Данилом Столпником* из фонда Музеја примењене уметности / Зорана Ђорђевић. – [Summary]: Professional Contribution to Probing and Research Works, Conservation and Restoration of Icons *Deesis with St Nicholas, St Spyridon and St Daniel the Stylite* from the Museum of Applied Art in Belgrade; (8) Библиографија Добриле Стојановић (1925-2018) / Маријана Петровић. – [II ДЕО]: Прикази: (1) *Ђорђе Андрејевић Кун у Бору*. Слађана Ђурђекановић Мирић, Бор, Музеј рударства и металургије Бор, 2018 / Мишела Блануша; (2) Изложба *Сва лица културе*. Сликаство и живот учењака древне Кине. Београд, Народни музеј у Београду, 14. децембар 2018 – 14. фебруар 2019. године / Милица Цицмил. – [III ДЕО]: *Музеј примењене уметности 2019*: (1) Награде и признања Музеја примењене уметности у 2019. години; (2) Аквизиције 2019 = Acquisitions 2019; (3) Изложбе 2019 = Exhibitions 2019; (4) Издања 2019 = Editions 2019. YU ISSN 0522-8328



41. салон архитектуре : на ивици = 40th Salon of Architecture : On the Edge / [аутори текстова] Љиљана Милетић Абрамовић, Ела Нешић, Милена Зиндовић и др.; [уредник каталога и кустос изложбе] Љиљана Милетић Абрамовић; [визуелни идентитет изложбе и дизајн корица] Борут Вилд; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2019. – 212 стр. : илустр. ; 27 cm ISBN 978-86-7415-211-9



Маја Гецић : несврстани сувенири = Maја Gecić : Non-aligned Souvenirs / [аутор текста] Марија Радош; [кустос изложбе и уредник каталога] Бојана Поповић; [графичко обликовање] Маја Гецић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2019. – 64 стр. : илустр. ; 17 cm ISBN 978-86-7415-212-6



Glassmovement : уметност стакла / [аутори текстова] Л'убомир Ферко, Лубица Павловичова; [кустос изложбе] Милица Цукић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2019. – 20 стр. : илустр. ; 22 cm ISBN 978-86-7415-213-3



Стари конак : заборављени београдски двор / [аутори текстова и изложбе] Дејан Вукелић, Јелена Пераћ, Владимир Томић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј града Београда, Музеј примењене уметности, 2019. – 125 стр. : илустр. ; 27 cm
ISBN 978-86-6433-025-1

The Old Konak : Belgrade's Forgotten Residence / [authors of texts and exhibition] Dejan Vukelić, Jelena Perać, Vladimir Tomić; [graphic design and prepress] Dušan Tkačenko. – Belgrade : Belgrade City Museum, Museum of Applied Art, 2019. – 128 pp. : ill. ; 27 cm
ISBN 978-86-6433-029-9



Басна о Бобу : ретроспективна изложба Добросави Боба Живковића / [аутори текстова] Слободан Јовановић, Јасминка Петровић; [аутор и кустос изложбе] Слободан Јовановић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2019. – 40 стр. : илустр. ; 14 cm
ISBN 978-86-7415-214-0



54. дечји октобарски салон : чувајмо природу, да би она сачувала нас = 54th Children's October Salon : Let Us Take Care of the Nature, so that the Nature Could Take Care of Us / [аутори каталога и изложбе] Милица Цукић, Леа Зеи; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2019. – 87 стр. : илустр. ; 22 cm
ISBN 978-86-7415-215-7



Мода у модерној Србији = Fashion in Modern Serbia / [аутор каталога и изложбе] Драгиња Маскарели; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2019. – 144 стр. : илустр. ; 25 cm
ISBN 978-86-7415-217-1



Добрица Стојановић : четири деценије стручног и научног рада у области текстила и моде / [аутор виртуелне изложбе и каталога] Андријана Ристић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2019. – 23 стр. : илустр. ; 22 cm
ISBN 978-86-7415-216-4

ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА У ЗБОРНИКУ 15/2019

Милан Андрић, виши конзерватор за дрво, Музеј примењене уметности, Београд / Milan Andrić, Senior Wood Conservator, Museum of Applied Art, Belgrade

Мила Гајић, виши кустос, Музеј примењене уметности, Београд / Mila Gajić, Senior Curator, Museum of Applied Art, Belgrade

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

Проф. др Драган Јоцић, редовни професор, 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

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

Весна Лакићевић Павићевић, независни кустос, Београд / Vesna Lakićević Pavićević, Independent Curator, Belgrade

др Чедомила Маринковић, независни истраживач, Београд / Čedomila Marinković, PhD, Independent Researcher, Belgrade

мр Љиљана Милетић Абрамовић, музејски саветник, Музеј примењене уметности, Београд / Ljiljana Miletić Abramović, Museum Advisor, Museum of Applied Art, Belgrade

др Милорад Младеновић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет – Департман за архитектуру / Milorad Mladenović, PhD, Associate Professor, University of Belgrade, Faculty of Architecture – Department of Architecture

Драгиња Маскарели, виши кустос, Музеј примењене уметности, Београд / Draginja Maskareli, Senior Curator, Museum of Applied Art, Belgrade

др Бојан Поповић, Народни музеј, Београд / Bojan Popović, PhD, National Museum in Belgrade

др Зоран Ракић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Zoran Rakić, PhD, Associate Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

др Мирјана Ротер Благојевић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет – Департман за архитектуру / Mirjana Roter Blagojević, PhD, Associate Professor, University of Belgrade, Faculty of Architecture – Department of Architecture

др Предраг Терзић, ванредни професор, Универзитет Сингидунум, Београд, Факултет за медије и комуникације – Департман за дигиталне уметности / Predrag Terzić, PhD, Associate Professor, Singidunum University in Belgrade, Faculty of Media and Communications – Department of Digital Arts

Проф. др Александар Ђућковић, редовни професор, Универзитет у Новом Саду, Економски факултет, Суботица – Департман за европску и међународну сарадњу и бизнис / Aleksandar Čučković, PhD, Professor, University of Novi Sad, Faculty of Economics in Subotica – Department for European and International Cooperation and Business

др Јасмина Чубрило, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Jasmina Čubrilo, PhD, Associate Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА

Бројеви у заградама односе се на бројеве страница

Фот. И. М. Ђорђевић (9-10); фот. Миодраг Марковић (10, 12, 20, 22); Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, ур. Д. Војводић и Д. Поповић, Београд 2016, 114, сл. 88 (11); А. Martínez Sáez, *El Díptico Byzantino de la Catedral de Cuenca*, Cuenca 2004, 42 (11); Д. Симић-Лазар, Каленић. Сликарство, историја, Београд 2011, сл. 2 (13); Легат проф. Сретена Петковића (19); фот. Миљана Матић (20); фот. Мирјана Машнић (21, 22); фот. Народни музеј у Београду (23); фот. Каролина Палин (37); Цртежи, Архитектонски факултет, Београд 1956-1965 (47, 49, 51, 52, 53); <http://stdl.se/?p=712> (59); http://www.maggiearth.com/art_100EAYears.html (60); фот. Арек Банасик, <http://www.xslabs.net/media/enroute-photos/shimmering-layout-cropped.jpg> (60); https://www.yelp.com/biz_photos/nunoerin-jackson?select=vIS1a-mCoSgFZAfREAjMkQ (61); фот. Мауро Рестифе, <http://www.jmayerh.de/71-0-INHEAT.html> (61); фот. Раде Пејовић (62); фот. Милица Ђукић (66); фот. Владимир Петровић (67); фот. Зорана Ђорђевић (69-71); фот. Милица Ђукић (71); Ђорђе Андрејевић Кун у Бору, Слађана Ђурђекановић Мирић, Бор, Музеј рударства и металургије Бор, 2018. (85); фот. Вељко Илић (88); фот. Софија Недељковић (93); фот. Веселин Милуновић (97, 98, 101, 103, 107, 108, 109, 112) Фот. Дејан Сандић (108, 110)

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, б, с)
(Caroli 2005а)
(Caroli 2005б)
- Уколико се истовремено цитирају два различита извора, спајају се подаци у истој загради:
(презиме аутора година издања; презиме аутора година издања)
(Cooper 1998; Critser 2003)
- Додатни подаци, ако је неопходно, наводе се унутар заграде, одвојени цртом
(Радојковић 1958: 55, Taf. 18/24 – оловне плочице).

VII РЕЗИМЕ

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 алфавет 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 издања
у тексту: (Радојковић 1969а; Радојковић 1969б)
у Литератури:
Радојковић, Б. 1969а
Накит код Срба од XII до краја XVII века, Београд: Музеј примењене уметности.
Радојковић, Б. 1969б
Накит код Срба XII–XX век, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.
- Преведене књиге
Бајрон, Џ. Г. 2005
Чајлд Харолд, предговор З. Пауновић, превод и предговор Н. Тучев, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Књиге и чланци објављени у електронском облику
у тексту: (Fishman 2005: 11)
у Литератури:
Fishman, R. 2005
The rise and fall of suburbia, [e-book], Chester: Casle Press. Available through Anglia Ruskin University Library. [5.6.2005].
2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.
Библиографски опис:
Презиме аутора, иницијал. година издавања, наслов рада у : наслов зборника (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 аутора, 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://...> и датум преузимања.

6. Докторске дисертације и магистарске тезе

Уместо издавача наводи се назив факултета и/или универзитета где је теза одбрањена, као и локација те установе.

у Литератури:

Ристић, А. 2010

Насловне стране београдске илустроване штампе 1945–1980, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

IX Извори

Под појмом извори је обухваћена следећа необјављена грађа:

– Документа из архивске грађе се дају у библиографском опису: назив архива, назив и број фонда, број кутије и/или фасцикле, сигнатура или број и назив документа, датум или година.

– Рукописи се наводе према фолијацији (нпр. 2а-36), изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

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

X СКРАЋЕНИЦЕ

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

СФРЈ – Социјалистичка Федеративна Република Југославија

АИКА (АИСА) – 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, година рођења, 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. - Друго издање на другом медијуму:
Зборник (Музеј примењене уметности. Online) =
ISSN 2466-460X
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