

МУЗЕЈ
ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ
Museum
of Applied
Art



ЗБОРНИК

JOURNAL

17/2021

нова серија

БЕОГРАД
Beograd
2021

ЗБОРНИК JOURNAL



МУЗЕЈ
ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ
Museum of Applied Art

Београд / Belgrade
2021

Издавач

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

Publisher

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

Главна и одговорна уредница
Биљана Јотић

Editor-in-Chief
Biljana Jotić

Уредник броја
Слободан Јовановић

Issue Editor
Slobodan Jovanović

Уређивачки одбор
др Јелена Ердељан
(Универзитет у Београду,
Филозофски факултет, Београд)
др Клаудија Казали
(Међународни музеј керамике, Фаенца, Италија)
Мирослав Карић
(Музеј савремене уметности, Београд)
Слободан Данко Селинкић
(Универзитет у Новом Саду,
Факултет техничких наука, Нови Сад)
Биљана Јотић
(Музеј примењене уметности, Београд)
Слободан Јовановић
(Музеј примењене уметности, Београд)
Биљана Црвенковић
(Музеј примењене уметности, Београд)

Editorial Board
Jelena Erdeljan, PhD
(University of Belgrade, Faculty of Philosophy,
Belgrade)
Claudia Casali, PhD
(International Museum of Ceramics, Faenza, Italy)
Miroslav Karić
(Museum of Contemporary Art, Belgrade)
Slobodan Danko Selinkić
(University of Novi Sad, Faculty of Technical
Sciences, Novi Sad)
Biljana Jotić
(Museum of Applied Art, Belgrade)
Slobodan Jovanović
(Museum of Applied Art, Belgrade)
Biljana Crvenković
(Museum of Applied Art, Belgrade)

Секретарка редакције броја
Биљана Црвенковић

Issue Editorial Assistant
Biljana Crvenković

Лектура (српски)
Људмила Пендељ

Copy Editing (Serbian)
Ljudmila Pendelj

Лектура (енглески)
Драгана Рашић Вуковић

Copy Editing (English)
Dragana Rašić Vuković

Графичко обликовање
Душан Ткаченко

Graphic Design
Dušan Tkačenko

Штампа
Бирограф, Београд 2021

Printed by
Birograf, Belgrade 2021

Тираж
200

Print run
200

YU ISSN 0522-8328

YU ISSN 0522-8328

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

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

САДРЖАЈ / CONTENTS

ПРИЛОЗИ / CONTRIBUTIONS

Александар Ристић / Aleksandar Ristić
СРЕДЊОВЕКОВНИ ЕНКОЛПИОН ИЗ
КРВАВИЦЕ КОД КРУШЕВЦА
Summary: MEDIEVAL CROSS – ENCOLPIA
FROM THE VILLAGE OF KRVAVICA NEAR
KRUŠEVAC

Ирена Шентевска / Irena Šentevska
ПОВРАТАК ОТПИСАНИХ У ЗЕМЉУ
ЕУРОКРЕМА: музички видео, адвертајзинг
и привреда Србије у транзицији
Summary: *THE WRITTEN OFF* RETURN TO
THE LAND OF EUROKREM: Music Videos,
Advertising and Economy of Serbia in
Transition

**Драгана Константиновић / Dragana
Konstantinović**
Слободан Јовић / Slobodan Jović
НОВИ САД МОДЕРНИ ГРАД: истраживање,
вредновање и курирање неапсорбоване
модернизације града
Summary: *NOVI SAD MODERN CITY*:
Research, Evaluation and Curation of
Unabsorbed Modernization of the City

Claudia Casali / Клаудија Казали
THE LEGACY OF ALFONSO LEONI
(1941–1980)
Резиме: НАСЛЕЂЕ АЛФОНСА ЛЕОНИЈА
(1941–1980)

**Анамарија Вартабедијан / Anamarija
Vartabedijan**
МИОДРАГ ВАРТАБЕДИЈАН ВАРТА И
ТРАДИЦИОНАЛНИ СИМБОЛИ У
ЊЕГОВОМ СТВАРАЛАШТВУ
Summary: MIODRAG VARTABEDIJAN
VARTA – TRADITIONAL SYMBOLS IN HIS
ART

009 **Михаило Васиљевић / Mihailo Vasiljević** **050**
ДИФЕРЕНЦИЈАЛНА СПЕЦИФИЧНОСТ
ПРЕДИГИТАЛНЕ ФОТОГРАФИЈЕ
Summary: DIFFERENTIAL SPECIFICITY OF
PRE-DIGITAL PHOTOGRAPHY

015 **Предраг Терзић / Predrag Terzić** **059**
БИОСКОПСКИ ЕФЕКАТ УНУТАР
САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ
Summary: THE MOVIE THEATHER EFFECT
IN CONTEMPORARY ART

023 **Ана Самарџић / Ana Samardžić** **067**
ЕСКАПИЗАМ У ФАНТАСТИЧНО: Кућа
Диор и нове видео-форме презентације
колекција високе моде
Summary: ESCAPISM INTO THE
FANTASTIC: The House of Dior and the New
Video Forms of Presentations of Haute Couture
Collections

033 **Александар Виденовић / Aleksandar
Videnović** **076**
Милош Аранђеловић / Miloš Arandelović
ПРИЛОГ РЕВИТАЛИЗАЦИЈИ СЕЛА:
афирмација значаја уметничких артефаката у
руралним амбијентима Србије
Summary: CONTRIBUTION TO THE
REVITALIZATION OF THE VILLAGE:
Affirmation of the Significance of Artistic
Artifacts in Rural Environments of Serbia

040

Sara Paci Piccolo / Сара Паци Пиколо
BETWEEN SHAPE AND IMAGE: Hypothesis
of Research on Three 16th Century Paintings,
with the Aid of the Study on Half Scale
Mannequins
Резиме: ИЗМЕЉУ ОБЛИКА И СЛИКЕ:
хипотеза истраживања три слике из 16. века
проучавањем кројачких лутака у размери 1:2

Michael Moore / Majkl Mur
ARCHITECTURAL CERAMICS IN DUBLIN
Резиме: АРХИТЕКТОНСКА КЕРАМИКА У
ДАБЛИНУ

Невена Поповић / Nevena Popović
БИБЛИОФИЛСКО ИЗДАЊЕ ПОЕМЕ
ЈАМА: анализа уметничке књиге
Summary: BIBLIOPHILE EDITION OF THE
POEM *THE PIT*: Analysis of the Art Book

Александар Радојевић / Aleksandar Radojević
Милан Радојевић / Milan Radojević
ОБНОВА И РЕВИТАЛИЗАЦИЈА
ПОРОДИЧНЕ КУЋЕ У МУЗЕЈ КРАЈИНЕ У
НЕГОТИНУ
Summary: RECONSTRUCTION AND
FUNCTIONAL CONVERSION OF THE
FAMILY HOUSE INTO THE KRAJINA
MUSEUM IN NEGOTIN

087

096

103

108

ПРИКАЗИ / REVIEWS

Владана Косић / Vladana Kosić 121
ПРИКАЗ ИЗЛОЖБЕ У СУСРЕТ
СТОГОДИШЊИЦИ РОЂЕЊА РЕДИТЕЉА
ФЕДЕРИКА ФЕЛИНИЈА, ГРАДСКИ МУЗЕЈ
ЕРЕМИТАНИ У ПАДОВИ:
Фелини кроз прошлост, садашњост и
будућност

АКВИЗИЦИЈЕ 2021 / ACQUISITIONS 2021 125

ИЗЛОЖБЕ 2021 / EXHIBITIONS 2021 131

ИЗДАЊА 2021 / EDITIONS 2021 141

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ И ПРЕДЈУ
РАДОВА 147

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПРИЛОЗИ
Contributions



СРЕДЊОВЕКОВНИ ЕНКОЛПИОН ИЗ КРВАВИЦЕ КОД КРУШЕВЦА

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: У парохијском дому Цркве Св. великомученице Марине у селу Крвавица код Крушевца чува се мањи бронзани крст са урезаном представом светитеља. Пронађен је приликом копања темеља за подизање цркве почетком '90-их година прошлог века на месту на ком се претпоставља да је у прошлости постојао сакрални објекат. Пронађени крст представља аверсни део енколпиона из периода XI–XII века. Налаз карактерише урезана представа Св. Козме која га чини јединственим примерком међу крстовима – реликвијарима са представама светитеља на ширем простору. Приликом изградње цркве, поред крста, откривено је и неколико гробова који сугеришу постојање средњовековне некрополе. Сам налаз енколпиона представља значајан хронолошки индикатор за датовање некрополе или једне њене фазе.

Кључне речи: енколпион, XI–XII век, Св. Козма, некропола, Крушевац.

Након сазнања о постојању налаза који до сада није био познат научној јавности, директним увидом смо закључили да се ради о средњовековној материјалној заоставштини. С обзиром на то да је веома мали број оваквих примерака откривен на територији Србије, као и на његову реткост и иконографску специфичност у ширем окружењу, сматрали смо да је потребно предмет представити у стручној литератури.¹

Приликом копања темеља за изградњу Цркве Св. великомученице Марине почетком '90-их година XX века у насељу Крвавица, које се налази на око 10 км северозападно од Крушевца, пронађен је један бронзани крст мањих димензија. Он се данас чува у сеоском парохијском дому и представља предмет поштовања локалног становништва.

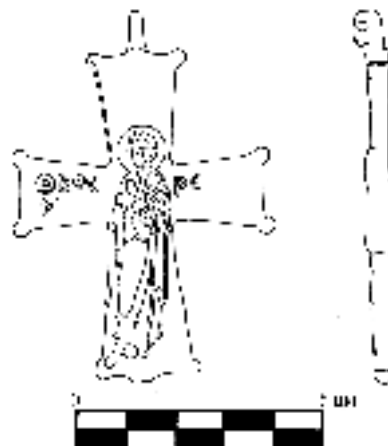
На почетку истичемо да пронађени енколпион, који припада категорији предмета личне побожности (Шпехар 2012: 207; Шпехар 2017: 193–196), није очуван у целости, већ само његова аверсна страна (сл. 1). Крст је израђен од бронзе у техници ливења, димензија 7,6 x 5,2 cm и дебљине 0,4 cm. По форми припада латинском крсту са „капљичним” испустима на ивицама кракова. На горњем делу вертикалног крака налази се вертикално постављена алка за качење. Једна мања перфорација кружног облика је изведена у десном углу доњег крака.² Техником урезивања је на средишњем делу крста представљен светитељ. Приметно је да се ради о млађој особи, обученој у хитон са фелоном (?) и приказаној у ставу искорака десном ногом. Глава светитеља је окружена нимбом, без браде, са наглашеним ушима, обрвама, нешто ширим носем и са кратком косом. Уочава се да у левој руци држи свитак, док десном, највероватније, благосиља. Не запажа се сасвим јасно постојање омофора. Са обе стране представе налазе се урезана слова. На десном

¹ Налаз је обрађен и објављен уз сагласност надлежног пароха, на чему му овом приликом срдечно захваљујемо.

² Оријентацију посматрамо из угла носиоца предмета.



1. Аверсни део енколпиона из села Крвавица са представом Св. Козме – спољашња и унутрашња страна
1. Obverse part of the encolpia from the village of Krvavica with the representation of St. Kosmas - outer and inner side



2. Цртеж аверсне стране
2. Sketch of the obverse side

хоризонталном краку крста налази се урезани симбол у виду уписаног слова А (троугла) у кругу, у функцији значења О АΓΙΟΣ, након чега следи текст КОС/М, где последње слово прелази у доњи ред. На левом краку су урезана слова РС (сл. 2).

Предмети у облику латинског крста су у старијој литератури углавном називани сиријски, сиријско-палестински или крстови Свете земље, док се у новијој литератури све чешће користи термин византијски крстови (*ibid.*: 210; *ibid.*: 193 са наведеном литературом). Према подели К. А. Сандина (1992), латински крстови чији се кракови завршавају наглашеним округлим наставцима припадају тзв. капљичастом типу крстова (Sandin 1992: 21, 27).³ На основу категоризације коју је сачинила Љ. Дончева Петкова (2011), фрагментовани енколпион из Крвавице припада двојним крстовима – реликвијарима са правим и раширеним крајевима рамена, и то поткатегорији крстова са урезаним представама светитеља и натписима (Дончева-Петкова 2011: 35, 39, 104–108, Т. XLV–XLIX/202–213). Занимљиво је да је на оваквим крстовима урезивана представа једног светитеља, ког прате два имена, док на примерку из Крвавице то није случај. Урезане представе светитеља, посебно на аверсном делу, код ове врсте енколпиона спадају међу најуспешније и најреалистичније представе. На основу посматрања и увећавања бинокуларним микроскопом, установљено је да је код ове врсте енколпиона урезивање представе и натписа вршено при одливању, а не након тога, што је иначе карактеристично за сиријске енколпионе (*ibid.*: 280, 295).

Најдиректнију типолошку аналогију за енколпион из Крвавице представља налаз крста из војног утврђења у Равни код Бољетина на Дунаву (сл. 3, 5). Пронађени примерак је ливен у бронзи, димензија готово идентичних примерку из Крвавице (7,7 x 5,2 цм).

На једној од страна енколпиона приказан је светитељ, поред кога су уписана на грчком имена Св. Николе (у негативу) и Св. Власија/Василија. Испред њих се налази ознака слова А, односно, троугао унутар круга, истоветан нашем примерку. На другој страни крста из Равне налази се представа светитеља, поред кога се налазе имена светитеља Св. Георгија (Ђорђа) и Св. Димитрија. На основу идентичних аналогича са територије Бугарске (Чангова 1972: 121–122, Fig. 97, 9), примерак из Равне је датован у X–XI век (Ерцеговић-Павловић 1984: 255–257, сл. 2a–b, Т. II–3, 4; Томовић 2001: 334, сл. 14/a,б; Шпехар 2017: 194–196, сл. 46/5), док се у новијој литератури хронолошки опредељује у XI–XII век (Марјановић-Вујовић 1987: 45–46; Шпехар 2012: 209/сл. 2: 2; Špehar i Špehar 2020: 239). Други аналогни примерци потичу углавном са територије данашње Бугарске (сл. 4). Међу сужином енколпиона који припадају групи 1.1.1.2.25.1–2, по Љ. Дончевој-Петковој (2011), посебно се истиче примерак са непознатог локалитета, који на себи такође има изведену представу светитеља са натписима Св. Никола у негативу и Св. Власије, управо као што је случај са једном од страна крста из Равне.⁴ Ова ауторка сматра да ову групу крстова – реликвијара треба одредити у време краја XII века. Њена констатација је првенствено заснована на стратиграфским показатељима и иконографској блискости са појединим боље датованим представама (Миятев 1922: 79/Обр. 66, 86; Дончева-Петкова 2011: 105/Обр. 21/205a, 107–108, 375, 573/Т.XLVII–205a, 574/Т.XLVIII–206a, 207a). Сумирајући претходно, може се нагласити да су бронзани примерци капљичастих крстова израђивани посебно у радионицама Цариграда и Солуна након IX века и иконоклазма, а нарочито у периоду XI–XII века (Sandin 1992: 1, 49; Лупис и Милановић 2018: 111). Скраћеница речи О АΓΙΟΣ, која је приказана у форми

3 Овакав вид крстова је произвођен у Византији у различитим епохама и различитим димензијама, од напрских крстова до великих литијских крстова (Sandin 1992: 1–21; Лупис и Милановић 2018: 109–110).

4 Уочава се да је на аналогним примерцима крсту – реликвијару из села Крвавица углавном представљен светитељ, поред кога се налазе натписи Св. Никола и Св. Власије. Познати су и луксузнији примерци из периода X–XI века са представом ових светитеља на аверсној и реверсној страни, попут примерка из Кабинета за медаље Националне библиотеке у Паризу (Durand 1992: 320; Инкова 2011: 26/Обр. VI).



3. Енколпион са представама светитеља и натписима из утврђења Равна код Бољетина на Дунаву
3. Encolpia with the representations of saints and inscriptions from the Ravna fortress near Boljetin on the Danube



5. Локалитети у Србији са којих потичу енколпиони капљичастиг типа са представама светитеља
5. Archaeological sites in Serbia from which the encolpias of the tear-shaped type with representations of saints originate

једнакостраничног троугла у кругу или слова А, готово је идентична са осталим аналогним примерцима фрагментованом енколпиону из Крвавице (Дончева-Петкова 2011: 314). На евентуално постојање локалне радионице за израду енколпиона може указивати ортографски неисправни натпис на грчком језику, који се среће на овом примерку. По свему судећи, слово А је у имену овог светитеља замењено словом Р, што може представљати продукт недовољне писмености и непознавања грчког језика од стране локалних мајстора (Марјановић-Вујовић 1987: 22–23; Шпехар 2016: 134; Шпехар 2017: 193). Хронолошки и географски близак, али типолошки различит примерак, пронађен је у утврђењу Укоса у Граду Сталаћу, које је од Крвавице удаљено око 14 км у правцу истока. Ради се о сребрном крстоликом привеску са представом распетог Христа у тунници, који је датован у XI–XII век (Рашковић 2011: 9–10; Рашковић 2016: 293, 302/Т. VI-4).⁵

Прегледом релевантне научне литературе нисмо успели да пронађемо одговарајућу аналогију са представом Св. Козме, на коју нас упућује текст угравиран на крсту из Крвавице. Овде се мора узети у обзир нешто нижи степен развитка култа светих врачева Козме и Дамјана у односу на поједине друге светитеље, као и недовољан број публикованих примерака. За сада, овај примерак представља јединствени случај енколпиона са представом Св. Козме на територији Србије и суседних области.⁶ Оно што се може нагласити је то да се Св. Козма јавља на појединим крстовима – реликвијарима, али не као издвојена

представа, већ унутар сложенијег иконографског склопа. Са територије Бугарске потиче пет енколпиона из друге четвртине XIII века. На њима су приказане представе Богородице Оранте и Распећа Христовог са по четири попрсја светитеља на крајевима крста. Текстови на овим крстовима су писани старословенским словима. На њима су са леве и десне стране Богородице приказивани Св. Козма и Дамјан. За примерак из села Обзор може се рећи да поседује најјасније очувани текст. На њему је лево у односу на представу Богородице Оранте приказано попрсје светитеља, поред кога се јасно уочава урезан текст Козма (Дончева-Петкова 2011: 177–178, Обр. 43/622, 421–422, Т. СХХIX/620а-б, 622).

Наш енколпион је пронађен на месту на коме је у далекој прошлости, према народном предању, постојао сакрални објекат. На њега је први указао С. Мијатовић (1905) у својој студији *Темнић*, где је записао да се уосоју код старог гробља налази *рушевина од неке цркве, где се сад купи сабор о Благој Марији* (Мијатовић 1905: 334). Данас се уз јужну конху нове цркве налази један усправни четворострани стуб од црвенкастог пешчара висине 0,83 м, ширине 0,29 м и дебљине 0,17 цм. Преко њега је хоризонтално положена четвороугаона плоча, чиме је формиран изглед налик на часну трпезу.⁷ На средишњим деловима западне и источне стране стуба налази се по један урезани једнакострани (грчки) крст. Према сведочењу мештана, овај стуб је представљао централно место окупљања мештана пре подизања нове цркве и може се

5 У контексту ближе околине крушевачког краја, може се напоменути да су крстови – привесци из периода XI–XII века пронађени и у околини данашњег Крагујевца (Ђуровић 2012: 51–52).

6 Узевши у обзир да се и на реверсним странама крстова – реликвијара овог типа налази представа светитеља, условно можемо претпоставити да је на недостајућој, реверсној страни крста из Крвавице, био приказан Св. Дамјан.

7 Остаци цркве су забележени и у оближњем насељу Шашиловац, о чему С. Мијатовић (1905) бележи да су остали очувани *темељ и престони камен* (Мијатовић 1905: 335). О евентуалној некрополи око цркве у селу Шашиловац сведоче масивне аморфне камене плоче, које су данас прикупљене и постављене уз североисточни угао црквене порте. Поједини примерци ових плоча су дугачки до 2,3 м и широки 0,80 м.



4. Енколпиони капличастог типа са представама светитеља са територије Бугарске и Србије
4. Crosses – reliquaries of the tear-shaped type with representations of saints from the territory of Bulgaria and Serbia

претпоставити да се највероватније ради о остацима архитектуре старијег објекта. У самом насељу, на његовој присојној страни, налазила су се и два старинска гробља, где су по предању сахрањивани „џинови” (Мијатовић 1905: 334; Ветнић 2010: 28). Само насеље Крвавица се у објављеним писаним изворима први пут помиње у „дефтеру за овчарину” из 1595/1596. године (Симоновић 1983: 23).

Налаз средњовековног енколпиона са простора данашње цркве у насељу Крвавица код Крушевца указује на могуће постојање средњовековне некрополе.⁸ С обзиром на то да до сада нису обављена археолошка истраживања на овом месту, не може се извести закључак о томе да ли сакрални објекат потиче из истог периода као и некропола, или је настао у нешто каснијем периоду. Сам крст – реликвијар представља значајан хронолошки показатељ времена могућег коришћења некрополе или једне њене фазе.⁹ Без резултата археолошких истраживања, о томе се за сада не може више рећи. Иако представља случајан налаз без конкретног археолошког контекста, иконографска представа Св. Козме издваја овај предмет као јединствен налаз религијског карактера на централном Балкану.¹⁰

8 Према сведочењу учесника изградње данашње Цркве Св. великомученице Марине, један од гробова је пронађен на месту на коме је касније подигнута чесма, са десне стране улаза у црквену порту.

9 Хронолошки и географски најближа археолошка истраживана некропола из периода XI–XII века налази се на локалитету Конопљара у селу Читлук и удаљена је нешто више од 6 км ваздушном линијом од цркве у селу Крвавица (Трифуновић и др. 1997: 3–20; Берић 2001: 109–116).

10 У оближњем селу Кукљин налази се обновљена црква посвећена Св. врачевима Козми и Дамјану. Удаљена је нешто више од 4 км ваздушном линијом од цркве у Крвавици. О њеној претпостављеној старости нема довољно података, али о њеном настанку у нешто даљој прошлости може сведочити један надгробни споменик који је узидан у југозападни угао наоса. Он представља предмет поштовања и место молитве локалног становништва. Представа Св. Козме са крста из Крвавице и стара црква посвећена Св. Козми и Дамјану у Кукљину могу условно сведочити о постојању култа ових светитеља на крајњим јужним обронцима планине Јухор и рубним деловима старог Левча.

ЛИТЕРАТУРА

Špehar, O. and Špehar, P. 2020
St. George, The Warrior Saint. Architectural, Artistic and Archaeological Traces of Cult in Medieval Serbia, in: *Ruler, State and Church on the Balkans in the Middle Ages I* : in Honour of the 60th Anniversary of Professor Dr. Plamen Pavlov, ur. N. Kanev, Veliko Tarnovo: St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo, Centre for Medieval Studies, 235–251.

Лупис, В. и Милановић, Љ. 2018
Византијски литијски крст из Жупе дубровачке, *Зборник радова Византолошког института* (Београд) LV: 107–126. (Lupis, V. i Milanović, Lj. 2018, Vizantijski litijski krst iz Župe dubrovačke, *Zbornik radova Vizantološkog instituta* (Beograd) LV: 107–126).

Шпехар, П. 2017
Централни Балкан од 7. до 11. века : Археолошка сведочанства, Београд: IP Booka. (Špehar, P. 2017, *Centralni Balkan od 7. do 11. veka* : Arheološka svedočanstva, Beograd: IP Booka.)

Рашковић, Д. 2016
Налази из рановизантијског и средњовековног периода на налазишту Укоса у Граду Сталаћу, *Гласник Српског археолошког друштва* (Београд) 32: 285–303. (Rašković, D. 2016, Nalazi iz ranovizantijskog i srednjovekovnog perioda na nalazištu Ukosa u Gradu Stalaču, *Glasnik Srpskog arheološkog društva* (Beograd) 32: 285–303).

Шпехар, П. 2016
Предмети приватне побожности и реликвије хришћанског Истока, у: *Византијско наслеђе и српска уметност I. Процеси византинизације и српска археологија*, ур. В. Бикић, Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, 133–139. (Špehar, P. 2016, Predmeti privatne pobožnosti i relikvije hrišćanskog Istoka, u: *Vizantijsko nasleđe i srpska arheologija*, ur. V. Bikić, Beograd: Srpski komitet za vizantologiju, JP Službeni glasnik, Vizantološki institut SANU, 133–139).

Ђуровић, И. 2012
Средњовековни накит из збирки Народног музеја Крагујевац, Крагујевац: Народни музеј Крагујевац. (Đurović, I. 2012, *Srednjovekovni nakit iz zbirki Narodnog muzeja Kragujevac*, Kragujevac: Narodni muzej Kragujevac).

Шпехар, П. 2012
Лична побожност на подручју Охридске архиепископије у светлу археолошких налаза од XI до XIII века, у: *Византијски свет на Балкану I*, ур. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд: Византолошки институт САНУ, 205–220. (Špehar, P. 2012, Lična pobožnost na području Ohridske arhiepiskopije u svetlu arheoloških nalaza od XI do XIII veka, u: *Vizantijski svet na Balkanu I*, ur. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd: Vizantološki institut SANU, 205–220).

Дончева-Петкова, Л. 2011
Средновековни крџстове-енколпиони от България (IX-XIV в.), София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов”. (Doncheva-Petkova, L. 2011, *Srednovekovni krústove-enkolpioni ot Bŭlgariia (IX-XIV v.)*, Sofia: Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov”).

Инкова, М. 2011
Крџстове от Якоруда, София: Национален исторически музей. (Inkova, M. 2011, *Krústove ot Iakoruda*, Sofia: Nacionalen istoricheski muzej).

Рашковић, Д. 2011
Византија на Мојсињу. Утврђење Укоса у Град Сталаћу, каталог изложбе, Крушевац: Народни музеј Крушевац. (Rašković, D. 2011, *Vizantija na Mojsinju. Utvrđenje Ukosa u Grad Stalaču*, katalog izložbe, Kruševac: Narodni muzej Kruševac).

Ветнић, С. 2010
Цркве и манастири на подручју горњег Великог Поморавља : Изваци из ауторових теренских дневника са археолошких рекогносцирања горњег Поморавља 1967–2010, Јагодина: Саво Ветнић са породицом. (Vetnić, S. 2010, *Crkve i manastiri na području gornjeg Velikog Pomoravlja* : Izvaci iz autorovih terenskih dnevnika sa arheoloških rekognosciranja gornjeg Pomoravlja 1967–2010, Jagodina: Savo Vetnić sa porodicom).

Берић, Н. 2001
Средновековна некропола на локалитету Конопљара, у: *Археолошка налазишта Крушевца и околине* : зборник радова са археолошког скупа одржаног 15–18. маја 1997. године, ур. Н. Тасић и Е. Радуловић, Крушевац: Народни музеј Крушевац, Београд: Балканолошки институт САНУ, 109–116. (Berić, N. 2001, *Srednjovekovna nekropola na lokalitetu Konopljara, u: Arheološka nalazišta Kruševca i okoline* : zbornik radova sa arheološkog skupa održanog 15–18. maja 1997. godine, ur. N. Tasić i E. Radulović, Kruševac: Narodni muzej Kruševac, Beograd: Balkanološki institut SANU, 109–116).

Томовић, М. 2001
Равна (Camps) у средњем веку, *Зборник радова Народног музеја* (Београд) 17–1 (археологија): 309–337. (Tomović, M. 2001, *Ravna (Camps) u srednjem веку, Zbornik radova Narodnog muzeja* (Beograd) 17–1 (arheologija): 309–337).

Трифуновић, М. и др. 1997
Хоризонти Конопљаре, каталог изложбе, Крушевац: Народни музеј Крушевац. (Trifunović, M. i dr. 1997, *Horizonti Konopljare*, katalog izložbe, Kruševac: Narodni muzej Kruševac).

Durand, J. 1992
Croix – reliquaire, у: *Byzance: l'art byzantin dans les collections publiques françaises* : Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1er février 1993, I. Aghion и др., Paris: Bibliothèque nationale, 320.

Sandin, K. A. 1992
Middle Byzantine Bronze Crosses of Intermediate Size : Form, Use and Meaning, New Brunswick: Rutgers, The State University of New Jersey.

Марјановић-Вујовић, Г. 1987
Крџстови од VI до XII века из збирке Народног музеја, Београд: Народни музеј Београд. (Marjanović-Vujović, G. 1987, *Krstovi od VI do XII veka iz zbirke Narodnog muzeja*, Beograd: Narodni muzej Beograd).

Ерцеговић-Павловић, С. 1984
Равна, средњовековно насеље и некропола, *Старинар* (н.с.) (Београд) XXXIII–XXXIV/1982–1983: 253–258. (Ercegović-Pavlović, S. 1984, *Ravna, srednjovekovno naselje i nekropola, Starinar* (n.s.) (Beograd) XXXIII–XXXIV/1982–1983: 253–258).

Симоновић, Ђ. 1983
Левач I : територија и насеља од краја XII до почетка XX века, Рековац–Београд: Завичајни клуб Левчана, Београд. (Simonović, Đ. 1983, *Levač I* : teritorija i naselja od kraja XII do početka XX veka, Rekovac–Beograd: Zavičajni klub Levčana, Beograd).

Чангова, Ђ. 1972
Средновековното селиште над Тракийския град Севтополис XI–XIV век, София: БАН. (Changova, Đ. 1972, *Srednovekovното selishte nad Trakijskii grad Sevtopolis XI–XIV vek*, Sofia: BAN).

Миятев, К. 1922
Палестински крџстове в България, *Годишник на Народния Музей* (София) за 1921 год.: 59–89. (Miatev, K. 1922, *Palestinski krústove v Bŭlgariia, Godishnik na Narodniia Muzej* (Sofia) za 1921 god.: 59–89).

Мијатовић, С. 1905
Темнић – антропогеографска студија, у: *Српски етнографски зборник, књига шеста. Насеља српских земаља, књига III*, ур. Ј. Цвијић, Београд: Српска краљевска академија, 247–406. (Mijatović, S. 1905, *Temnić – antropogeografska studija, u: Srpski etnografski zbornik, knjiga šesta. Naselja srpskih zemalja, knjiga III*, ur. J. Cvijić, Beograd: Srpska kraljevska akademija, 247–406).

Summary

ALEKSANDAR RISTIĆ

"Dr Milovan Spasić" Public Library, Rekovac
arh.aleksandar.ristic@gmail.com

MEDIEVAL ENCOLPION CROSS FROM THE VILLAGE OF KRVAVICA NEAR KRUŠEVAC

A small bronze cross with an engraved image of a saint is kept in the parish house of the Holy Great Martyr Marina's church, in the village of Krvavica near Kruševac. The encolpion cross was found during excavations for the church foundations in the early 1990s, in the place of the assumed old sacral building. The cross represents the obverse part of the double encolpion cross dating back to the 11th/12th century. It has the shape of a Latin cross with the "droplets" placed on the edges of its arms. It is characterised by an engraved representation of St. Cosmas, which makes it a unique example in a wider range of crosses – reliquaries with the representations of saints. The most direct typological and stylistic analogy can be drawn between the encolpion cross from Krvavica and the reliquary cross from the military fortification in Ravna near Boljetin on the Danube. Other analogies originate mainly from the territory of today's Bulgaria.

Besides the cross, several graves were discovered during the construction of the church, which suggests the existence of a medieval necropolis. This will be confirmed by further archaeological research. The finding of the encolpion cross itself is an important chronological indicator for the dating of the assumed necropolis or one of its phases.

Translated by the author

ПОВРАТАК ОТПИСАНИХ У ЗЕМЉУ ЕУРОКРЕМА: музички видео, адвертајзинг и привреда Србије у транзицији

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: И поред високе естетизације, коришћења најсавременијих технологија и свеprisутности у свакодневици савременог потрошачког друштва, домаћа академска јавност поклања једнако мало пажње медијским формама ТВ рекламе и музичког видеа (музичког спота). У Србији је у специфичним околностима постсоцијалистичких трансформација привреде и медијског система дошло до својеврсне „фузије” ове две медијске форме. Захваљујући оваквој пословној пракси оглашивача, у домаћим музичким спотовима сусрећу се јогурти и шампони, кондоми и батерије, налит и ХИВ тестови, алкохол и детерџенти, банке и фабрике текстила, приватне поликлинике и маркетиншке агенције, кладионице, Самсунг и Уницеф... Овај рад бави се начином на који су се одређени типови производа појављивали, представљали, и тиме оглашавали, у музичким спотовима насталим у периоду 1980–2010, који захвата кључне деценије постсоцијалистичке транзиције: последњу деценију социјалистичке Југославије, деценију рата у бившој Југославији и прву деценију постмилошевићевске „демократске” Србије. Студија се заснива на узорку од преко 4.700 музичких спотова и део је обимног истраживања о музичком видеу у Србији које је методолошки засновано на теорији представљања (*representation*) у оквиру студија медија. Циљ овог рада је да укаже на карактеристике пласирања производа (*product placement*) у музичком видеу у домаћем контексту, у споју две медијске форме (музичког видеа и „традиционалне” ТВ рекламе) који се одвија на размеђи графичког и индустријског дизајна, модне и музичке индустрије, а у околностима економске принуде која је до њега уопште довела.

015

Кључне речи: музички видео, пласирање производа, Србија, постсоцијалистичка транзиција.

У оквиру културно-уметничког (а најчешће забавног) програма, на југословенској телевизији извођачи популарне музике по правили су наступали пред камерама у ТВ студију. Раним изузетком од овог правила сматра се серија *Концерт за луди, млади свет* (режија: Јован Ристић, Петар Теслић), која на Телевизији Београд уводи рану ТВ форму музичког видеа¹ (Перић 2017). У социјалистичкој економији без велике тржишне конкуренције (продукцијске куће ПГП РТБ и Југотон биле су практично монополисти на тржишту музичких производа) „промо-филмови”, какви су били потребни интернационалним музичким звездама или телевизијама у удаљеним земљама као што су Аустралија и Нови Зеланд, нису представљали

¹ Редакција музичког програма ТВБ покренула је снимање *Концерта за луди, млади свет* у децембру 1966, а серија је емитована од јануара 1967. до марта 1969.

економску нужност. Телевизијске инсценације популарних песама биле су израз ауторских аспирација телевизијских стваралаца или амбиције самих извођача да се пред југословенском публиком представе на иновативан и савремен начин (налик на велике музичке звезде са Запада). За разлику од музичког видеа на Западу, музички спотови на југословенској телевизији нису имали рекламни карактер и нису припадали економско-пропагандном програму. ТВ Београд реализовала је различите музичке емисије у којима су емитовани и веома различити типови музичког видеа. Тако се појам музичког видео-спота на југословенској телевизији не везује искључиво за популарну комерцијалну музику, већ и за уметничку, (крајње) некомерцијалну.

Припремајући нове емисије забавног карактера, музичка редакција ТВ Београд трагала је за младим редитељима који би унели нешто ново и у презентацију „забавне” музике. Међу њима су се нашли и редитељи Борис Милковић и Бранислав Димитријевић Туцко, који су увели значајне новине у визуелизацију и презентацију музике на телевизији. Они су сарађивали и у емисији *Уметничко вече*, уредника Џеада Сабљакловића, која је, према мишљењу Дуње Блажевић, инаугурисала „нову телевизијску еру” (Vesić i Dojić 2010: 162), уводећи кратку играну форму у којој је препознатљива и естетика музичког видеа. Емисија *Рокенролер* овог редитељског двојца постаје кључна у представљању новоталасне поп културе, која у позносоцијалистичком југословенском контексту промовише актуелне постпанк феномене. Борис и Туцко промовишу „нову телевизијску естетику кроз форму музичког спота, но њихов стваралачки и интелектуални интерес и капацитет надиласе 'философију' MTV-ја” (Vesić i Dojić 2010: 167).

Емисија која је имала највећи медијски ефекат када је у питању промоција савремене београдске поп музике био је „целовечерњи поп видео” *Београд ноћу* у режији Станка Црнобрње, којим је Оливер Мандић представио своју нову плочу *Пробај ме* из 1981. године. Емисија је остварила и међународни успех на телевизијском фестивалу *Златна ружа* (Rose d'Or) у Монтреу (Швајцарска). У складу са устаљеном праксом, могућност да снимају целовечерње шоу-програме указивала се само одабраним извођачима, који су ту привилегију заслужили способношћу да се наметну како публици, тако и уредничким колегијумима Телевизије.

У ери почетних заноса MTV-јем у осамдесетим годинама једна емисија на београдској телевизији имала је посебан значај, а досегла је и велику популарност широм Југославије – *Хит месеца*, који описује један од учесника у њеној реализацији и „сведок епохе”, драматург и музичар Владимир Ђурић Ђура: „по узору на британски *Top of the Pops* [...] е] мисија је заправо била топ-листа најпопуларнијих двадесет домаћих музичких нумера, емитована понедељком на другом програму [...]. У то време ЈРТ је имала довољно новца да сваке недеље сними по три или четири сасвим нова спота бендова из целе ех-Југославије и да их потом

прикаже као предлоге у емисији *Хит месеца*. Уредник Горан Вујовић ангажовао је младог редитеља Милутина Петровића за главног реализатора емисије. Спотове су снимали проверени редитељи попут Мише Вукобратовића или Станка Црнобрње, али и почетници Зоран Пезо, Владимир Славица, Горан Гајић, Михаило Станић. [...] Емисију *Хит месеца* наследио је сличан формат, који се звао *Рок Одеон*, а који је режирао Дарко Бајић” (Ђурић 2016: 88–89). Тако је за осамдесете године у Југославији карактеристично да је музички видео настајао у продукцији гломазног државног телевизијског система на коме је био и емитован. Радило се углавном о студијским спотовима с богатом сценографијом и много извођача, уколико редитељски концепт није налагао минимализам или излазак из студија у екстеријер.

У деведесетим годинама, упоредо с распадом Југославије, медијски систем у Србији улази у период драстичних промена. У глобалном контексту дерегулација медијске индустрије везује се за економску рецесију у претходној деценији, посебно у англосаксонским земљама. Деререгулација тржишта, смањење државне подршке и минимализовање јавне потрошње у деведесетим годинама намећу се као кључ за будући економски просперитет и у овом периоду долази до корпоративних интеграција које су биле без преседана (Negrin 2005: 362–372). У Србији, дерегулација медија створила је ситуацију у којој ПГП РТБ, који је припојен Радио Телевизији Србије, задржава пређашњи монопол на производњу „мање комерцијалних” музичких спотова. Онај део продукције који се квалификовао за комерцијалну категорију преузеле су новоосноване приватне медијске компаније, попут ТВ Палме (1993), ТВ Пинка (1994) или Телевизије Браћа Карић – БК ТВ (1994). У складу с новим принципима организације и тржишног пословања (Kurkela 1997), у медијски систем улазе и независне видео-продукције. Међу њима, МТС (Музичка Телевизија Србије) сврстала се уз рок сцену, која се постепено повлачи у „андерграунд”, будући да губи економско упориште услед општег осиромашења публике и све мањег интересовања медија за сродне музичке жанрове. МТС се бавила производњом музичких и рекламних спотова, али се највећи део њене продукције односио на редовни програм – музичке емисије често по узору на поједине програме MTV-ја.² Ипак, у средиште медијске пажње у Србији долази „аутентични амалгам кафанског фолклора и МТВ стајлинга” (Sretenović 1999: 15), нова визуелна естетика новокомпоноване народне музике која је „еволуирала” у тзв. турбо-фолк. Музичка издавачка кућа ЗаМ – *Забавна милиона*, коју је основао естрадни менаџер и продуцент Радослав Рака Ђокић, покренула је 1992. истоимени ТВ програм који је емитован на Трећем каналу РТС-а, а 1998. године почиње да емитује *Гранд шоу*, производ Гранд продукције, чији су оснивачи највећа естрадна

2 Од 2000. улогу српског пандана MTV-ју преузима ТВ Метрополис, музички канал који је до 2004. био у власништву издавачке куће Metropolis Records, основане 1994.

дива социјалистичке Југославије Лепа Брена и њен најближи музички сарадник Саша Поповић. Тако уз медијску експанзију нових, хибридних музичких образаца и стилова (поп-фолк, фолк-поп, турбо-денс, фолк-реп...) долази до својеврсне „кризе идентитета” музичке сцене која се формирала у претходним деценијама под утицајима популарне културе са Запада и њеног постепеног истискивања из медијске сфере коју усмеравају комерцијални токови масовне „неофолк” културе (Dragičević-Šešić 1994).

У оваквом дерегулисаном медијском окружењу и специфичном стању у локалној музичкој индустрији (условљеном економском и политичком кризом као пратећом појавом друштвених збивања у земљама бивше Југославије), музички видео у деведесетим годинама ипак доживљава својеврсни успон: од повремене делатности појединих филмских и ТВ аутора музички видео постаје делатност која ангажује бројне филмске раднике и друге сараднике и која у потпуности осваја музичко тржиште. Сем тога, музички видео представља и најдоступније поље техничких и креативних иновација у области покретних слика у тешким условима транзиционе економије у Србији. У овом периоду сазревали су редитељи различитих генерација, у различитој мери посвећени раду у области музичког видеа и присутни на музичкој сцени Србије.³

Реструктурирање медијског система значајно је утицало на стандарде производње музичких спотова: Србија је била „затворено друштво” под међународним санкцијама током рата у бившој Југославији, али су и музичари и произвођачи и потрошачи музичког видеа гледали MTV и разумели концепт компетитивног музичког тржишта. Ово је унапредило техничке стандарде производње, али и естетику музичког видеа у појединим жанровима. Нова постсоцијалистичка привреда захтевала је и нове маркетиншке стратегије. Адвертајзинг је постао нови лукративни бизнис за прву генерацију транзиционих предузетника, а билборди ново, свеприсутно обележје постсоцијалистичког урбаног пејзажа. Нова медијска предузећа почињу да емитују ТВ рекламе да би се од њих издржавала, а музичке спотове да би без много напора и издатака попуњавала термине између блокова реклама. Музички спотови емитују се у оквиру ТВ програма с разноврснијом програмском шемом, и даље у оквиру музичких емисија различитог формата, али су то сада промотивни видео-спотови у њиховом изворном, комерцијалном значењу (Šentevska 2019a; Шентевска 2019b).

Од деведесетих година наоვაмо музички спотови реализују се у оквиру јавних (РТС) и комерцијалних ТВ станица с разноврсном програмском

шемом; у оквиру специјализованих ТВ станица (од којих су неке у међувремену угашене); у оквиру специјализованих агенција и продуцентских кућа, и у оквиру приватних дискографских кућа које поседују одговарајућу техничку подршку или (у супротном) користе услуге специјализованих студија. Ова техничка подршка подразумева опрему за продукцију и постпродукцију, студија у власништву и довољно велику дистрибутивну мрежу. Дискографска кућа ПГП РТС (која у склопу државног информативног система РТС под тим именом делује од 1993) захваљујући томе остаје међу најзначајнијим продуцентима музичког видеа у Србији. С друге стране, производња музичког видеа постаје доступна све ширем кругу телевизијских, филмских и музичких стваралаца. Појава на тржишту релативно приступачне и квалитетне дигиталне технологије, као и приближавање професионалне и кућне рачунарске опреме, доводи до стварања мноштва малих продукционих организација које су укључене у производњу музичког видеа. Тако је постало могуће на једном кућном рачунару припремити спот за телевизијско емитовање. Међутим, истовремено се простор за емитовање музичког видеа на комерцијалним ТВ станицама постепено сужава. Као и у случају MTV-ја, музички видео „повлачи се” с телевизије на интернет, на сајтове као што је youtube.com и друштвене мреже љубитеља одређених типова музике. Музички спотови немају статус реклама и њихово емитовање није исплативо. Бесконачни рекламни блокови и reality show програми стога заузимају медијски простор који је раније припадао музичком видеу. Телевизије показују слабо интересовање за музичке топ-листе или специјализоване музичке емисије. С друге стране, постојеће топ-листе не дају праву слику о продаји музичких издања јер се формирају на основу другачијих критеријума. Простор за афирмацију музичара, али и креатора музичког видеа се веома сужава.

У складу с општом економском ситуацијом у Србији, буџети за реализоване спотове веома су ниски у односу на стандарде глобалне музичке индустрије. Тако се у околностима нерегулисане и непредвидљиве музичке индустрије продукција музичког видеа углавном ослања на спонзорства привредних субјеката чији је интерес за инвестирање у музичке спотове често упитан. Међу њима су посебно место заузели произвођачи „штетних супстанци”, попут цигарета и алкохолних пића, чији се простор за оглашавање у масовним медијима такође сужава. Сем тога, није неуобичајена појава да се оглашивачи који су спремни да инвестирају у музичке спотове нађу у финансијским тешкоћама или нестају с тржишта (из разлога који имају мало везе с економијом).

Пласирање производа (product placement, embedded marketing) или „интеграција” је маркетиншка стратегија која се заснива на укључивању одређеног производа, услуге или робне марке у различите медијске садржаје (Lehu 2007; Galician 2004). Америчка филмска индустрија има дугачку историју коришћења ове маркетиншке стратегије (Galician and Bourdeau

3 Дејан Милићевић, Славољуб Живановић Зли, Иван Шијак, Милорад Милинковић, Срџан Голубовић, Милош Томић, Срђан Радојковић, Олег Јекнић, Небојша Радосављевић Чупко, Александар Илић, Петар Пашић, Петар Илић, Оливера Милош Тодоровић, Круна Рас, Дарко Дебелић, Вељко Павловић, Милош Килибарда, Милош Ђукелић, Милош Гојковић, Стефан Арсенијевић, Урош Стојановић, Вук Дапчевић, Растко Петровић, Теа Лукач, Јелена Митровић, Грегор Зупанц, Ђорђе Трбовић, Александар Керекеш, Саша Ал Хамед, Ведад Јашаревић – само су неки међу њима...

2004; Gupta and Lord 1998): само је кока-кола у различитим облицима и амбалажи играла више или мање запажене „улоге“ у тако различитим филмовима као што су *Један, два, три* (*One Two Three*, 1961), *Dr Strangelove* (1964), *Богови су пали на теме* (*The Gods Must Be Crazy*, 1980), *E.T. – the Extra-Terrestrial* (1982), *Blade Runner* (1982), *Coca-Cola Kid* (1985), *Кад је Хари сreo Сали* (*When Harry Met Sally*, 1989), *Дан независности* (*Independence Day*, 1996) или *Вилењак* (*Elf*, 2003). Трошкове производње музичког видеа обично деле извођачи и издавачка кућа. Могућности за пласирање производа у музичким спотовима годинама су биле ограничене, јер је чак и пословна политика MTV-ја то онемогућавала (MTV је емитовао „традиционалне“ ТВ рекламе). Када је интернет постао главна медијска платформа за музичке производе, отвориле су се нове могућности за такав начин оглашавања. Пласирање производа у музичким спотовима повезује се са два тренда: преласком спотова са телевизије на интернет и покушајима издавачких кућа да спотове учине извором прихода (Plambeck 2010). Премда у видео-спотовима и поједине велике звезде рекламирају комерцијалне брендове (нпр. Еминем, Бритни Спирс, Лејди Гага или Џенифер Лопез), пласирање производа у овом случају представља опцију (понекад и „креативну одлуку“), а не (као у случају музичке индустрије у Србији) економску нужност.

Ако се осврнемо на неке примере, јасно је да су се и у контексту „мање компетитивне“ социјалистичке привреде популарни југословенски музичари појављивали у спотовима као промотери различитих привредних субјеката и њихових производа. На пример, у телевизијском шоу-програму којим је промовисао свој трећи албум *003* из 1985, Ђорђе Балашевић се затекао у различитим фабрикама, у различитим шаљивим ситуацијама. У споту за велики хит *Ал' се некад добро јело* посетио је фабрику кекса и тестенина Данубиус (ДТД-АИК-Нови Сад). У нумери *Пут у средиште земље* Балашевић мења послове: најпре се појављује као рудар који се спушта „у средиште земље“, затим је ангажован у металургији и, коначно, као радник у прехрамбеној индустрији (Соја Вита).⁴ Много година касније (тачније, 2005), у споту *Црнокоса* Жељко Јоксимовић нашао се у улози промотера још једне „успешно приватизоване“ (и сада мултинационалне) компаније – Swisslion Takovo. Након што је, у духу ТВ серије *Отписани*, као глумац храбро помогао младој „партизанки“ да побегне из немачког затвора, придружује се екипи која снима серију при дегустацији широког асортимана производа ове компаније, међу којима се истиче Еуроكرم.

Ако се пиво убраја међу прехрамбене производе, посебно у неким категоријама љубитеља музике, природно је присуство различитих брендова пива у музичким спотовима. Тако је, на пример, у анимираном споту *Јагњећа бригада* (1999), глумачко-музичке групе Кугуарс, лого компаније Heineken са

црвеном звездом сатирично инкорпориран у приказ у коме „Седам секретара СКОЈ-а“ обедују испред сеоске кафане. И Дејан Цукић освежавао се Heineken пивом док је певао о девојци која провоцира мушке ексцесе „после мало пива“ (*Слатка Ива*, 2001). Тијана Дапчевић је и сама провоцирала ексцесе у споту *Она то зна* (2004), флертујући с момком који успут конзумира Скопско пиво. Уз опаску „у клубу пијем само пиво“ репер Гру у споту *И даље ме желе* (ft. Ајс Нигрутин, 2010) рекламира Лав, производ из портфолија компаније Carlsberg Srbija. Припадници хип-хоп заједнице радо конзумирају пиво и у кућним условима, као Вуду Попај, Масив и Сортир у споту *Док ми се пиво лади* (2007). У питању је Јелен пиво Апатинске пиваре. Пример „антирекламирања“ овог производа пружа спот *Пролеће* (2006), у којем се око гајбе Јелен пива, чији је лого покривен натписом „Директори“, одвија спонтано окупљање чланова овог бенда у парку поред СКЦ-а. Камioni које краси лого Пиваре Ниш у споту *Хоћу, мајко, хоћу (у градску чистоћу)* из 2001. промичу око чланова Рибље чорбе, који гурају контејнер (и у њему Бору Ђорђевића).

У споту *Много хвала* (2003) Здравко Чолић, између осталог, каже „Сјеверни и Јужни пол грију се на алкохол“ рекламирајући пиво (у овом случају Pils), док у споту *Кад погледаш ме преко рамена* (2010) промовише каберне совињон-мерло-шираз вино Страст, производ винарије Живковић из Инђије. Вино је у елегантним чашама и оригиналној амбалажи присутно у спотовима различитих извођача, а његово присуство често конотира аспирације ка успону на друштвеној лествици (или у музичкој индустрији). Тако се, на пример, Ана Николић у споту *Мишо мој* (2010) у улози растројене припаднице џет-сета одаје прекомерној употреби вина Glam & Amoug македонске винарије Тиквеш. Светлана Ражнатовић Цеца, неприкосновена припадница српског џет-сета и у реалном животу, у споту *Расуло* (2012) рекламира француски шампањац G.H. Mumm. Међутим, дешава се да и далеко мање афирмисани извођачи рекламирају овај производ: тако реperi Господа у споту *Шампањац* (2007) „репрезентују“ бренд Милион винарије Навип, произвођача који је у међувремену „пропао светлосном брзином“ (Glavonjić 2013). И Владо Георгијев у споту *Једина* (2003) одаје се прекомерној употреби Cabernet вина Подрума Палић, који је у међувремену такође „банкротирао“ (Исаков 2010).

У деведесетим годинама Виолета Вики Миљковић опевала је кока-колу (уз марлборо и сузуки), а од тада су кроз музичке спотове у Србији прошла небројена алкохолна и безалкохолна пића. Дајана Пенезић опевала је Red Bull, Марко Марковић шљивовицу, а Неда Украден виљамовку, још један производ компаније Swisslion Takovo; у истоименом споту (*Виљамовка*) из 2013. нашло се места и за слаткише овог произвођача. Исту ракију (другог произвођача) рекламирају Неверне бебе у спотовима *Кажи где смо и Тужна песма* из 2004. Ана Станић је рекламирала ликере Ор са 18% алкохола (*Скривање и Видим те кад* из 1999), а Жељко Самарџић

⁴ Фабрика за прераду соје Сојапротеин из Бечеја основана је 1977, а почела је редовну производњу 1983. Од 2002. део је агроиндустријске компаније Victoria Group, која то сматра за успешан модел приватизације у српској привреди.

херцеговачку ватку Романа (*Није за те и Не жалим из* 2009). Када су у питању безалкохолна пића, београдски произвођач Фрувита посебно се истакао у промовисању конзумирања својих Hello! воћних сокова на живописним плажама и пикницима (Владо Георгиев, *Нисам љубоморан*, 2005; Кристина Ковач, *Колена*, 2007; Фламингоси и Нада Павловић, *Узми или остави*, 2011; Дејан Џукић, *Фантастичан дан*, 2008). У споту *Слатка мала* (2005) турбо-фолк дива Јелена Карлеуша (уз неколико модних часописа) рекламирала је енергетски напиток EnergiS, док су истог произвођача (Sinalco) рекламирали Жељко Јоксимовић (*Жена за сва времена и Љубави из* 2009) и Наташа Беквалац у споту *Триста степени* (2008). У својеврсном „самиту“ српских репера, споту *Стара школа, нова школа* (2003) Гру и његови гости Струка, Шорти, Ђус, Киза Робин Худ и др. (помало изненађујуће) рекламирају освежавајући напиток Orangina. Није потребно истицати да је флаширана вода у изобиљу присутна у спотовима најразличитијих извођача.⁵

Домаћи реperi у спотовима често рекламирају патике и тренирке, уопште одећу повезану са животним стилем америчког гета. Још су у песми *My Adidas* чланови реп групе Run DMC опевали „претерану приврженост“ појединим робним маркама.⁶ У овом случају патике као статусни симбол мање су повезане са спортом и рекреацијом, а више са *hood rich, boughetto i bling bling* модом и животним стилем на њујоршким улицама. Тако у складу с конвенцијама жанра Вуду Попај и Драгољуб Ђуричић у споту *Имамо иДеју* из 1998. (Деју се односи на фудбалера Савићевића) рекламирају Adidas као спонзора фудбалске репрезентације тадашње СР Југославије. Конкурентски бренд Puma рекламирала је реп група 187 (уз учешће певача Душана Прелевића) у споту *Лавови* (2002), којим су промовисали и фудбалски клуб Железник. У анимираном споту (који није повезан с фудбалом) *Mi casa* из 2004. репер Струка рекламирао је (уз EnergiS) мање проминентан амерички бренд патика Pony.

Атрактивне српске поп певачице корачају чврстим кораком на високим штиклама (као Ксенија Мијатовић у споту *Под кожом* из 2011, којим рекламира накит и аксесоаре компаније Frey Wille), и промовишу домаће и увозне модне брендове (Јелена Томашевић, *Мед и жаока*, 2008, P.S. Fashion; Гоца Тржан, *Иди и све пробај*, 2010, Legend). Мушке модне брендове, уз помоћ статиста-манекена и других „помагала“ промовишу и певачи као што су Саша Матић (*Поклоните ми њу за рођендан*, 2007, Fratteli) или Жељко Самарџић (*Месеца у води*, 2006, Martini Vesto). Певачице се у спотовима

често могу видети испред огледала као, на пример, Наташа Којић у споту *А где си ти* (2008), у којем промовише Козметику Афродита. Рекламирајући козметичке препарате и шминку шведске компаније Oriflame, Тијана Дапчевић је у споту *Нећу* (2007) пред огледалом демонстрирала своје доказане способности трансформације. Исте године читала је вести на језицима свих југословенских република у споту *Све је исто само њега нема*, у којем се паролом „Техника народу!“ промовише београдска ИТ компанија ComTrade. Међу производима потрошачке електронике који се рекламирају у музичким спотовима почасно место припада мобилним телефонима који се неретко рекламирају уз још неки производ или услугу.⁷ Тако долази до маштовитих комбинација, на пример MTS + Toyota + Post Express итд. (Бајага и Инструктори, *Отров*, 2005), или MTS + Saga Computers + Hewlett Packard итд. (Бајага и Инструктори, *Под јасеном*, 2005). У нумери Фламингоса (и Каролине Гочево) *Ти и ја из* 2007. и у тексту песме помињу се спонзори чији се производи и услуге оглашавају спотом (SEAT Leon, Motorola, MTS):

Ајде мала пођи са мном сада,
Направићемо један ђир до града,
Ти и ја у новим колима.
Да то је нови Seat Leon,
200 коња, фул опрема

...
А овај број што те сада зове,
То је број моје нове Мотороле
X5 са 4 мегапиксела.
065 наравно, прва цифра два
...

У спотовима се „оглашавају“ и непостојећи или неидентификовани производи попут, рецимо, ракије сарсоваче (С.А.Р.С, *Ракија*, 2009) или „нашег производа“ у тегли (ПКС, *Наш производ*, 2005). Уз све случајеве када је најновији диск физички присутан у споту, Дарквуд даб су у спот *Електронионир* из 1999. инкорпорирали графичке мотиве са омота истоименог издања. Када музичари постају предузетници у музичкој, модној или некој другој индустрији, музички спот може да постане средство оглашавања њиховог „бизниса“. Ово је буквално спровео у дело репер Ђус (Иван Ивановић, MC Juice) у споту *Мој бизнис* (2010), којим рекламира свој 93FU Shop у тржном центру Сити пасажа на Обилићевом венцу. Попут овде поменуте и приказане Ђусове „бесне бемваре“, кадилака у споту Здравка Чолића *Окано* (2000) или бентлија у споту Дејана Матића *Нико и неко* (2006), као статусни симбол и индикатор физичке и социјалне мобилности аутомобил представља други повлашћени и готово обавезни елемент у имагинаријуму музичких спотова. Осим тога, аутомобил је кључни аргумент за импресионирање супротног (или истог) пола, те се атрактивне лепотице

5 Прљави инспектор Блажа и Кљунови, *Сунце туђег неба*, 2002 (Власинска роса); Кристина Ковач, *Песма за крај*, 2002 (Дубока); Емина Јаховић, *Да л' она зна*, 2005 (Бистра); Дино Мерлин и Жељко Јоксимовић, *Супермен*, 2004 (Minaqua); Јелена Томашевић, *Океани*, 2008 (Ива); Гоца Тржан, *Мастило*, 2010 (Вода Врњци) итд.

6 Now the Adidas I possess for one man is rare
myself homeboy got 50 pair
got blue and black cause I like to chill
and yellow and green when it's time to get ill
got a pair that I wear when I'm playin ball
with the heal inside make me 10 feet tall...
Из песме групе Run DMC *My Adidas* (сингл из 1986)

7 Тијана Дапчевић, *Алелуја*, 2002 (Nokia); Гоца Тржан, *Бумеранг*, 2004 (Samsung Mobile); Жељко Јоксимовић, *Леђа о леђа*, 2003 (Mobtel); Здравко Чолић, *Као моја мати*, 2006 (m-tel); Сергеј Бетковић, *Кад би хтјела ти*, 2007 (T-Mobile); Владо Георгиев, *Хеј, ти*, 2009 (Telenor); Здравко Чолић, *Јави се, јави се*, 2010 (Samsung Mobile, MTS) итд.

могу затећи за воланом, као нпр. Александра Перовић, која рекламира Peugeot (*Похвали ме*, 2007), али и на другим деловима аутомобила који нису предвиђени за путнике, попут манекенки у споту Амадеус бенда (*Купи ме*, 2002), којим се рекламира Mazda. Аутомобилом се, такође, може побећи из свакодневице земље у којој се, речима текстописца и композитора Драгана Брајовића Браје у већ поменутој нумери Тијане Дапчевић (*Нећу*) „лакше сида него виза добија” и у којој путовања, годишњи одмори и одмори уопште и даље конотирају луксуз и друштвену дистинкцију. Тако се музичким спотовима, поред луксузних светских дестинација које могу да приуште само најуспешнији и најбоље спонзорисани извођачи, промовише и туристичка инфраструктура Србије и „домоцилне” плаже Црне Горе. Домаћи извођачи у спотовима рекламирају туристичке организације, путничке агенције, хотеле, ресторане и најразличитије привредне субјекте који пружају финансијске и логистичке услуге за њихове професионалне активности (банке, осигурање, инструменти и музичка опрема, чак и такси превозници...), спајајући тиме „лепо и корисно”, тј. задовољство и економску нужност.

Закључак

У Србији је у специфичним околностима постсоцијалистичких трансформација привреде и друштва дошло до својеврсне „фузије” музичког видеа и традиционалног адвертајзинга. Овај спој се одвија на размеђи индустријског и графичког дизајна, медија, модне и музичке индустрије, а у условима економске принуде која је његов главни узрок. Пласирање (више од једног) производа као широко прихваћена пословна пракса оглашивача у домаћим музичким спотовима спаја јогурте и шампоне, кондоме и батерије, накит и ХИВ тестове, алкохол и детерџенте, тренерке и музичку опрему, банке и фабрике текстила, ПВЦ и алуминијумску столарију, приватне поликлинике и маркетиншке агенције, Yellow Pages и nadlanu.com; кладионице, Samsung и Unicef... Економски учинак музичких спотова је упитан (на невеликом музичком тржишту Србије, на коме царују пиратерија и непоштовање ауторских права), и они углавном промовишу извођаче као ствар личног престижа и позиционирања на музичкој сцени. Стога је тешко успоставити и економски оправдану везу између корпоративног идентитета оглашивача, тржишног учинка производа који се оглашавају и музичких извођача који их промовишу кроз спотове. Ова фузија музичког видеа и „традиционалног” адвертајзинга на специфичан начин рефлектује хаос који влада и у музичкој индустрији и у привреди транзицијске постмилошевићевске Србије, чије су доминантно обележје (и даље) арбитрарни и махом нестабилни монополи, у највећој мери зависни од актуелних дневнополитичких констелација. Због тога је у ове „рекламне” спотове уписана читава једна паралелна историја популарне музике, економије и друштва транзицијске Србије, и због тога су они занимљиви за анализу.

ЛИТЕРАТУРА

- Šentevska, I. 2019a
Proces diferencijacije u kombinatu za proizvodnju i preradu šećerne repe: Music Videos in Socialist Yugoslavia and Post-Socialist Serbia, u: *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*, eds. J. Blüml, Y. Kajanová and R. Ritter, Berlin: Peter Lang, 135–147.
- Шентевска, И. 2019b
Музички видео у Југославији и постјугословенском периоду у Србији, *Култура* (Београд) 162: 358–370.
- Перић, М. 2017
Концерт за луди, млади свет, Београд: РТС Издаваштво. (Perić, M. 2017, *Koncert za ludi, mladi svet*, Beograd: RTS Izdavaštvo)
- Ђурић, В. 2016
Vodič kroz novi talas u SFRJ, Beograd: Službeni glasnik.
- Главонјић, З. 2013
Propast Navipa: Od šampanjca do korova, *Radio Slobodna Evropa*, 5. oktobar,
<https://www.slobodnaevropa.org/a/navip-od-sampanjca-do-korova/25127067.html> (accessed 14.5.2021)
- Исаков, А. 2010
Банкротирао „Подрум Палић”, *Политика*, 28. јул, (Isakov, A. 2010, Bankrotirao „Podrum Palić”, 28. jul), <http://www.politika.rs/scc/clanak/144009/Bankrotirao-Podrum-Palic> (accessed 14.5.2021)
- Plambeck, J. 2010
Product Placement Grows in Music Videos, *The New York Times*, 5 July,
<http://ruby.fgcu.edu/courses/tdugas/ids3332/acrobat/music-video.pdf> (accessed 14.5.2021)
- Vesić, J. i Dojić, Z. (ur.) 2010
Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01, katalog izložbe, Beograd: Prelom kolektiv.
- Lehu, J. 2007
Branded Entertainment: Product Placement & Brand Strategy in the Entertainment Business, London and Philadelphia: Kogan Page.
- Negrin, R. 2005
Modeli medijskih institucija: medijske institucije u Evropi, u: *Uvod u studije medija*, ur. A. Brigs i P. Kobli, Beograd: Clio, 355–373.
- Galician, M. (ed.) 2004
Handbook of Product Placement in the Mass Media: New Strategies in Marketing Theory, Practice, Trends, and Ethics, New York and London: Routledge.
- Galician, M. and Bourdeau, P. 2004
The Evolution of Product Placements in Hollywood Cinema: Embedding High-Involvement 'Heroic' Brand Images', *Journal of Promotion Management* (London), 10 (1–2): 15–36.
- Sretenović, D. 1999
Video umetnost u Srbiji, u: *Video umetnost u Srbiji*, ur. D. Sretenović, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 6–21.
- Gupta, P. and Lord, K. 1998
Product Placement in Movies: The Effect of Prominence and Mode on Audience Recall, *Journal of Current Issues & Research in Advertising* (London), 20 (1): 47–59.
- Kurkela, V. 1997
Music Media in the Eastern Balkans: Privatized, deregulated, and neo-traditional, *The European Journal of Cultural Policy* (London) 3 (2): 177–205.
- Dragičević-Šešić, M. 1994.
Neofolk kultura: publika i njene zvezde, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

IRENA ŠENTEVSKA

Independent researcher, Belgrade, Serbia

irenasentevska@gmail.com

THE WRITTEN OFF RETURN TO THE LAND OF EUROKREM:

*Music Videos, Advertising and Economy
of Serbia in Transition*

In the socialist 1980s, music videos in Serbia were predominantly produced by the relatively rigid system of public television broadcasters. In the context of the low competitiveness, both in the national economy and the music market, public television only exceptionally used music videos for advertising commercial products. This situation markedly changed in the early 1990s with the rapid deregulation of media systems and Serbia's "return" to the market economy. Among the newly-launched broadcasting companies, music videos became a popular (and inexpensive) segment of the airplay. At the same time, they began to serve their "original" purpose – to advertise new music releases and talents. In addition, and with growing frequency, they began to "integrate" commercial brands. In the chaotic circumstances of Serbia's war-time economy, UN sanctions, spirals of inflation, mass impoverishment, unemployment and other symptoms of economic crisis, advertising per se nevertheless has questionable commercial effects. This largely holds true for the commercial effects of the music videos as well. Due to the global developments in the media systems (emergence of the Internet as the prime medium for broadcasting music videos), their TV airplay is shrinking and the standards of their technical production are rapidly rising, along with the fans' expectations. This makes music videos (at the same time) more expensive and less economically viable. Consequently, the common practice of multiple sponsorships of music videos has "brought together" yoghurts and shampoos, condoms and batteries, HIV tests and jewellery, alcohol and detergents, cars and mobile phones... It is difficult to establish an economically justified correlation between the corporate identity of the advertisers, commercial status of the products and the artists who promote them. This logic of the fusion of music videos and "traditional" TV commercials thus reflects the chaotic circumstances in the music industry and the Serbian economy in general.

Translated by the author

ДРАГАНА КОНСТАНТИНОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука
Департман за архитектуру и урбанизам
konstan_d@uns.ac.rs

72(497.113)"19"
316.334.56
711.4(497.113)
COBISS.SR-ID 53974793

СЛОБОДАН ЈОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука
Департман за архитектуру и урбанизам
slobodan.jovic@uns.ac.rs

НОВИ САД МОДЕРНИ ГРАД: истраживање, вредновање и курирање неапсорбоване модернизације града

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: Град Нови Сад је своје урбане карактеристике попримио у процесима интензивне урбане ремоделације, инфраструктурне реконцептуализације и градитељске модернизације у другој половини 20. века. Током овог процеса, Нови Сад је постао град. Ипак, званичне културне политике града идентитет изграђују на другим вредностима његовог развоја, те се он најчешће приказује и перципира као средњоевропски град, аустроугарског градитељског наслеђа, које представља и основу вредноване грађене баштине. Последњих година, поједини пројекти у култури постављају фокус и на непрепознати „модернистички код” градске средине и промовишу је као вредност идентитета града, али изнад свега, као модернизацијски процес, у чијем исходу је стасала урбана средина. Рад истражује приступе, концепте и домете ових пројеката, чији је заједнички циљ представљање и препознавање „стубова послератне модернизације”, било да се ради о кућама, личностима, просторима или процесима. Циљ рада је да кроз критички преглед досадашњих пракси укаже на могуће правце даљег развоја односа према неапсорбованим идентитетима, процесима и исходима модернизације. Ново представљање града његовим грађанима – као полигона процеса модернизације и урбаног развоја – препознато је као прилика да се реафирмише идеја о прогресивној и хуманистичкој функцији архитектуре, која мења град, простор и живот.

Кључне речи: модернизација, модернизам, урбани развој, кустоске праксе, Нови Сад.

Идентитет(и) града

Питање идентитета једно је од суштинских питања друштвене заједнице и као такво пресликава се на просторни облик њеног живота на једном простору – град. Симболичка изградња заједнице остварује се и одржава, како наводи Коен, „кроз манипулацију њених симбола”, који се проналазе и у грађеној средини (Cohen 1985: 15). Због тога, грађена средина обилује значењима која су друштвени производ и као таква обезбеђује идентификацију са истом, као *својим* простором, у односу на *други*. Историјска димензија и трајање овим производима даје статус баштине.

Последње две деценије, у теорији културе и културне политике измењене су перспективе за

посматрање свега оног што представља културну баштину. Све више се у посматрање културне баштине укључује вишеслојни сплет пожељних и непожељних историја, којима се кроз сложеност појачава разумевање сопствене културе и простора као комплексног, вишеслојног, мултиперспективног контекста, у којем су уписане тековине живота на једном месту. Овакав поглед отворио је и питања препознавања непожељних тачака историје, такозване „спорне културне баштине” (Silverman 2011), те процес препознавања „дисонанце наслеђа” (Tunbridge i Ashworth 1996; Kisić 2016), као квалитета који неоспорно обележава просторе на којима живимо. Тим приступом оснажује се могућност да се креирани наративи и идентитети укрштају, прожимају и прихватају као легитимни и интерпретативни слојеви баштине, којима се изграђује плурализам идентитета једног простора.

Савремени идентитет града осликан је у актуелним културним политикама и у културном дискурсу. Идентитет је најчешће сложен из сплета пожељних историјских наратива којима се кроз успостављање односа према прошлости легитимише стање у садашњости. Посебно место у том процесу заузима архитектонско наслеђе, као облик материјалне баштине која се интерпретира у односу на утврђени друштвено-политички образац, као „слика града – представа, перцепција споља, у очима других” (Spasić i Basković 2017: 16). Уколико се „концепт идентитета простире изван апстрактног мишљења људи да би укључио културну репрезентацију”, те „материјални објекти, тако, функционишу као манифестација идентитета и као средства којима се они конструишу” (Lähdesmäki 2019: 43), онда се управо у односу на идентитет који је изграђиван дефинише и савремени однос према наслеђу које га материјализује. Савремени концепт изградње тог односа најбоље описује термин „ауторизовани дискурс наслеђа” (Authorized Heritage Discourse) Лораџејн Смит, која у књизи *Употреба наслеђа* (*Uses of Heritage*, 2006) проширује значење наслеђа, изван стриктно материјалног артефакта, на места сусрета прошлости и садашњости у којем се дефинишу праксе и политике његовог идентификовања, управљања и посеђивања. То конкретно значи да се наслеђе сврстава у домен културних пракси и да постоји друштвени консензус око његовог тумачења. Иако овај принцип почива на „европоцентричним идејама просветитељства чији су носиоци држава, нација, институције и стручњаци” (Кисић 2014: 110), њиме се истовремено „установљавају специфични режими истине и форме моћи”, чиме се умањује значај друштвене заштите, јер је фокус на политикама са врха, врло често неразумљивим друштвеним заједницама које су публика или директни корисници предмета валоризације и чувања. Сходно томе, идентитети формирани око те исте баштине предмет су тог истог дискурса, чиме се врши и креирање ауторизованог



1. Изложба Фокус на модернизам: Архитектура Новог Сада 1950–1970, Музеј савремене уметности Војводине, 23. 3 – 9. 4. 2017.
1. Exhibition Focus on Modernism: The Architecture of Novi Sad 1950–1970, Museum of Contemporary Art of Vojvodina, 23rd March – 9th April, 2017

идентитета града кроз својеврсну селекцију и прилагођавање актуелним друштвеним политикама.

Неасорбовани модернизам Новог Сада

У случају Новог Сада, елементи изградње ове слике могу се пратити на више нивоа: кроз актуелне политике заштите и унапређења стања наслеђа, кроз тренутне културне политике, туристичку понуду која се креира у односу на културни дискурс, али и кроз актуелни пројекат „Нови Сад европска престоница културе 2021 (2022)”. Сви ови актуелни домени изграђују преовлађујући однос према граду, као средњоевропском урбаном контексту, чија се вредна архитектонска историја позиционира у 19. век, с неколико изузетака. Један је свакако Петроварадинска тврђава, која се сврстава у тај домен „неспорне” градитељске вредности. У апликационом формулару града за титулу Европске престонице културе она добија посебно место, као „тврђава мира”, у чијем подножју се развија мултиетнички и мултикултурални Нови Сад, најпре кроз изградњу подграђа (Петроварадина), а онда и новог урбаног нуклеуса на бачкој страни.

Други урбани слојеви града појављују се као спорадични и фрагментарни. Тако, могао би се стећи утисак да је Нови Сад „сплет мултиетничког архитектонског миљеа, карактеристичног за средњу Европу 19. и почетка 20. века” (Туристичка организација Града Новог Сада), где је позиција његове модерне урбане историје резервисана за објекат Бановине¹ и на самом крају листе, Спенс² или Српско

1 Објекат Банске палате са скупштином (1935–1940), арх. Драгиша Брашован.

2 Објекат Спортско пословног центра Војводина, арх. Живорад Јанковић и Бранко Булић, са сарадницима (1981–1990).



2. Изложба Фокус на модернизам: Архитектура Новог Сада 1970 – 1985, Историјски архив Града Новог Сада, 26. 12. 2018 – 15. 01. 2019.

2. Exhibition Focus on Modernism: The Architecture of Novi Sad 1970 – 1985, Historical Archives of the City of Novi Sad, 26th December, 2018 – 15th January, 2019

народно позориште³. Објекат Бановине заузима посебно место у сусрету са модерном прошлости града, готово ексклузивно. Он представља један од ретких објеката око којег постоји јавни консензус, и који ужива статус споменика културе јер представља „врхунско Брашованово дело настало у стилу модерне, са дискретно примењеним традиционалним архитектонским детаљима.” (Завод за заштиту споменика културе Града Новог Сада 2021)

Овакав статус резултат је више корелирајућих чињеница, који су тек у свом садејству обезбедили неспорно препознавање и вредновање. Личност архитекте Драгише Брашована, као истакнутог градитеља не само новосадског простора него и ширег, југословенског, сигурно да је значајна, али не и пресудна, јер објекат Радничке коморе, а посебно Поште, на потезу истог Булевара не ужива такво препознавање. Статус институције иза објекта и чињеница да зграда епитомизира позицију града и региона у оквиру две Југославије – као препознате покрајине са својим седиштем – престоницом, доприноси изградњи његовог симболичког значаја. Међутим, једнако важна је и чињеница да је Брашованов опус тридесетих година 20. века лично истраживање модернизма, његовог усвајања, а затим и примене на репрезентативном објекту таквог значаја. Отуд и препознавање „традиционалних архитектонских детаља”, „експресионистичког стила” уз које се појављују и „реликти академске традиције” (Кадиевић

1990: 162), или ар деко карактеристика, јер управо овај објекат представља средњу архитектонску инстанцу Брашованове новосадске трилогије, „од детаља експресионизма [на објекту Радничке коморе], преко међуратног модернизма [Бановине], до послератног функционализма [објекат Поште]” (Mitrović 2010: 351). Другачија историјска димензија, валоризовани опус архитекте и један „транзициони” модернизам у опусу архитекте, који се развијао од „академско-романтичарског” концепта Радничке коморе, ка „стереометријском монументализму” објекта Поште, обезбеђује објекту, и самим тим и граду, препознавање модерног опуса, па макар као међуратног архитектонског фрагмента или пролазне фазе урбаног развоја.

И поред тога, низ квантитативних и квалитативних показатеља указују на чињеницу да је Нови Сад обележен градитељством послератног модернизма⁴. Савремена урбана димензија града, његова морфологија, модерни принципи развоја на бази индустрије и услуга дефинисани су његовом радикалном ремоделацијом након Другог светског рата. У овом периоду, број његових становника је готово утростручен, а његова физиономија измењена у смеру оспособљавања за будуће промене и раст. Оваква градитељска експанзија праћена је успостављањем значајне архитектонске праксе која се сврстава у опус југословенског модернизма. Архитектуром овог периода дефинисана су нова стамбена насеља града, нови булевари, центар, универзитетски кампус и други значајни простори града, као и његови репрезентативни објекти. У овом периоду почело је и струковно окупљање архитеката око Друштва архитеката Новог Сада, основаног 1. јула 1960. године.

Поставља се питање зашто је важно (не)уврштавање модерног послератног архитектонског опуса у званичне представе града, и може ли се о овом опусу причати као *дисонантном наслеђу* или *спорној баштини*.

Процес интроспекције сопствене прошлости бивших југословенских држава отворио је питање односа према градитељском наслеђу тог периода. Глобално интересовање за његове вредности, захваљујући раду националних и интернационалних истраживача, учинило је да се коначно почне посматрати и на локалу. Случај Новог Сада рефлектује управо карактеристике већине средина по овом питању – неконзистентне политике, упитне праксе и најчешће ванинституционалне напоре да се овај градитељски опус препозна, вреднује и очува.

3 Српско народно позориште (1975–1981), архитекта Виктор Јацкијевић (идејни пројекат), Арса Димитријевић (главни пројекат).

4 Детаљније о анализи промена новосадске средине кроз коју се аргументује став да је модерна архитектура у квантитативном и квалитативном погледу одређујућа за карактер града у раду Konstantinović D. & Jović, S. Metacode of Modernism: Novi Sad the Modern City.



3. Изложба Фокус на модернизам: Архитектура Новог Сада 1970 – 1985, Историјски архив Града Новог Сада, 26.12. 2018 – 15. 01. 2019.

3. 1 Exhibition Focus on Modernism: The Architecture of Novi Sad 1970 – 1985, Historical Archives of the City of Novi Sad, 26th December, 2018 – 15th January, 2019

Истраживање, вредновање и курирање модерне архитектуре

Истраживање и вредновање архитектонске продукције овог опуса представља почетну тачку креирања новог погледа на модерну архитектуру Новог Сада. Фрагментисане и несистематизоване архиве, приватне колекције и сад већ малобројни учесници и савременици ових процеса потврдили су неопходност дигитализације, систематизације и чувања вредне архивске документације, али су и покренули питање ко су носиоци овог процеса. С обзиром на то да су носиоци оваквих истраживачких и кураторских подухвата често изван институционалних оквира, не постоји јасно дефинисан приступ архивирању и чувању формираних дигиталних и физичких колекција. Тренутно, вредне приватне колекције само су промениле власнике, тј. о њима су почели да се старају истраживачи и организације који су заинтересовани за њихово постојање и истраживање. У том погледу, регулисање дигиталних архива и креирање специјализованих институција јесте корак који ће помоћи у даљем истраживању и доступности креираних колекција.

Шира раван посматрања истраживачких пракси јесте представљање и промовисање вредности ван уских стручних кругова. Новосадска средина ову баштину не види нужно као „спорну“, него је пре свега не посматра као наслеђе. Њена „социјалистичка“ аура основа је искључивања, па самим тим и нераспознавања вредности, изван стриктно употребних. Управо у овој лежи основни проблем приступања овим делима, јер „издвајање опуса изван корпуса идеологија лишава га основног квалитета – друштвене смислености, док га



4. Изложба Фокус на модернизам: Архитектура Новог Сада 1970 – 1985, Историјски архив Града Новог Сада, 26.12. 2018 – 15. 01. 2019.

4. 1 Exhibition Focus on Modernism: The Architecture of Novi Sad 1970 – 1985, Historical Archives of the City of Novi Sad, 26th December, 2018 – 15th January, 2019

разматрање у тим истим оквирима у одређеним случајевима удаљава од савременог прихватања у комплексним условима постјугословенства” (Константиновић 2014: 233). Као иницијални приступ новом читању ових простора и кућа града, од суштинског је значаја разумевање вишеслојне контекстуалне позадине и истицање универзалних вредности, изван стриктно идеолошких. На овај начин, овај „спорни идентитет” или „социјалистичка етикета” није одстрањена, него су у први план постављене универзалне вредности друштва, сачуване у објекту – хуманистичке, модернизацијске, друштвене и друге. Пројекат „Фокус на модернизам” први је у низу пројеката чији превасходни циљ јесте промовисање модернистичког грађеног наслеђа Новог Сада. Са прецизном интенцијом, аутори овог пројекта одлучили су да први сусрет јавности која долази и изван архитектонске струке буде путем најдоминантнијег формата садашњице – фотографије. Експлозивним растом друштвених мрежа у последњој деценији, слике (eng. Images) издвојиле су се као најуспешнији и најефикаснији преносилац информација. Када говоримо о архитектонском наслеђу СФРЈ, можда су највећу видљивост добили споменици НОР-а, који су управо кроз архитектонску фотографију путем друштвених мрежа, пре свега Инстаграма, дошли до многобројне и глобалне публике. Бројни Инстаграм профили подстакнути великим бројем „лајкова” пратилаца, скоро па свакодневно објављују фотографије, код нас заборављених и махом напуштених споменика. Можемо рећи да је оваквом „успеху” допринела и велика популарност архитектуре брутализма, која на глобалном нивоу привлачи велику пажњу не само архитектонске публике. Свакако је

феноменолошки веома интересно посматрати како споменици који славе антифашистичку борбу народа ових простора у својој околини бивају напуштени и заборављени, а изазивају својеврсну фетишизацију код публике широм света. Како су социјалистички градитељи успели да своју највећу популарност стекну у ултранеолибералном окружењу „кликбајт” културе? Овде заправо долазимо и до основе мањкавости оваквог приступа. Деконтекстуализована, сведена само на визуелну информацију, вишеслојност архитектуре социјалистичког модернизма у најмању руку остаје невидљива, а врло често лоше протумачена, па чак и злоупотребљена. У случају споменика НОР-а свакако можемо рећи да је порука отишла у „другу страну” од оне оригиналне – почаст жртвама датим у антифашистичкој борби и слављење слободе, као вредности за које су народи ових простора дали велику жртву.⁵ Површно читање ове архитектуре, искључиво кроз њен формални израз може да изазове, углавном, краткотрајно интересовање. Из овог разлога, контекст сваке „слике” изузетно је важан. Пројекат „Фокус на модернизам” методолошки је постављен тако да је његов највидљивији израз архитектонска фотографија, само начин комуникације са најширом публиком, иза којег стоји истраживање свих ових објеката, кроз архивску грађу и теренско истраживање. Свесни ограничене пажње публике у добу „изобиља” информација, аутори пројекта сваку фотографију прате кратким текстом који јасно контекстуализује објекат у времену и простору и говори заправо о његовој вези са ширим процесима модернизације друштва и града, успостављајући „микрокосмосе ових кућа”, али и „свеобухватну слику овог дела прошлости и њихових сложених релација ка садашњости” (Константиновић и др. 2018: 5). Заправо, ради се о логичној аналогiji у којој презентована фотографија представља формални израз вишеслојног истраживања на исти онај начин на који и сваки презентовани објекат представља формални израз модернизацијских процеса који су довели до његове изградње.

Савремени приступи истраживању и курирању архитектонског наслеђа ослањају се на различите праксе и приступе, који теже новим облицима комуникације са савременом публиком. Ако је основа одрживости овог наслеђа успостављање комуникације са новим корисницима – млађим генерацијама, онда је сигурно да се у тријади кустоских приступа – преддигитални/конвенционални, који фаворизује постављање артефакта у физички простор галерије или музеја; хибридни, који укључује дигитализовани садржај којим се проширује поље деловања и публике; и дигитални, оријентисан на сајбер простор (Зековић и Константиновић, у штампи) – морају фаворизовати



5. Пројекат Модернизације Новог Сада: рефлексије Баухауса – Шетње кроз модерни Нови Сад: зграда Филозофског факултета (1972–1978), арх. Божидар Јанковић, Љиљана Јовановић, Александар Стјепановић
5. Project The Modernization of Novi Sad: Reflections of Bauhaus – Walks through Modernist Novi Sad: Faculty of Philosophy building (1972–1978), Ar. Božidar Janković, Ljiljana Jovanović, Aleksandar Stjepanović

027

друга два, као медији блиски управо овој групи. Пројекат „Велике лепе зграде”⁶ иде корак даље управо у правцу повезивања публике са градитељским наслеђем – иако, због другачијих разлога у односу на наш контекст, послератна модернистичка архитектура Рурске области није добила своју пуну афирмацију међу грађанима и институционалним актерима. Овај пројекат има намеру да подигне видљивост ове грађене баштине и позиционира га међу носиоце идентитета ове регије, којом преовлађују објекти индустријског наслеђа са почетка 20. века. Можемо тврдити да један од разлога слабе апропријације послератних модернистичких објеката као значајне културне баштине лежи и у чињеници да већина ових објеката и даље имају своју оригиналну функцију и веома су присутни у свакодневици грађана, што им донекле одузима ауру „старог”, потребног за прављење имагинацијских наратива који објекат, као физичку структуру, позиционира у менталној мапи културног наслеђа неког града. Са друге стране, овај пројекат користи управо ову чињеницу и на један директан начин се обраћа заправо корисницима ових објеката. Врло смисленом кампањом, користећи се алатима

⁵ Више о овој теми погледати <https://www.calvertjournal.com/articles/show/7269/spomenik-yugoslav-monument-owen-hatherley>

⁶ <https://bigbeautifulbuildings.de>



6. ДАН у Радничком дому, 21–22. септембар 2019.
6. A DAY in the Workers House, 21st/22nd September, 2019

класичног маркетинга, „брендирањем” и наградама, производи се вредносни наратив кроз који корисници ових објеката, али и шира публика почињу да прихватају њихов значај и лично се идентификују. Ово ствара једну посебну ситуацију у којој се, осим значаја за идентитет шире заједнице, гради и онај лични. Ситуација да је „моја зграда” означена као вредно модернистичко наслеђе или чак награђена као најбоља међу њима, позитивно утиче на подизање позитивне свести о овој грађеној средини, широко захватајући различите генерације и слојеве друштва. Ослањајући се на нека од ових искустава, пројекат „Модернизације Новог Сада: рефлексije Баухауса”⁷ конципиран је као партиципативни пројекат и као надградња добрих пракси реализованих кроз Салон архитектуре Нови Сад (2016) и манифестацију студената архитектуре „Октобарх”. Методологија овог пројекта заснована је на два важна приступа. Један је истраживање и формирање базе знања о одабраним објектима у склопу менторисане студентске радионице, док се други реализује кроз стручне шетње кроз ове објекте, вођене управо од стране студената, учесника радионице. Лично ангажовање и знање које студенти носе из овог пројекта утиче на њихово лично сагледавање модернистичке архитектуре и повећава њихову одговорност у професионалном смислу. Такође, учесници шетњи који углавном нису архитекте добијају могућност да кроз лично искуство простора и стручно вођење добију знање о овим објектима. Овакав приступ врло успешно шири знање концентрисано у појединцима, углавном

истраживањима и академским грађанима, на ширу публику. Посебна вредност оваквог приступа јесте и у унутаргенерацијском и међугенерациском дијалогу, који је изразито важан за одрживост вредновања ове архитектуре као део културног и грађеног наслеђа.

Приступ који потенцира лични доживљај простора од стране публике је посебно значајан. У времену експанзије „економије искуства”, млађе генерације нарочито позитивно реагују на пренос знања и информација кроз лично доживљено искуство. „У економији искуства људи више не купују услугу, него искуство које им омогућава успомену и сензацију. Искуства нису ништа друго него догађаји који на специфичан начин ангажирају појединца на апсолутно индивидуалном нивоу. Могућност инволвирања и укључивања људи на индивидуалан начин изразито је јака значајка креативности која се темељи на култури јер је она у могућности генерирати нечије емоције, вриједности и визије, те релативно трајно може остати у нечијем сјећању” (Vrhovski 2012). Ослањајући се на ову логику, пројекат ДАН⁸ заснован је на концентрисаном и активном учешћу посетилаца у производњи новог наратива за запостављене и напуштене објекте модернистичке архитектуре, у овом случају објекта Радничког дома архитекте Драгише Брашована⁹. ДАН је конципиран као једнодневни и ефемерни догађај, који у својој временској концентрацији и отворености формата тежи да стручној и широј културној јавности приближи теме вредновања модернистичке архитектуре. Овај догађај помера предметну грађевину из позиције артефакта у позицију просторног оквира у којем се дешава друштвена интеракција, размена искустава и доживљаја. На овај начин публика на активан и интуитиван начин испитује све потенцијале ових простора, што је веома важно као основа у промишљању реалне одрживости објеката. Временска ограниченост на 24 часа ствара осећај ексклузивитета, повећава интересовање публике и пружа могућност доживљаја простора на потпуно неконвенционални начин. Погледати изложбу у 5 сати ујутро или попиту пиће са пријатељима у згради седишта синдиката, и то као једновремену могућност, ствара код посетиоца индивидуална и колективна сећања и доживљаје, отварајући потпуно нове перспективе сагледавања ових архитектонских здања која су махом недоступна широј јавности. Важан аспект овог пројекта је садржај у виду међународне уметничке изложбе као одговор на позив кустоса, који проблематизује управо просторе који су недоступни и „невидљиви” јавности, а објективно представљају колективну вредност једног града.

8 <https://mismobaza.org/dan/>

9 Објекат некадашње Радничке коморе завршен је 1931. године. Његова архитектура оцењује се као мешавина „експресионистичког, модернистичког и романтичног стила” (Mitrović 2010: 167). На прочељу објекта, чија је фасада израђена од опеке, налази се скулптура вајара Томе Росандића. Данас објекат користи Савез самосталних синдиката Града Новог Сада и општина.

7 Пројекат је реализован у оквиру програмског лука Будућност Европе Нови Сад европска престоница културе, <https://novisad2021.rs/buducnost-evrope-modern-novi-sad/>

Међународна димензија пројекта измешта сам пројекат из локалног оквира и доказује универзалност ове теме у ширем, глобалном контексту.

Сви ови пројекти указују на потребу мултимедијалног и вишедимензионалног приступа у курирању модернистичког наслеђа. Ово је заправо и логичан закључак у светлу потребе да се ови пројекти обрађају различитим генерацијама и друштвеним слојевима. Зато успешност ових пројеката не меримо искључиво бројем физичких посетилаца, већ директним и индиректним утицајем на ширу заједницу. Резултати се свакако огледају и у промени друштвене „климе” и колективног мишљења, који увек имају директне позитивне последице на очување овог вредног архитектонског наслеђа.

Нови Сад модерни град

У средишту концепта номинације Каунаса за европску престоницу културе за 2022. годину (сада 2023. годину), названог „Од привременог ка савременом” (From Temporary to Contemporary) стоји питање модерног идентитета града, који је своју радикалну ремоделацију доживео у периоду привремене престоничке функције, између 1919. и 1940. године. „Модернизам за будућност” (Modernism for the Future), пројекат и основани истраживачки центар, оформљени су као мост успостављања дијалога између прошлости и будућности, али и различитих друштвених група, креирајући тако европску димензију инклузивног и партиципативног оснаживања идентитета (Vitkiene et al. 2017). Оно што стоји у средишту проблема, али и решења, јесте разумевање и прихватање овог наслеђа од стране грађана, односно, изградња „емотивне привржености” кроз коју се обезбеђује и његова одрживост.

Ако бисмо желели да успоставимо паралеле између ове две средине, а заједничке основе можемо пронаћи у различитим доменима урбане и друштвене историје, поставља се питање на којим основама је могућа изградња слике *Нови Сад модерни град*, те где леже суштинске препреке.

У случају Новог Сада успостављени су неки основни механизми препознавања градитељске баштине у фокусу од стране истраживача и једног дела средине. Иако су ти процеси спорадични и вансистемски, кроз њих се остварују основне претпоставке „инклузивног дискурса наслеђа”, који почива на праксама *од-доле*, дијалогу, креативној интерпретацији, демократији и диверзитету (Kisić 2016: 75). Овај „дискурзивни заокрет” базиран је на процесу, новом виђењу баштине, и на учесницима у њему. Интензитет овог процеса кључан је за његов континуитет и одрживост. За ширу акцију и укључивање локалне заједнице значајна је управо „емотивна приврженост”, која долази кроз партиципативне праксе, нове приступе и здружену



7. ДАН у Радничком дому, 21–22. септембар 2019.

7. A DAY in the Workers House, 21st/22nd September, 2019

акцију у физичком и дигиталном простору. Ово је кључно за разумевање опуса који репрезентује глобални карактер модерне архитектуре и која мора да се разуме изван „ауторизованих идентитета” пожељне прошлости и да се кроз нови систем интерпретације приближи својим корисницима и публици. „Наслеђе социјалистичке Југославије је дисонантно наслеђе: не мора нужно да значи исто за различите људе” (Ćirić 2018), али подстиче плуралитет погледа и приступа, те схватања културе и грађене средине као слојевите, вишеидентитетске и променљиве.

Посебан значај овог процеса је његов утицај на успостављање курса савремене архитектонске праксе, која у глобалној епохи препознаје питање идентитета

као посебно осетљиво. Уз свеprisутно приклањање технолошки детерминисаним праксама, постаје све јасније истицање значаја идентификације кроз архитектуру, које се, према Адаму (2012), може развијати и у домену савремене архитектуре кроз повезивање са локалним. Међутим, ова полемика око утицаја локалног, која сеже још у време појаве постмодернизма, као критичке праксе, додатно истиче проблем једновременог приклањања и глобалном развоју и традиционалним вредностима, као својствености националне културе. Рикер истиче природу тог парадокса, који је посебно евидентан у срединама у развоју и поставља питање: „Како постати модеран и вратити се изворима; како оживети стару, успавану цивилизацију, а бити део универзалне цивилизације?” (1965: 276–277). Ово би се могло проширити и на питање идентитета (архитектуре) као дела пројекта културе, које Томка и Кисић препознају и „сидиментираним митовима” и „конфликтним сећањима”, кроз које се дефинише систем хипотеза о томе „шта је Нови Сад”, а где се закључци прилагођавају датом политичком тренутку, одабиром од понуђених (2018: 68, 73). Тако постаје могуће да „два супротстављена, али изразито кредибилна идентитетска дискурса објашњавају град: српски национални дискурс и мултиетнички дискурс” (*Ibid.*: 74), где је овај други репрезентован кроз препознавање етничких обележја и овако маргинализованих мањина, а не кроз глобалну и космополитску димензију. Осим тога, овај „дискурзивни пејзаж” формира се и у односу на европску димензију те потребу да се град представи као „више европски од других” (*Ibid.*: 78). Међутим, и поред тога, препознавање идентитета модернизма као могућег разрешења ове тензије остаје по страни.

Ставови Кенета Фремпона у његовом

семиналном есеју „Десет тачака о архитектури регионализма: привремена полемика” говоре о модалитетима трајања модерне традиције, насупрот историцистичком постмодерном ревизионизму, или приклањању хај-тек авангарди. Трагање за модерним, више него модернистичким, започиње у оквирима сопствене средине као критичком изворишту за контекстуално сензитивну праксу. „Постоји чврсто и ослобађајуће наслеђе које лежи у оквиру комплексне културе коју генерално подводимо под име 'модерни покрет'. Напустити ослобађајућу, критичку и поетичку традицију овог века као *изашли из моде* није ништа друго до реакционарна глупост” (Frampton 1987: 378). На овај начин, својство места, са свим традицијама и слојевима постаје почетна тачка настајања „архитектуре отпора”, критичке праксе која се рађа у интеркацији глобалне културе и локалних вредности места.

На бази овога, Адам указује на два могућа смера креирања савремених архитектонских пракси, које се ослањају на локалне вредности: дух места, које назива *сајт-специфик пројектовање* или „симболички идентитет”, односно, лично разумевање пројектанта локалних симболичких вредности (Адам 2012: 188). Ови приступи нису међусобно искључиви, а питање места на којем се гради разматрају у свеукупности вредности и утицаја. Иако се не очекује напуштање глобалних типова, њихова реализација сензитивна је на локалне услове, као својеврсно апстраховање тих квалитета у архитектонску форму. С друге стране, симболички идентитет почива на личним интерпретацијама културалних, традиционалних, друштвених и других вредности као основе за стварање нове архитектуре. За овакав приступ савременим архитектонским праксама кључна је сензибилизација пројектаната и средине на вредности локалног, наслеђеног, у свеукупности, као богатог референтног места са којег се гледа у будућност.

ЛИТЕРАТУРА

- Зековић, М., Константиновић, Д. (у штампи)
Курирање архитектуре у дигиталном свету: ставови, приступи и нова публика, у: *Лабораторија културе 21 – иновације у култури*, Мицков Б. (уредник), Београд: Службени гласник.
- Завод за заштиту споменика културе Града Новог Сада 2021
Културна добра онлајн
<http://www.zzskgns.rs/kulturna-dobra-online/?lng=cir>, приступљено 20. 05. 2021.
- Туристичка организација Града Новог Сада 2021
Архитектура, <http://novisad.travel/arhitektura/>, приступљено 20. 05. 2021,
<https://novisad.travel/cp/arhitektura/>
- Konstantinović, D., Jović S. 2020
Metacode of Modernism: Novi Sad the Modern City, u: *Post-socialist transformation of the city, Conference Proceedings*, Pajvančić Cizelj A. (urednik). Novi Sad: Filozofski fakultet [elektronski sadržaj], 67–82, dostupno na <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2020/978-86-6065-602-7>
- Lähdesmäki, T. 2019
Conflicts and Reconciliation in the Postmillennial Heritage-Policy Discourses of the Council of Europe and the European Union, in: *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe*, Tuuli Lähdesmäki (et.al). London: Palgrave Macmillan, 25–50.
- Konstantinović, D., Bede, A. & Strehovec, A. (urednici) 2018
Fokus na moderizam: arhitektura Novog Sada 1970–1985. Katalog izložbe. Novi Sad: Društvo arhitekata Novog Sada.
- Čirić S. 2018
Dissonantno nasleđe. *Vreme*, 145 (15. novembar 2018), <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1641170>
- Tomka G. & Kisić V. 2018
From Inconsistencies to Contingencies - Understanding Policy Complexity of Novi Sad
2021 European Capital of Culture. *Croatian International Relations Review* (Zagreb), XXIV (82): 62–89.
- Spasić I. i Backović V. 2017
Gradovi u potrazi za identitetom, Beograd: Filozofski fakultet.
- Vitkiene V. (et.al) 2017
Kaunas Contemporary Capital 2022 / European Capital of Culture. Kaunas: Kaunas City Municipality.
- Kisić, V. 2016.
Governing Heritage Dissonance: Promises and Realities of Selected Cultural Policies. Amsterdam: European Cultural Foundation.
- Кисић, В. 2014
Стваралац, саучесник, критичар, конзумент – оквири учешћа грађана у стварању баштине, *Култура* (Београд), 144: 106–127.
- Константиновић, Д. 2014
Програмске основе југословенске архитектуре: 1945–1980. Нови Сад: Факултет техничких наука.
- Adam, R. 2012
Identity and Identification: The Role of Architectural Identity in a Globalised World, in: *The Role of Place Identity in the Perception, Understanding and Design of Built Environemnts*, Casakin, H. & Bernardo, F. eds. Sharjah: Bentham Science Publishers: 176–193.
- Vrhovski, I. 2012
Ekonomija iskustva kao produkt kulturne globalizacije. *Praktični menadžment*, 3 (1), 51–56.
- Mitrović, V. 2010
Архитектура XX века у Војводини. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Silverman, H. 2010
Contested Cultural Heritage: Religion, Nationalism, Erasure, and Exclusion in a Global World. New York: Springer.
- Smith L. 2006
Uses of Heritage, London and New York: Routledge.
- Tunbridge, J. E. & Ashworth G. J. 1996
Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict. Chichester: Wiley.
- Кадјевић, А. 1990
Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887–1965). *Годишњак Града Београда* (Београд), XXXVII: 141–173.
- Frampton, K. 1989
Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic, in: *Architectural Regionalism: collective writings on place, identity, modernity and tradition*, Canizaro V. (editor). Princeton: Princeton Architectural Press: 375–386.
- Cohen, A. P. 1985
The Symbolic Construction of Community. London and New York: Routledge.
- Ricoeur, P. 1965
Universal Civilisation and National Culture, in: *History and Truth*, P. Ricoeur (ed.), Evanston: Northwestern University Press: 276–277.

Summary

DRAGANA M. KONSTANTINOVIĆ

University of Novi Sad, Faculty of Technical Sciences,
Department of Architecture and Urbanism
konstan_d@uns.ac.rs

SLOBODAN A. JOVIĆ

University of Novi Sad, Faculty of Technical Sciences,
Department of Architecture and Urbanism
slobodan.jovic@uns.ac.rs

NOVI SAD MODERN CITY: Research, Evaluation, and Curation of Unabsorbed Urban Modernization of the City

The city of Novi Sad gained its urban character in the processes of intensive remodelling, infrastructure reconceptualization, and construction modernization in the second half of the 20th century. During this process, Novi Sad became a city. Nevertheless, the city's official cultural policies promote identity based on other values of the city's history: it is most often represented and perceived as a Central European city, valued for its Austro-Hungarian architectural heritage. In recent years, some independent projects in culture have focused on the unacknowledged "modernist code" of the urban fabric, unrecognised and suppressed city's identity, and even more, on a process of extensive modernization in which the urbanity emerged. The work explores the approaches, concepts and outcomes of these projects, whose common goal is to present and recognize "pillars of modernization", whether buildings, architects, spaces, or phenomena. The work aims to point out, through a critical review of previous practices, possible directions for further development of relations towards unabsorbed identities, and the importance of architecture in this process. The recent representation of the city to its citizens – as a polygon of modernization and urban development – was recognized as an opportunity to reaffirm the idea of the progressive and humanist function of architecture, which changes the city, space, and life.

Translated by the author

THE LEGACY OF ALFONSO LEONI (1941-1980)

Category: Review article

Abstract: Alfonso Leoni was an Italian artist, a great talent who unfortunately died very early, at age 39. His life was entirely dedicated to his art production and to his teaching at the School of Ceramics in Faenza.

His research was innovative and multidisciplinary for his time: he experienced not just ceramics, but also painting, sculpture, installation, performances, design. He was able to deepen the social issues present in Italy and Europe during the 1960s/1970s in his works. He looked at art as a means of reaching and developing new practices that have been taken as references, especially in the artistic practices of the artists born in the 1970s. I am not wrong when I say that he is the “father” of all the artists born in the 1970s, because that generation was able to improve his message of creativity, of liberation from the traditional concepts linked to ceramics, evolving in a more artistic way. His great performance at the Faenza Prize in 1976 is still written in the annals of Italian history of ceramics.

The analysis of the documents from his archive, in a long study that took 5 years of work, enabled me to study his personality as a protagonist within the Italian artistic system and the international ceramic system of relationships and competitions. Leoni was not just an Italy-based artist. He had the opportunity to exhibit abroad (Japan many times, Canada, Poland, former USSR, UK) with important achievements well-recognized by the organizers (some of his works belong to important public collections). We may say that his work is more international than ever before.

In some way, we can say that he was a pioneer of the ceramic artistic sculpture.

Key words: ceramic sculpture, Italian ceramic art, international ceramic competitions, artistic ceramic performances, innovation, design

Telling the story of the artistic career of Alfonso Leoni (1941-1980), means describing the vitality of the artistic Italy in the 1960s and 1970s, and of the artistic Faenza of the time, characterised by important masters such as Angelo Biancini and Carlo Zauli. An environment that hosted important internationally recognised artists, such as Nanni Valentini and Albert Diato, students of the same Ceramic School where Leoni began his training. It is also necessary to face an important critical approach: thanks to Leoni, people understood that ceramics is a language of sculpture and contemporary art. He fought for this key concept on the eve of a critical review of the work of ceramic artists that began in the 1970s, owing to important scholars such as Enrico Crispolti.

Leoni showed his talent for arts at an early age. It was the ceramics school (then the Istituto Statale d'Arte, now the Liceo Torricelli-Ballardini) that refined his practice



1. *Works on paper*, different sizes, ink, watercolours, collages, tempera (1964–67). Image of the setting, exhibition MIC Faenza, 2020

1. Радови на папиру, различите величине, туш, акварели, колажи, темпера (1964–67). Слика поставке, изложба Међународног музеја керамике, Фаенца, 2020.

and provided him with the foundations for approaching the world of art. Leoni started school in the 1955/56 academic year, and his teachers were Uberto Zannoni for decoration and Angelo Biancini for sculpture, an established artist with an important and significant career behind him. At the beginning, he embraced the pictorial trend that was in vogue at the time (the so-called Picasso style). At the same time, he developed passion for research and topicality that would remain characteristic elements of his (brief) artistic career.

Leoni loved ceramics and understood its dual soul, the one linked to the object of use and the more contemporary one, linked to sculpture. This was the question that marked his life and some of his critical choices in relation to competitions such as the Faenza Prize. As the well-known art historian Andrea Emiliani wrote on this subject: “*traditional ceramics and (apparently) creative ceramics oscillated like a pendulum between extremes, flying however over intermediate places, everyday objects and series, unique pieces and innovative products, tableware of historical elegance and ‘pieces’ with an intention of autonomous signification: often sculptures, monoliths, kiln exercises boasting a muscular and casual materiality (...)*”¹.

These two souls make up the essence of Leoni, who was able to move on to designing the “pieces” of absolute

uniqueness and everyday “products” of design, functional and traditional, more agile owing to the new materials and new technologies that the industry was preparing, and in the preparation of which the Ceramic School was involved and which it supported. It is no coincidence that his dissertation, entitled *Terrazza sul mare*, was a furnishing project for a dancing room, with a ceramic frieze partly based on the concept of wall coverings, and with a futuristic ceramic chandelier: a combination of sculpture, painting and design. A “reading” of his career reveals the uniqueness of a poly-material and poly-technical story that is extraordinary, since, in just a few years of activity (less than twenty), he managed to face current artistic themes and poetics with maturity and completeness. Not only did Leoni provide a reflection on ceramic sculpture, but he also explored the practices of contemporary art through installations and performances, which had previously rarely been considered by critics and by the artists themselves who gravitated to the world of ceramics. With absolute conscious provocation, he overcame aristocratic ideological limits and showed a possible way for ceramics and this material within the contemporary art system. His legacy, which is largely exploited *posthumously* by his contemporaries, is admired in the work of the new generations in the last twenty years of the 21st century, and, above all, in the generation of those born in Italy in the 1970s (Nero, Polloniato, Salvatori, to name a few). His

¹ A. Emiliani, Agosto 9, 1993. *Memoria per Alfonso Leoni*, in *Alfonso Leoni. La progettualità del casuale*, exhibition catalogue by A. Emiliani, Faenza e Bologna, 1993, p. 24.



2. *Series of dwarfs*, printed metal sheets (1967–69), different sizes. Image of the setting, exhibition MIC Faenza, 2020
 2. *Серија опиљака*, штампани лимови (1967–69), различите величине. Слика поставке, изложба Међународног музеја керамике, Фаенца, 2020.

motto “Look at ceramics with different eyes”² fully expresses his visionary character and his indomitable nature, his curiosity and his research. Leoni was chosen by Biancini as his personal assistant to follow the large public orders he was carrying out in those years, and at the same time, he became “teacher in charge” of Sculpture in the Magistero courses from 1961, a year after graduating. While Zauli, an established teacher, represented the didactic tradition and a teaching style that was undoubtedly valid, but not very empathetic, Leoni was the voice outside the choir, in his teaching methods and approach to research. He encouraged his students to have different visions, to participate in the awards, he suggested possible solutions and went to exhibitions with them, a young man among his young students. He encouraged them to read foreign art magazines in order to understand the major themes of contemporary art that were leading to great revolutions at the time. The curiosity that animated Leoni is present in his production, especially in the 1960s. Painted, scratched and carved paper to create optical reliefs (fig. 1); wood, plastic and Plexiglas (fig. 2) to experiment with new forms, volumes and dynamism in works that were then produced in ceramics; scrap metal, waste from the mechanical industry that became small dynamic sculptures (fig. 3). The practice of reusing and recycling materials is still very much in vogue

today, but at the time, it was viewed with diffidence and suspicion because the materials of Art with a capital “A” had to be “valuable”. Leoni experimented with his “erasures” on paper, a very pop work: starting with pages of glossy fashion magazines, he outlined compositions by erasing the elements that did not interest him, using acetone. In this way, objects and figures belonging to the tastes of the moment, to lifestyle (fashion, food, cosmetics, cars, etc.) emerged. And then, there is ceramics, as much loved and revered as detested due to its critical conceptual limits. The large bowls called “ciotoloni” (fig. 4) with their internal gears, or the “pierced” pieces, are the first works that provided the young Leoni with a certain fame, sculptures that recall the lightness of Fausto Melotti’s works, but also the themes of the machine typical of the work of Arman or Jean Tinguely.

Among Leoni’s writings, skilfully arranged by “Archivio Leoni”, there are several notes, among which is the following dated December 18th, 1972:

Research. I think that we can summarize in this word my whole way of making ceramics. One of the causes that pushed me in this sense away from the tradition, made of beautiful pot-bellied vases dripping with precious enamels and delightful statuettes, was the awareness of the preciousness of the matter, a preciousness that fascinates and makes us fall in love with it. Yes, this is the right word, to the point of stupefying those who work. All this – I know – seems

2 A. Leoni, Radio Alto Canavese interview, 25 September 1976.



3. Series *Cancellations*, pages of bleached magazines (1969). Image of the setting, exhibition MIC Faenza, 2020

3. Серија *Поништења*, избележене странице часописа (1969). Слика поставке, изложба Међународног музеја керамике, Фаенца, 2020.



4. Series *Ciotoloni*, majolica, different sizes. Image of the setting, exhibition MIC Faenza, 2020

4. Серија *Чиније*, мајолика, различите величине. Слика поставке, изложба Међународног музеја керамике, Фаенца, 2020.

*absurd but it is instead a precise observation. Therefore, you should not be enchanted by its brilliance and the pleasantness it emanates, but use it, use its intrinsic possibilities and try new expressiveness, also and above all with the help of new techniques. In this sense, I have articulated all my work up till testing the objective limits of this material in order to try and dissect every possibility*³.

In another brief, undated piece of writing, he attempts to address his origins, his intellectual and artistic references, citing his illustrious “fathers”, great Italian authors who are protagonists in the history of art precisely because of their provocative and unconventional character:

One of the contemporary artists, who died a few years ago, who used ceramics in an attractive new way, exploiting some properties for unusual purposes, completely ignoring any pre-existing tradition is Lucio Fontana, who is usually quoted for spatialism and for the scandals that never died down, caused by his holes and cuts. I would say that we should appreciate him first of all for the natural candid research and measure, that certainty of spontaneously stopping at the right time, which is the clear awareness of the relationship between him and the qualities of the material that most attract and therefore underline. Leoncillo Leonardi is another contemporary artist who has also recently passed away and used the qualities of ceramics for a new expressiveness. The quality and defects of the material are in his latest works the means which the artist uses in equal measure to express tragedy and violence above all through

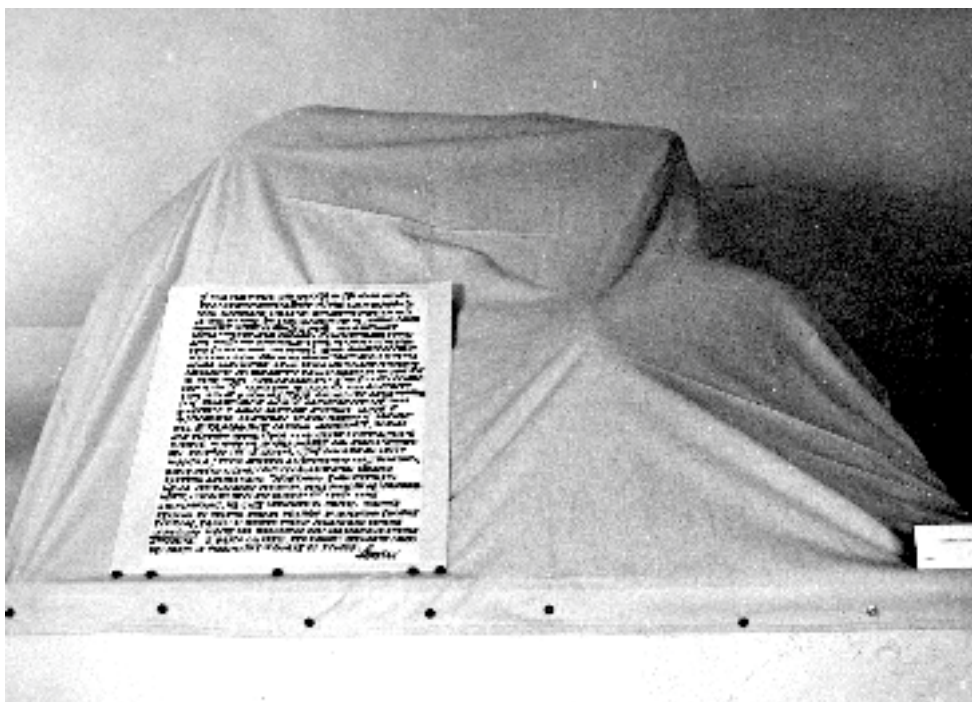
gesture. Arturo Martini, an important protagonist of Italian art a few decades ago, uses poor materials for his works (earthenware, stone, wood). The immediacy and lashing force of these as well as the relationship between material and work, are for this artist a peremptory and decisive fact.

The “fluxes” (fig. 5) made through the extrusion technique, represent an icon of his work, and are perhaps the most famous pieces, made in the 1970s, even before Nino Caruso and Alessio Tasca made this technique the leitmotif of their artistic career. Another innovation: adapting a technique adopted in industrial practice to artistic research. Leoni is a child of his times, he is the guerrilla artist promulgated by Germano Celant in 1967, with the manifesto published in the magazine “Flash Art” in the same year, where he praised the intellectual revolution of the artist against the consuming system: “First comes man, then the system, in the past it was like that. Today it is society that produces and man that consumes.”. Man, then as now, loses his centrality and becomes a mere consumer, an inert user. Leoni was more interested in the gesture than the product. Gesture and action were the final goal of his research, because for that generation of artists, at that time, action was the real field of interest, the space for intervention, the final artistic result. The two key years that represent Leoni's turning point were 1974 and 1976, marked with the protest actions and the events organised on the occasion of the two editions of the International Competition – Faenza Prize. Leoni highly valued the Faenza Competition, that ceramic Oscar every ceramic artist in the world aspires to receive, organised ever since 1938. He was extremely critical of the Faenza Competition, because he wanted the Faenza Prize to have the appeal and

³ The manuscript is in capital letters and has no punctuation, almost as if it were a proclamation.



5. *Triple Flux*, 1972, wire-drawn majolica, 70 cm, 27 cm in diameter, Private Collection
 5. Троструки флуks, 1972, патинирана мајолика, 70 cm, 27 cm у пречнику, приватна колекција



6. XXXII Faenza Prize Competition, 1974, sculptures covered with a sheet as a "protest intervention" against the Jury
 6. XXXII Такмичење за награду Фаенце, 1974, скулптуре прекривене чаршавом као „протестна интервенција“ против жирија

popularity of the Venetian Biennale, as its counterpart in ceramics.

In 1974, he covered the works selected for the Faenza Competition with a sheet (fig. 6), because the Jury had excluded two of them, not understanding the uniqueness of the installation presented. On September 24, 1976 (fig. 7), Leoni seated the public on the steps leading to the Faenza Museum, gave them raw clay to hold in their hands “so that they could feel its sweet softness (something forgotten) and plasticity”, while he hammered away at his works created in the last ten years. At the end, he mixed clay and fragments into a large sphere on the grounds, saying “after all, we live on this sphere, on the waste of past civilisations (...). Life and death... we live everything and we don't really live anything in a discomfort that divides us... this material holds our hands and let us feel the most small and sincerest events, at the end of all our history”. The lively, protesting, critical 1970s are presented in a note in his writings, after he had read Jurgen Claus: “he relaxed and calmed me down and freed and cleaned me up”. He was ready to start again with new projects, also for the industry, always with different eyes. This was his real strength. He was involved in both art and ceramic industry. Starting from 1973, with Maioliche Faentine, he had re-interpreted a well-known classic Renaissance floor in Bologna (the Vaselli floor in the Cathedral of San Petronio in Bologna), and in 1976 with Villeroy&Boch, with whom he collaborated on the creation of the “Prestige” line, three

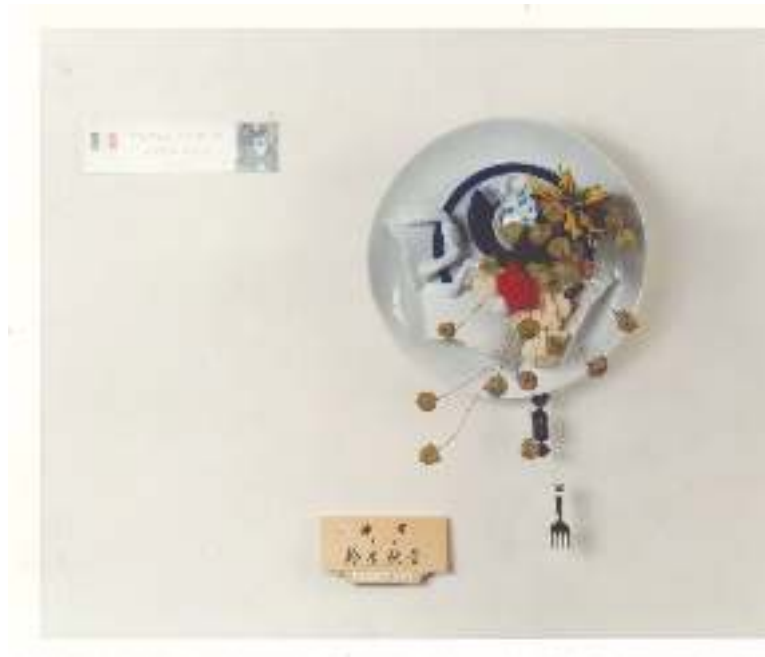
series, which were a real “best seller” at the time. Leoni not only designed wall coverings, but also bathroom fittings with an ironic and artistic eye. In Germany, he began his reflections on “counter design”, planning objects that take up the legacy of design, but seen through the eyes of contemporary art, elevating themselves from industrial mass production. Assemblages, fragments, mental short-circuits: his pieces go against the idea of functional design made for the purpose of production and use. Leoni took the production pieces and composed extravagant sculptures (fig. 8), according to a practice taken up in recent years by famous designers such as Andrea Anastasio.

Leoni was also an international artist: despite his young age, he exhibited in Canada, Poland, London, several times in Japan (where his works were acquired by public and private collections) and in Russia. His connection to Japan was important and recognised by many persons, critics and artists, with whom he presented various projects, including the very successful 'Ikebana' series. In 1976, together with the well-known critic Yoshiaki Inui, he planned a solo exhibition in Kyoto, which unfortunately did not take place.

Leoni died on 5 July 1980, after sixteen months of illness that deprived him of the frenzy of travel, trips, meetings and exhibitions to which he had become accustomed. He was aware of the seriousness of his illness, which at the time was rarely curable, but his indomitable nature never accepted the disease and, until the very end,



7. Leoni during the performance at Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, September 1976
7. Леони у току перформанса у Међународном музеју керамике, Фаенца, септембар, 1976.



8. Antitraditional porcelain piece, Ikebana exhibition, Japan 1979
8. Антитрадиционални порцелански комади, изложба Икебана, Јапан, 1979.

he continued to design and work, almost as if to exorcise an inevitable destiny. It is worth remembering that in the spring he had made working agreements with the German manufacturer Rosenthal for industrial projects that unfortunately were never realised, and in June he was appointed lecturer at the Istituto Universitario del Design di Faenza (ISIA).

What was Leoni's legacy? He was able to place ceramics at the centre of reflection, as a provocation, as a song that went beyond the chorus, a metaphor for intellectual change above all. He started again from ceramics, reconsidering it from a conceptual point of view as a material of contemporary art. As he wrote, he did not want to "get caught up in the quicksand of this traditional world". He had understood that ceramics was a material that was as ancient as it was contemporary. He was able to take up the challenges of particularly active moments, those of the 1960s and 1970s, which, for a lively mind, were an extraordinary source of inspiration, bringing together ideals, protests, ideology, pop art, optical art, minimalism and a great deal of gestural expressiveness, which certainly marked a conceptual division not only in the world of ceramics. Leoni started from the work itself, from the object realized for a varied public and arrived at making the work alive through the participation of the public.

He showed how the suburbs and the province could express (and still express today) innovative ideas

allowing epoch-making changes, especially in those areas where tradition has centuries of roots, as in Faenza.

Leoni carried on his 'battle for culture' to the end, as he claimed, winning it in his own way, as he left an important legacy that was collected by many persons who were able to appreciate the temerity and impetuous strength of an audacious young man, managing to find the link with the spirit of his own time.

The exhibition organised at the Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza in the autumn of 2020 (and still ongoing) aimed to celebrate the 80th anniversary of the artist's death with a major anthological exhibition of over 200 pieces and a rich monograph published by Silvana Editoriale presenting over 600 works. For the Faenza Museum, celebrating this extraordinary artist has meant recalling significant years in the validation of contemporary ceramic language, with the inevitable reflections on the role of contemporary criticism in relation to ceramic artists⁴. Leoni brought with him that necessary and disenchanted vision of the material that today, 40 years later, we appreciate with different eyes because ceramics is an internationally accepted language of contemporary art.

⁴ In parallel with the exhibition, a video-documentary has been realized and visible on YouTube of MIC di Faenza.

НАСЛЕЂЕ АЛФОНСА ЛЕОНИЈА (1941–1980)

Алфонсо Леони је био италијански уметник, велики таленат који је, нажалост, преминуо веома рано, у 39. години. Његов живот је у потпуности био посвећен уметничком стваралаштву и предавању у Школи керамике у Фаенци.

Његово истраживање је било иновативно и мултидисциплинарно за своје време: имао је искуства не само у керамици, већ и у сликарству, скулптури, инсталацији, перформансима, дизајну. Својим радовима је умео да продуби друштвена питања актуелна у Италији и Европи током 1960-их/70-их година. На уметност је гледао као на средство за достизање и развој нових пракси које су узимане као референце, посебно у уметничким праксама уметника рођених 1970-их. Не грешим када кажем да је он „отац” свих уметника рођених 1970-их, јер је та генерација била у стању да унапреди његову поруку креативности, ослобађања од традиционалних концепата који су се везивали за керамику, развијајући се на више уметнички начин. Уметников сјајан наступ на Награди Фаенце 1976. године и даље стоји записан у аналима италијанске историје керамике.

Анализа докумената из његове архиве, у дугој студији која је обухватила 5 година рада, омогућила ми је да проучавам његову личност као протагонисте у оквиру италијанског уметничког система и међународног керамичког система односа и конкурса. Леони није био само уметник из Италије. Имао је прилику да излаже у иностранству (више пута у Јапану, Канади, Пољској, бившем СССР-у, Уједињеном Краљевству) са значајним остварењима која су организатори знали да препознају (неки од његових радова припадају важним јавним збиркама). Можемо рећи да је његов рад интернационалнији него икада раније.

На неки начин можемо рећи и да је био пионир керамичке уметничке скулптуре.

Превод: Драгана Рашић Вуковић

МИОДРАГ ВАРТАБЕДИЈАН ВАРТА И ТРАДИЦИОНАЛНИ СИМБОЛИ У ЊЕГОВОМ СТВАРАЛАШТВУ

Категорија чланка: прегледни рад

040

Апстракт: Традиционална симболика јавља се као суштински извор и садржај значајног дела уметничког опуса Миодрага Вартабедијана Варте. Колективно несвесно израња попут палимпсеста у уметничковој свести, као кумулативни ефекат иницијалних значењских трагова сопственог културног идентитета. Неуморно трагајући, у својим уметничким истраживањима отискивао је на папир камену пластику која датира од антике до почетака двадесетог века. У каменом културном наслеђу и симболима пронашао је наталожена искуства и осећања, дубоко укоренење карактеристике и психолошке црте народа. Системом отискивања рељефа (фротаж, вартаграфија), сликањем и колажирањем, транспоновao је записе и слике са камених споменика у савремено аутономно ликовно дело које је тако постало чувар уметничког наслеђа. Слика постаје структурисана ликовна форма, чији садржај значењски добија потпуно нови смисао. Она предочава став и поруку, не више само тог каменог записа, већ и унутрашњег бића самог аутора.

Део опуса опреме књиге ослоњен је на монументалност форме камених споменика и карактерише га висока естетика. Издвојени примери оригиналних решења корица књига и богате опреме целокупне књиге често дугују и лепоти богатог и разноврсног културног наслеђа.

Анализирајући симболику мотива различитих уметничких циклуса Миодрага Вартабедијана, класификујући радове из области примењене уметности и дизајна у којима је примењено ауторово ликовно промишљање, приказује се да је сопствено стваралаштво ставио у службу камена и књиге, најзначајнијих чувара историје, баштине и писма. Овим радом истиче се значај уметничког истраживања које је базирано на народној традицији и културној баштини, а постало је начин за чување и презентацију традиције неког народа.

Кључне речи: камен, књига, симбол, слика, Миодраг Вартабедијан Варта.

Миодраг Вартабедијан Варта (1933–2009) српски је уметник јерменског порекла, сликар-графичар и дизајнер, са највећим међународним признањима у области уметничког обликовања књиге. У графику је увео нову технику – вартаграфију, аутентичан начин отискивања рељефа на папир или платно.

У трагању за извориштем Вартиног стваралаштва, потребно је сагледати његово порекло, поднебље и

друштвене прилике у којима је живео. Посматрајући опус Миодрага Вартабедијана Варте, осећа се фузија утицаја свих култура које су оставиле траг на тлу бивше Југославије, као и утемељење у јерменским коренима и култури. Споне које су повезивале у једну целину његова стваралачка стремљења у области графичког дизајна и уметничког стваралаштва јесу богата културна историја оба народа којима је културолошки припадао, као и људска и уметничка обавеза да се тој баштини ода почаст кроз ауторски рад и савремено уметничко стваралаштво (Симоњан 1994).

Његово истраживање темељи се на каменим записима – најстаријим и најтрајнијим документима писма, орнамента и симбола, који су најзначајнија цивилизацијска тековина. Као визуелна интерпретација човековог схватања света, динамични и данас актуелни симболи извиру из најдубље прошлости људске цивилизације. То су опште идеје и слике вечно универзалних истина, колективна средства комуникације и разумевања. Дубоко укорењене карактеристике неког народа испољавају се кроз народне обичаје, веровања, уметност, фолклор, али и симболе чија форма и значење зависе и од културне и географске припадности. Значајни су за изградњу духовне баштине и људског друштва и „могу да изазову дубоке емотивне одјеке у неком појединцу” Јунг (Jung 1996: 100).

Варта је у традиционалним симболима пронашао инспирацију и они су постали градивни елементи његовог уметничког дела. Радећи као уметнички уредник на многим фото-монографијама које су презентовале културу и баштину Југославије и света, долазио је у контакт са различитим материјалима и изворима, и имао прилику да се бави уметничким радом на лицу места. Гомилајући записе, визуелне материјале, утиске и артефакте, утицај колективно несвесног таложио се и избијао кроз изабрани уметнички израз.

Дејан Медаковић свеобухватно сагледава целокупан Вартин опус:

„Његово сликарство заснива се на готово археолошком доживљају свих култура на овом нашем подручју и у његовој прапостојбини Јерменији. Сва та сазнања и визуелне утиске Вартабедијан са лакоћом претвара у симболе који израћају из његовог давно одсањаног света. Тај свој усаглашени лирско-мисаони поступак Вартабедијан решава увек у корист чистог сликарског доживљаја, а добро упућени распознају све оне цивилизацијске трагове за које се опредељује уметникова сензибилност.

И шта рећи за Варту када опрема књигу? Тај рођени сликар измирује у себи графичара, он компоује боју, слику и слово, стварајући посебно устројство и један изузетан склад. [...] Вартина компонована страна, иако савршено модерно чиста, и скоро геометријски јасна, није својим самосталним сјајем заблеснула текст.” (Медаковић 1992)

Књига као лако преносив чувар баштине, знања и идеја, који комуницира кроз простор и време, заузимала је централно место његових стваралачких интересовања.

О пореклу, одрастању и студирању

Миодраг Вартабедијан је рођен 23. 5. 1933. године у Младеновцу (Краљевина Југославија), у јерменској породици као шесто дете¹ Вахана (1889. Кемах – 1941. Младеновац) и Аник (1898. Истанбул – 1983. Београд) Вартабедијан. Отац Вахан је као трговац дошао 1908. године у Србију из јерменског града Кемаха² бежећи од већ учесталих прогона Јермена из османске Турске, и у Младеновцу отвара прву пржионицу кафе. Будућу супругу Аник Казанџијан је после геноцида над Јерменима довео из Истанбула 1922. године. Миодрагу отац умире на Ускрс 1941. године, пре уласка Немаца у Младеновац. Остаје сам са болесном мајком и сестрама Сирварт, Сирануш и Сатеник, које се прикључују партизанима, а најстарија страда у логору у Дортмунду 1943. године. Миодраг основну школу завршава у Младеновцу, гимназију и средњу музичку школу, уз течај цртања, у Београду 1952. године. За време школовања борави у Дому за музички обдарену децу *Саша и Тамара*, у коме је било ратне сирочади из целе Југославије.

Примењену графику уписује у време преврата у култури и уметности, раскида са социјалистичким реализмом, пионирских подухвата и отварања Југославије ка свету, балансирања између модернистичке традиције Запада и совјетског социјализма. То је време социјалистичког естетизма (Лукић 1983), самоспознаје и изградње нове југословенске уметничке сцене, борбе уметности за своју аутономију и слободу. Формирају се Академија примењених уметности (1949), Музеј примењене уметности (1950) и Удружење ликовних уметника примењених уметности Србије (1953), које је имало незаменљиву улогу у популаризацији и истицању значаја примењене уметности и дизајна, кроз остваривање сарадње са друштвеним организацијама и привредом. Прве генерације дипломаца Академије врло рано се укључују у разне пројекте и доприносе утемељењу струке, употреби примењене графике и развоју графичког дизајна (Поповић Васић 2009). Као студент, Варта учествује у ликовном животу Београда са илустрацијама за фељтон у „Политици”, на конкурсима за израду пригодних плаката, а његов плакат за Београдско пролеће осваја прву награду на конкурсима Радио Београда 1957. године. Дипломирао је 1958. на Академији примењених уметности у Београду – Одсек графика, а постдипломске студије за опрему

¹ Претходно рођена три мушка детета су умрла и због тога је он добио српско име.

² Кемах је у то време био град у једној од шест јерменских провинција (Карин – Ерзурум) у османској Турској.

књиге са титулом специјалисте из области примењене графике завршава 1961. године код професора Антона Хутера.

Педесетих година, поред дневних новина, почињу да излазе и часописи који покривају различите теме из области живота и интересовања грађана. По завршетку студија, Варта се запослио као технички уредник америчког часописа *Преглед* и подарио му нов изглед. Потом ради у *Вечерњим новостима* и *Потрошачком информатору*, а обликује и часописе: *Звездина ревија*, *Нота*, *Југословенска ревија*, *Грађевинарство*, *Журнал*.

Прве међународне награде

Варта 1963. године долази у *Југословенску ревију* на место уметничког уредника, где је обликовао и уређивао новоотворени илустровани часопис. *Ревиија* је била ексклузивни месечни часопис, штампан на пет језика и дистрибуиран по целом свету, а представљао је Југославију у слици и речи. Већ у првом броју часописа Варта је дао свој ликовни печат (Убавић 1968). Као уметнички уредник креирао је часопис, огласе и дизајнирао прве карте-честитке у Југославији. Обликован са динамичном сменом великих слика и текста, увек препознатљивих насловних страна са врхунским фотографијама и модерно дизајнираног заглавља, *Ревиија* је била важно пропагандно средство Југославије према иностранству. Представљајући значајна имена културе и уметности, културну баштину и лепоте земље, садржај издања *Ревиије* значајно је утицао на грађење мултинационалног идентитета Југославије, приказујући снагу и значај земље на међународном плану. За уметничку опрему часописа *Ревиија* Варта добија Годишњу награду УЛУПУДС-а 1965. године. Од 1967. часопис се штампа у Италији, где он проводи половину свог радног времена, надзирајући штампу и комплетну реализацију часописа. Осим унапређења квалитета штампе, то му је донело нова сазнања и отварало могућности за којима је трагао у својим графичким решењима.³

Током шездесетих година 20. века италијански дизајнери су задржали своју индивидуалност и слободу и стварали креативна графичка решења у складу са новим могућностима штампе, а Италија је била једна од водећих земаља у области дизајна (Вартабедијан 2004). Једна од највећих светских издавачких кућа *Риццоли* (Rizzolli), из Милана, расписивала је на годишњем нивоу конкурс за најбоље уметничко решење огласа који су публиковани у току године у Европи. *Сребрну пресу* – престижну награду Премио Еуропа Риццоли (Premio Europeo Rizzolli – Torchio d'Argento) два пута



1. Оглас за ЈАТ Ваздушне кочије – илустрација и дизајн Миодрага Вартабедијана Варте, објављен у часопису *Ревиија*, Београд, 1965.
1. Advertisement for JAT (Yugoslav Air Transport) titled *Air Carriages* – illustration and design by Miodrag Vartabedijan Varta, published in the magazine *Review*, Belgrade, 1965

осваја Миодраг Вартабедијан, за огласе за ЈАТ објављиване у часопису *Ревиија* 1966. и 1968. године. Прва награда међународног жирија 1966. године додељена му је за оглас на коме српски сељак у народној ношњи, са шајкачом на глави и опанцима на ногама јаше авион (сл. 1). Духовито решење реализовано је у комбинованој техници – слика, цртеж и колаж, јасних боја, израза и поруке – што постаје одлика Вартиних илустрација и слика. Варта је овако образложио свој рад: „Пре три године, на последњој страни корица *Ревиије* штампана је реклама ЈАТ, за коју сам дао идејно решење”, сећа се свог првог успеха Миодраг Вартабедијан. „Нацртао сам шумадијског сељака, одевеног у народну ношњу, који дизгинама управља каравелом. Идеја: млазни авион представља најбрже, најсигурније и најудобније чезе, доступне свим слојевима друштва.” (Убавић 1968)

Шајкача је национални симбол који у себи повезује идеале слободе, једнакости и братства. Прво је била део униформе шајкаша – Срба у аустријској дунавској флоти, део униформе српске војске од 1870. године, као и део народне ношње после Великог рата. У

³ Фотослагачка машина је тек почетком шездесетих година двадесетог века почела да се користи масовно у штампарству, а фото-слог постаје начин припреме за офсет (равну) штампу, што доноси промене у графичком дизајну.

војсци се употребљава до краја Другог светског рата. „Носећи војничку капу и заслужена одликовања српски сељак је после рата наметао слику о себи као заслужном ратнику, исказујући војничку прошлост као најважнији део личног идентитета и указујући на сопствени допринос стварању земље.” (Живковић 2015)

Следе награде за илустрације *Просветино Златно перо* 1969. и *Златно перо Београда* 1975. године. О његовим илустрацијама Весна Лакићевић пише: „По својој особини да се не задовољава површним упознавањем чињеница већ, попут ерудите, задире у проблеме које нам својим сликарским језиком представља, Вартабедијан је стекао углед врсног илустратора. Изграђеном 'реториком цртежа' он расветљава поруку писца текста без које би илустрација била празна. За своја ликовна решења често користи технику колажа ради аутентичности догађаја. Композицију решава тако што ликовне активира не везујући их за одређени простор решен класичним канонима перспективе, већ путем симбола као садржајно битним елементом, представља време, место и акцију догађаја” (Лакићевић 1975).

Класичне графичке технике и вартаграфија

Варта је био активни учесник изложбе *Графика београдског круга* од почетка њеног постојања 1963. године, на којој су сваке године представљани најуспешнији радови београдских уметника. Изложба је афирмисала Београд као један од најзначајнијих графичких центара у Југославији и била начин да се графика, управо као још увек недовољно схваћена, прихвати као значајан фактор културе и културног блага земље (Карановић 1964).

Балансирајући између примењене графике и ликовног дела, Варта од 1962. године приређује самосталне изложбе. Графике излаже у Београду 1964, Бејруту 1965. и Лондону 1968. године. Одржао је преко четрдесет самосталних изложби цртежа, слика, вартаграфија, илустрација и опреме књиге у земљи и иностранству. Од 1994. године организовао је 17 изложби сликарске породице Вартабедијан (Миодраг, супруга Душанка, син Давид и ћерка Анамарија). Учествовао је на преко 200 групних изложби у земљи и иностранству.

Лазар Трифуновић о његовој самосталној изложби графика пише: „Талентован цртач и дух који за своју уметност тражи шире просторе, он је са много амбиција путовао до наших старих градова и до оне чудесне поетичне пластике старих фасада, градских кућа и катедрала на Приморју. Излокана и патинирана пластика, градови и куле који ходају, добијају људске и надреалне димензије, као у сну, порука старих клесара, златара и занатлија – све то добијају у Вартабедијановој графици, поетску трансформацију, изречену сигурним

цртежом и спретно обрађеном плочом” (Трифуновић 1964).

Крајем седамдесетих година развија своју технику вартаграфије⁴ – директно отискује камене рељефе на папир, при чему добија аутентичан отисак фактуре, записа или слике. У камену – станишту људске душе, сведоку векова и чувару историје, писма, орнамента, људског духа и традиције, Варта налази вечну инспирацију.

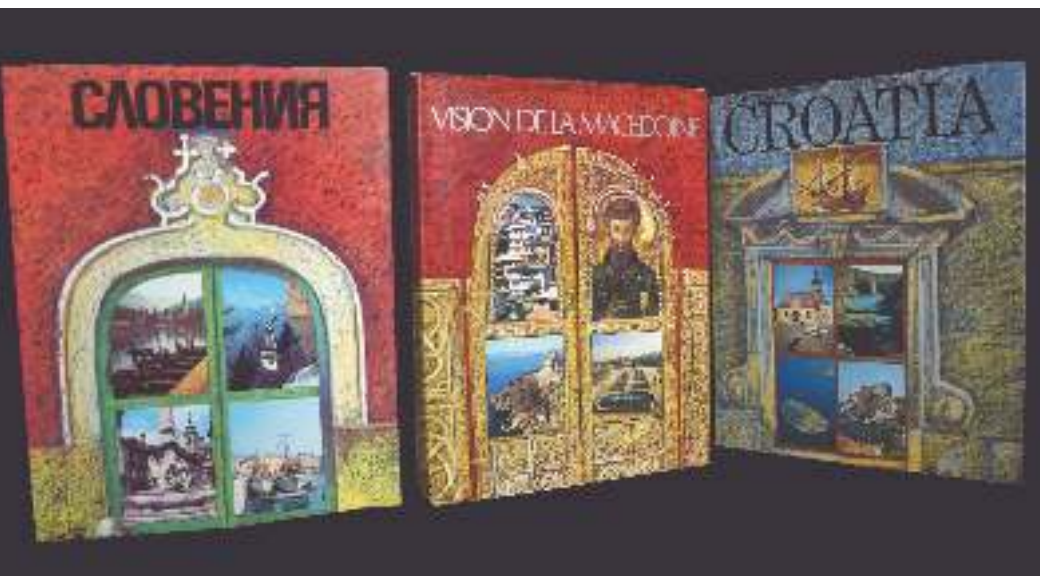
Учешћем на Десетом отвореном графичком атељеу у Народном музеју у Београду 1990. године озваничио је своју технику вартаграфије. Вања Краут о томе пише: „Овој иноваторској групи придружио се и Миодраг Вартабедијан са новом врстом рада – вартаграфијом – отискивања са постојеће камене подлоге помоћу креда у боји. Дакле, он је за матрице изабрао блокове већ обрађеног камена са рељефним текстовима, представама, орнаментиком. Смишљеним избором мотива са надгробних белега чије су површине нагризене временом, Вартабедијан уљаним пастелима на црном папиру допуњује првобитан унутрашњи и визуелни доживљај. Зрнасти наноси боје на тамном фону постају нов аутономни простор топлих људских казивања о прошлости, постају носталгична веза између оног што је човек данас и онога што је некада био...” (Јефтовић 1992: 18).

Уметничка опрема фото-монографија

Вартабедијан постаје уметнички директор Издавачке куће *Мотовун* (IRO Motovun) у Истри 1983. године, где је 1992. престао да му важи радни однос услед међудржавних односа између Србије и Хрватске. У континуитету је сарађивао са Издавачком кућом *Југословенска ревија* као уметнички уредник на опреми фото-монографија. Од 1992. године наставља да ради као уметнички директор издавачког предузећа *Интерпринт* и редовни професор *Више политехничке школе* у Београду. Пензионисао се 2000. године, али се и даље активно бавио стваралачким радом. Био је члан УЛУПУДС-а, УЛУС-а и Савеза новинара Србије.

У Мотовуну се 1977. године формира *Мотовунска група* (Motovun Group Association) са око шездесет издавача из целог света и *Југословенском ревијом* у центру. Група је била посвећена грађењу мостова између Истока и Запада, слободи говора, слободној размени информација, културе, знања и духовних вредности. Варта је као уметнички уредник сарађивао са издавачким кућама из целог света, радио

⁴ Фротаж техника је отискивање рељефа са неравне површине трљањем кредом или графитом преко положеног папира или друге подлоге, који даље може да послужи за грађење уметничког дела. Брас-рабинг (Brass-rubbing) британска је техника којом се отискују рељефи – копирају мотиви са бронзаних споменика на специјални црни еластични папир са посебним тврдим металиком кредама. Вартаграфију је Миодраг Вартабедијан Варта увео као технику свог ликовног изражавања и чини је комбинација фротаж и брас-рабинга, уз значајан ауторски израз допуњен наношењем слојева уљаних пастела.



2. Фото-монографије Хрватска, Македонија и Словенија – илустрација и дизајн Миодрага Вартабедијана Варте, *Југословенска ревија*, Београд, седамдесете године
2. Photo-monographs Croatia, Macedonia and Slovenia – illustration and design by Miodrag Vartabedijan Varta, *Yugoslav Review*, Belgrade, the 1970s

3. *Мотовун*, пастел – фротаж, 100 x 70 cm, 1980, Миодраг Вартабедијан Варта
3. *Motovun*, pastel – frottage, 100 x 70 cm, 1980, by Miodrag Vartabedijan Varta

на пројектима књига у Кини, Енглеској, Швајцарској, Француској и Италији. Обликовао је преко 300 врхунских фото-монографија земаља и градова, али и књига из области уметности и културне баштине, штампаних на пет светских језика, док је *Тибет* (Југословенска ревија, 1981) одштампан на 14 језика у тиражу од 240.000 примерака.

Добитник је 85 награда и признања у домену графичког дизајна и ликовних уметности, а међу најзначајнијим су: 1990. награда енглеских књижара у Лондону за фото-монографију *Русија* између 5.000 књига штампаних на енглеском језику; 1993. Гран при у Лајпцигу; 2000. награда за животно дело УЛУПУДС-а; 2003. Грб Општине Младеновац за животно дело.

У обликовању корица за фото-монографије средином седамдесетих често користи пастел и колаж. Омоти књига *Хрватска, Македонија и Словенија* (сл. 2) су колажи решени сликом у техници пастела – текстура камена и карактеристични лучни прозор са орнаментима са архитектуре или олтарских двери у комбинацији са атрактивним фотографијама које се виде кроз прозорска окна. Ове књиге су стилски уједначене целине од прве до последње странице, што јесте основна и најзначајнија компонента ликовног обликовања књиге, од графички богато креираног форзаца, преко креативно типографски обликованих предлиста поглавља, вињета и украса, те динамично позиционираних слика преко целе стране и слика које прате текст.

„Реч и слика у Вартабедијановим књигама смеђују се разложно и допадљиво, доносећи небројено много нових доживљаја боје, облика, тема. У

такозваним фото-монографијама, монографијама или серијама књига других назива, било да је реч о Хиландару, Мостару или неком сегменту Југославије, Вартабедијан је исти у разликама. Његове књиге су битно друкчије од добро познатих издања великих серија посвећених уметности или цивилизацијама, по непосреднијем тумачењу мотива, ослобођене чврстог и строго ритмичког уношења слика у текст. Код Вартабедијана су исти оквири, маргина и формати, или у истом, свака књига и сваки блок, па и страна плод су нове композиције и друкчијег размишљања. То целинама даје нарочито обележје. Његове књиге се препознају, и то највише по томе што су веома читке. У опремању књиге његова основна тежња је функционалан однос двају видова казивања. У том је он израдио свој стил, уз одређену врсту норми, дајући сваком поједином решењу вредност ликовног доживљаја. Символи којима се књиге обележавају имају такође особеност логичног начина мишљења: једноставни су, читљиви и сваком доступни.” (Кораћ 1990)

Камен Истре

Почетком осамдесетих Варта је створио читав циклус слика инспирисаних Истром. Синтеза прошлости и садашњости, представљена сложенем и раскошном структуром слике слојевито је грађена колажирањем различитих врста и боја папира, са специјално штампаним преливом боја на папиру који служи као подлога. Вишезначни елементи уткани су у истарска сновиђења – фротаже камених рељефа са записима на латинском, репродукције старих мапа,



4. *Јерменски фриз (детал)*, вартаграфија, 70 x 900 cm, 1989, Миодраг Вартабедијан Варта (фото: А. Вартабедијан)
 4. *Armenian Frieze (detail)*, vartagraphy, 70 x 900 cm, 1989, by Miodrag Vartabedian Varta (photo by: A. Vartabedian)

цртежи у уљаном пастелу: карактеристична архитектура и симболи градова, биљке, портрети људи и главе са камене пластике. Изложбе посвећене камену Истре одржане су у току 1981. године у Етнографском музеју у Пазину, Градском музеју у Умагу, и у Мотовуну *Камен Мотовуна*. Слика *Мотовун* (сл. 3) зрачи животном жутом и црвеном бојом неба кроз куле утврђења преузете са грба средњовековног града, типичних одлика венецијанске колонијалне архитектуре. Симбол Венеције са улаза у град – крилати лав Светог Марка краси главу женског портрета (лик супруге) у предњем плану слике. Камени бунар, свети извор живота и обиља, на врху брда важан је симбол града – налази се на централном тргу, месту сусрета, са рељефом грба града и стилизованим цветовима на бочним странама, као и крилатим лавом са књигом. Објављена на новогодишњој честитки *ИРО Мотовуна*, ова слика је постала савремени симбол древног града.

О инспирацији културним наслеђем Истре Марија Иветић пише: „Миодраг Вартабедијан такав 'модус вивенди' свог стваралаштва артикулира у једној садржајној и формалној побуди: писаном споменику – симболу трајне егзистенције људског бивствовања и креативности као основи и смислу човековог постојања. [...] Ирационалне евокације слаже у осебујне, сензитивне записе доживљеног и транспонираног у свијет маште и фантазије. Слободним композицијама са елементима стварног и реалног, у које је уткан лик човјека као полазиште и веза у стварању свијета, он кодифицира нову слику односа времена и простора, имажинацијом у којој снажна лирика и емотивност дају назнаке властитости овом стваралаштву” (Иветић 1981).



5. *Сирогојно*, пастел – вартаграфија, 60 x 80 cm, 1989, Миодраг Вартабедијан Варта (фото: Б. Стругар)
 5. *Sirogojno*, pastel – vartagraphy, 60 x 80 cm, 1989, by Miodrag Vartabedian Varta (photo by: B. Strugar)

Посвета Србији и Јерменији

Крајем осамдесетих Варта одлази у Јерменију, где ствара монументалан фриз у техници вартаграфије – импозантну јединствену ликовну целину – отиске са споменика из порти средњовековних манастира и црква широм Јерменије, израђених од туфа, вулканског камена великог распона боја. Хачкар је, осим лука у архитектури и писма уређеног 405. године, јединствена карактеристика средњовековне хришћанске јерменске уметности, који и данас представља најзначајнији симбол националне културе и идентитета. Хачкар је резбарена заветна и споменичка стела у туфу – са јединственим крстом на средини који представља дрво света и дрво космоса. На крсту су обично мотиви дрвета нара, јабуке, винове лозе са листовима и плодовима (Вартабедијан 2019). На Вартиним



6. Плакат за 40. Фестивал југословенског документарног и краткометражног филма –илустрација и дизајн Миодрага Вартабедијана Варте, 1993.
6. Poster for the 40th Yugoslav Documentary and Short Film Festival – illustration and design by Miodrag Vartabedijan Varta, 1993

композицијама ови симболи живота и неба су неизоставни мотиви.

На фризу (сл. 4) дужине девет метара на црном папиру ређају се отиснути фрагменти историје Јерменије – клинасто писмо, јерменски алфавет, хачкари, представе животиња, розете. Јерменски фриз је више пута излаган у Београду, широм Србије и Црне Горе, у Паризу и Барселони. На тај начин је омогућено да далека непокретна културна баштина постане доступна широј публици.

У исто време Варта обилази и камене споменике 18. и 19. века југозападне и западне Србије, који су аутономна тековина српског села, чувари духа и српског националног бића. Неуморно је отискивао крајпуташе – споменике облика равне правоугаоне плоче са надстрешницом, подизане покрај пута за сећање на војнике погинуле негде далеко и српске сеоске споменике на гробљима – стилизоване антропоидне представе покојника у облику крста (Пантелић 1998).

Пркосни монументални војници са шајкачом и оружјем, девојке са преслицом или кишобраном и младићи у свечаној народној ношњи, уз карактеристичан хумор који зрачи из њихових ликова, зову са Вартиних слика да се застане и ода пошта прецима и слави неумишљивост живота. Варта ствара своју иконографију симболима небеског лука, крстовима, орнаментима са хтонских симбола – преслица, шкољком која симболизује кућу и загробни дом, цвећем и плодовима, а јабука у народу симболизује живот, плодност, здравље и срећу. Важан ликовни елемент у структури Вартиних композиција је отисак ћириличних епитафа – писма српског националног идентитета са камених споменика.

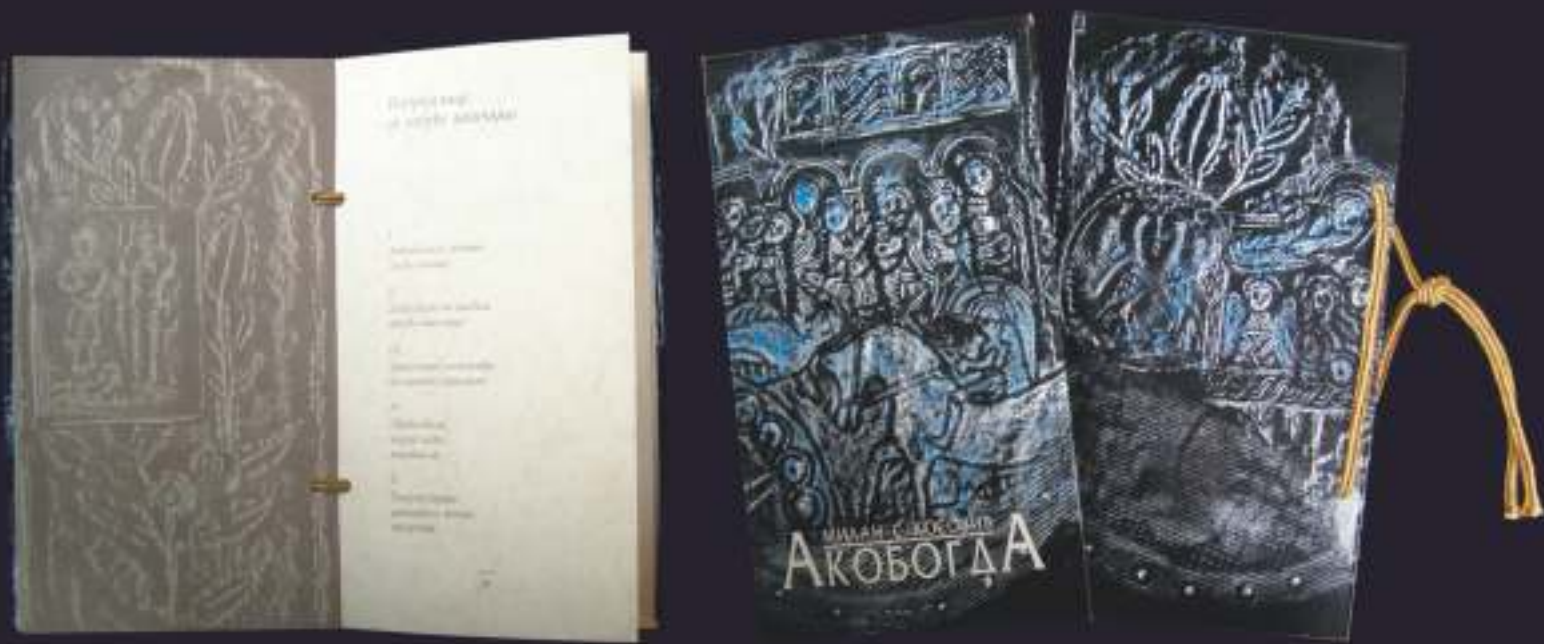
„Варта, дакле, чини помен читавој једној Србији створеној током векова на подношењу жртава ради одржања народа и његове слободе. [...] Поред овог циклуса, постоји их још неколико, сличних поетика и скоро истоветне технике. Међу њима, равноправан овом, посвећен је циклус јерменским хачкарима и надгробницима, кроз који Варта комеморише дух и историју јерменског народа, из којег је потекао и којем припада један део његове породице. Једнако многострадални, јерменски и српски народ повезани су судбинама свог географског положаја, на границама хришћанских цивилизација, за чије идеале су се вековима жртвовали. Важно је што је Варта створио ове слике и њихову поетику у тренутку када су и Јермени и Срби схватили колико су им поново угрожени историја и будућност. Колико год уздржане у својој молитвеној побожности, Вартине слике нису старинске ни конзервативне. Оне модерним и актуелним средствима указују на заборављено предање, опомињући савременике.” (Ђурић 1990)

Дугогодишња сарадња са предузећем *Сирогојно* и Музејом *Старо село*, од оригиналних поставки првих изложби плетиља у Београду 1965. и 1966. године, преко пројеката из области графичког дизајна, допринела је Вартиној посвети камену Србије кроз изложбе: *Белег крајпуташа* (Етнографски музеј, 1990) и *Помен Србији* (Библиотека Сирогојно); *Камен Сирогојна* (Библиотека града Београда, 1992), сегмент изложбе вартаграфија у Културном центру Југославије у Паризу 1992. године.

Тихом поетиком и ведрим колоритом насликао је *Сирогојно* 1989. године (сл. 5). Призор наранцасте зоре изнад Цркве Св. Петра и Павла из 18. века и мотива села види се у лучном прозору сазданом од отисака са камених и дрвених рељефа. Слова и натписи су темељ, а са преслица отиснуте биљке и симболи сунца – розете чине предњи план слике који се у луковима диже ка небу. На слици симбол душе целог народа – плавичастобели голуб кљуца у једном луку грозд. На драперији протканој словима стоји црвени нар – за јерменски народ симбол јединства свега постојећег, вечног живота и плодности, а поред њега српска жута крушка симбол је хтонских сила и бесмртности. Ликовни и словни знаци заједно граде слику о времену и животу српског села и народном наслеђу. Отворени прозор повезује хришћанско са традиционалним, обичајима, веровањима и начином живота предака. Слика је више пута била главни мотив на честиткама и корицама књига.

Графичко обликовање и традиционални мотиви

У области графичког обликовања Варта је користио и традиционалне мотиве који су понекад били главни елементи различитих модерних графичких решења.



7. Опрема и илустрација књиге *Акобогда*, Милан С. Косовић, 1995, *Интерпринт*, Београд, Миодраг Вартабедијан Варта
7. Design and illustration of the book *God Willing*, Milan S. Kosović, 1995, *Interprint*, Belgrade, by Miodrag Vartabedijan Varta

Међу мноштвом плаката, билтена, проспеката, каталога, повеља, меморандума, заштитних знакова, логотипа и корица књига које је дизајнирао за велики број институција културе, издавачких кућа, туристичких организација и привреду, нашао се и знак али и годишњи програм *Београдске филхармоније*, са стилизованим приказом гуслара са камене пластике из 15. века са бифоре манастира Каленић. Плакат и билтен за *40. Фестивал југословенског документарног и краткометражног филма* из 1993. године (сл. 6), посвећен етнолошком филму, садржи више отисака српских антропоидних крстова, компонованих у дијагоналном низу као коло, а лик младића отиснут са крајпуташа носи у руци знак фестивала.

Од почетка деведесетих обликовао је корице многих књига са фрагментима јерменских или српских камених споменика. Књига *Акобогда* Милана С. Косовића богато је опремљена и илустрована промишљено компонованим мотивима из временски и географски различитих извора (сл. 7). Преплићу се отисци са рељефа: Успење Богородице, архитектонски

лукови, орнаменти, птице, коњи и ратници и флорални мотиви са преслица. Богатство симбола оденуто је техником пастела у плаву линију божанског. Унутрашње стране штампане на имитацији пергаментна обogaћене су иницијалима и вињетама, као и илустрацијама које заузимају формат целе стране.

Вартина ретроспектива у Музеју примењене уметности 1983. године звала се *Књига и слика*, а изложба у Уметничкој галерији Стара капетанија – *Од камена до књиге*, што указује на то да су камен, слика и књига нераскидиви делови структуре његовог стваралаштва. Пратећи свој пут, отискујући трагове културног наслеђа, развио је свој препознатљив модеран уметнички израз, који је транспоновао у задате графичке форме. Слојеви утицаја сазнања из различитих култура изражени модерним средствима учинили су да његов рад буде прихваћен и објављиван широм света. На тај начин су и симболи са заборављених записа културе постали савремени кодови Вартиног јединственог језика графичке комуникације.

ЛИТЕРАТУРА

- Вартабедијан, А. 2019.
„Слика и симбол у функцији обликовања књиге песама јерменске поезије – у потрази за светим знаком”, докторски рад, Факултет примењених уметности, Универзитет уметности у Београду.
- Živković, D. 01. 09. 2015.
Шајкашка капа Медија центар „Одбрана”
<http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=7710;wap2,2.4.2021>.
- Поповић Васић, Г. 2009.
Између страха и одушевљења : примери графичког дизајна у Србији 1950–1970, каталог изложбе, Београд: Галерија Графички колектив.
- Vartabedijan, A. 2004
Istorija dizajna, Beograd: Vpš.
- Пантелић, Н. (ур.)1998.
Српски митолошки речник, Београд: Етнографски институт САНУ. (Pantelić, N. [ur.] 1998, *Srpski mitološki rečnik*, Beograd: Etnografski institut SANU)
- Jung, K. 1996.
Čovek i njegovi simboli, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Simonjan, B. 21. 1. 1994.
Nisam mogao da napustim Srbiju, časopis *Intervju* (Beograd) 327: 34–35.
- Jeftović, J. (ur), 1992.
Otvoreni grafički atelje, katalog izložbe, Beograd: Narodni muzej.
- Медаковић, Д. 1992.
Вартаграфије – Југословенски културни центар у Паризу, каталог изложбе, Београд: Интерпринт : Medaković, D. 1992, Vartagraphie – Paris, Centre culturell Yugoslave.
- Ђурић, В. 1990.
Помен Србији, каталог изложбе, Сирогојно: Галерија Библиотеке.
- Korać, V. 1990.
Otvoreni grafički atelje, katalog izložbe, Beograd: Narodni muzej.
- Lukić, S. 1983.
U matici književnog života : 1953–1983, Niš: Gradina.
- Ivetić, M. 1981.
Katalog izložbe, Pazin: Etnografski muzej Istre.
- Убавић, С. 1968.
Миодрaгове ваздушне чезе : Наши суграђани, *Недељне новости* (Београд) 9. јун 1968: 12.
- Karanović, B. 1964.
Grafika beogradskog kruga, katalog izložbe, Beograd: Galerija grafički kolektiv.
- Trifunović, L. 1964.
Grafike, katalog izložbe, Beograd: Galerija grafički kolektiv.

СКРАЋЕНИЦЕ

- УЛУПУС – Удружење ликовних уметника примењених уметности Србије
ИРО – Издавачка радна организација
ЈАТ – Југословенски авио-транспорт
САНУ – Српска академија наука и уметности

Summary

ANAMARIJA VARTABEDIJAN
Academy of Applied Technical Studies, Belgrade
Polytechnic College, Design Department
avartabedijan@politehnika.edu.rs

MIODRAG VARTABEDIJAN VARTA – TRADITIONAL SYMBOLS IN HIS ART

Traditional symbolism appears to be the essential source and subject matter of a considerable part of Miodrag Vartabedijan Varta's artwork.

Varta's collective unconsciousness emerges as the palimpsest in the artist's mind, as a cumulative effect of the initial meaningful traces of his personal cultural identity. Varta was persistent in his artistic research. Being an enthusiast, he used the technique of rubbing the paper over the stone plastic surfaces dating from the antique period to the beginning of the 20th century.

In the stone cultural heritage and its symbols, he discovered the accumulated experience and feelings, deeply rooted characteristics and psychological character traits of ancient peasant folks. By combining the technique of frottage, painting and collage he transposes the inscriptions and figures from stone monuments into modern authentic work of art, which thus becomes the guardian of art heritage. The painting becomes structuralised artistic form – the subject of which conveys completely new meaning. It presents the attitude and message of not only the stone record itself, but also the credo of the artist's own personality.

Part of the work on book design is based on the monumental form of stone reliefs and it is characterised by very high aesthetics.

Varta owes a number of originally designed book covers and lavish layouts of whole books, from cover to cover, to the beauty of rich and wide-ranging cultural heritage.

Analysing the symbolism of motifs in Varta's various art and design works, which present the artist's conception, it is clear that he dedicated his authentic oeuvre to the book and stone as the most significant custodians of history, heritage and script.

This work emphasises the significance of artistic research which is based on folk tradition and cultural heritage, and which points out the way of preserving and presenting people's tradition.

Translated by: Dušanka Vartabedijan

ДИФЕРЕНЦИЈАЛНА СПЕЦИФИЧНОСТ ПРЕДИГИТАЛНЕ ФОТОГРАФИЈЕ

Категорија чланка: прегледни рад

050

Апстракт: Питање медијске специфичности предигиталне фотографије као уметничког медија остало је у сенци теоријских разматрања револуције коју је изазвала појава дигиталне технологије. Концепти променљивости и индексичности доминирају у анализама ове различитости, али они су углавном образлагани у оквиру исте технолошке и естетске категорије. Иако постоје дилеме око тога да ли се предигитална и дигитална фотографија могу разумети као један медиј, ове две технике најчешће се управо тако разумеју. Идеје Розалинд Краус, Џефрија Бачена, Марсела Брудтерса, Маргарет Иверсен, Тасите Дин и Каје Силверман чине витално дискурзивно поље и полазиште за тражење одговора на многа питања у вези са дивергенцијом фотографског и дигиталног. Остаје питање да ли различитости онтолошких основа и радних процеса одређују и суштинске разлике у могућностима и карактеристикама уметничких резултата. Математичка сигурност дигиталне фотографије у великој мери прекида везу са наслеђем фотографије као динамичког поља предметности/представе, контроле/случаја и светлости/таме. Да ли предигитална фотографија, која функционише по елементарном принципу физичко-хемијске промене материјала и чији технолошки континуитет подразумева директну везу са прошлошћу, ипак остаје на паралелном плану у односу на могућности дигиталне фотографије као једног од многобројних облика компјутерског процесуирања?

Кључне речи: фотографија, дигитална фотографија, визуелна уметност, уметнички медиј, дигитализација, историја фотографије, теорија фотографије, диференцијација, медијска специфичност, манипулација, индексичност, истинитост, предметност, технологија, случај, материјалност.

Увод

Може се рећи да је предигитална фотографија нестала из скоро свих друштвених поља. Теоретичари и историчари који су писали о новој „постфотографској ери” углавном су констатовали смрт фотографије као технологије, или су анулирали овај нестанак због епистемолошког континуитета, који омогућава фотографски квалитет дигиталне фотографије.¹ Може

¹ Поред осталих: Марта Розлер (Martha Rosler), Вилијам Ј. Мичел (William J. Mitchell), Фред Ричин (Fred Ritchin), Мартин Листер (Martin Lister), Барбара Е. Сејвдоф (Barbara E. Savedoff), Џефри Бачен (Geoffrey Batchen), Лев Манович (Lev Manovich).

се чинити да је разматрање феномена предигиталне фотографије у овом тренутку анахрони и носталгични поглед уназад. Међутим, ова технологија и даље је доступна и значајна за рад великог броја савремених визуелних уметница/уметника.² Поред тога, чини се да непрегледна историја предигиталне фотографије, како у ширем смислу друштвеног феномена, тако и у ужем смислу фотографије као уметничке праксе, захтева прецизно диференцирање на плану технолошке различитости.

Из теоријских расправа најчешће изостаје артикулација питања шта појава дигиталне фотографије значи за уметнике који користе фотографију, као и одговор на то зашто многи уметници и даље користе предигиталну фотографију.³ Употреба дигиталне фотографије нуди многе могућности, али да ли њена примена подразумева све карактеристике предигиталне фотографије? Да ли коришћење дигиталне технологије значи категоричко померање од квалитета ка квантитету, како у техничком тако и процесуалном смислу? Такође, да ли појава нове технолошке основе значи дефинитивно нестајање фотографије као посебног медија у свеопштој потрошњи бројних дигиталних слика или постоји могућност његове реартикулације кроз ново разумевање специфичности предигиталне фотографије?⁴

Вероватно није коинциденција што се експанзија предигиталне фотографије у свету уметности догодила готово истовремено са експанзијом нове дигиталне технологије због које је нестала из свих других светова. Колико брзо је фотографија замењена дигиталном сликом говори и то да је и сам термин *фотографија* постао недовољно прецизан. Непрецизне нове формулације, као што су *аналогна фотографија*, *фотографија са филмом*, *фотографија базирана на хемији* и *класична фотографија*, говоре у прилог томе да се са појавом дигиталне слике разумевање фотографије заувек променило. Може се чинити да дигитална слика наставља технолошку еволуцију фотографије, која је од првих дана унапређивана кроз различите технике које су током времена напуштане због нових и практичнијих. Међутим, и ако замислимо да се оваква једносмерна еволуција фотографске технологије и догодила, дигитална фотографија, за разлику од свих ранијих фотографских процеса, који су ограничени оквиром материјалности фотографске



1. Поставка изложбе Тасите Дин Филм, Тејт модерн, Лондон, 10. 2011 – 03. 2012.

1. Setup of the exhibition *Film by Tacita Dean*, Tate Modern, London, October, 2011 – March, 2012

слике, генерисана је у знатно сложенијем пољу компјутерског процесуирања. Док фотографски поступци, чак и они који не укључују фотографски апарат или негатив, деле исто онтолошко поље оптички изазване и хемијски фиксирани физичке промене, дигитална фотографија, оптички изазвана, али апстрахована и дематеријализована у променљиви бинарни код, функционише и користи се на значајно другачији начин.

I

Може се рећи да се доминантни концепти расправе о разлици између предигиталне и дигиталне фотографије свде на разматрање индексичне природе прве и лако променљиве структуре друге. Коментарисање ова два концепта прожима бројне теоријске анализе овог питања почев од раних деведесетих година двадесетог века.⁵ Са дигиталном сликом дошао је дефинитивни крај илузији да фотографија може да буде објективна представа видљиве реалности. Мит о фотографској истини постао је неодржив пре свега због могућности брзе и неприметне реконфигурације дигиталне фотографије на нивоу појединачног пиксела. Са неухватљивим променама дигиталне слике постало је јасно да је значење фотографија увек било нестабилно, а њен однос према реалности релативан. Као што је Џефри Бачен (Geoffrey Batchen) приметио: „Уосталом, шта је друго фотографија него манипулација количином светлости, временом експозиције, концентрацијама

2 Утицајне савремене уметнице и уметници познати и по употреби предигиталне фотографије су, поред многих других, и Роберт Адамс (Robert Adams), Сали Ман (Sally Mann), Диана Лоусон (Deanna Lawson), Алесандра Сангуинети (Alessandra Sanguinetti), Алек Сот (Alec Soth), Давуд Беј (Dawoud Bay) и Дион Ли (Dionne Lee).

3 Један од ретких изузетака је текст историчарке уметности Маргарет Иверсен (Margaret Iversen), Iversen, M. 2012, *Analogue: On Zoe Leonard and Tacita Dean*, *Critical Inquiry* 38, Summer 2012 (Chicago).

4 Нпр. Мартин Листер (Martin Lister) аргументовано сматра да дигитални алати могу бити средства за боље разумевање фотографске репрезентације и фотографског језика (Lister 2004: 316).

5 Међу најутицајнијим књигама су: Mitchell, W. J. 1992, *The Reconfigured Eye*, Cambridge: The MIT Press, Cambridge; Ritchin, F. 2008, *After Photography*, New York: W. W. Norton & Co; Lister, M. 1995, *The Photographic Image in Digital Culture*, London: Routledge.

хемикалија, тонским опсегом? Самим претварањем света у слику, три димензије у две, фотографи свакако праве слике које снимају” (Batchen 1996: 212). Ипак, поред нових начина гледања и коришћења фотографија, неки теоретичари сматрају да ће прелазак са фотографске на дигиталну основу значити и фундаментално другачију перцепцију реалности, чија је главна репрезентација до сада углавном била фотографска (Crary 1993: 4). Значајно промењен друштвени статус фотографских слика и радикално другачији начини остваривања углавном старих потреба за фотографијом представљају нове околности за разумевање фотографије као уметничке праксе.⁶

У предавању о радовима Марсела Брудтерса (Marcel Broodthaers) и постмедијском стању које су они најавили, Розалинд Краус (Rosalind Krauss) поред осталог закључује како медијска специфичност више није базирана на материјалности одређеног процеса и подлоге, већ је постала диференцијална и агрегативна – дискурзивни хаос који уметници морају да реартикулишу. Све материјалне подлоге сведене су на систем чисте еквивалентности и изједначене хомогенизацијским принципом комодификације испод кога је тржишна вредност коју он означава (Kraus 1999: 15). Краус се осврће и на познату контемплацију Валтера Бенјамина о раној фотографији и њу доводи у везу са коришћењем језика раног филма у раду Брудтерса. Наведена је и Бенјамина теза да се утопијска димензија, која је присутна приликом рађања нове друштвене форме или технологије, поново јавља приликом њеног гашења, слично последњем зраку умируће звезде (*ibid.*: 41). Краус истиче Брудтерсово становиште да захваљујући појави напредније технологије – нпр. робота и компјутера, можемо да разумемо унутрашњу комплексност медија коју су старије технологије подржавале (*ibid.*: 53).

У тексту о раду уметница Зое Ленард (Zoe Leonard) и Тасите Дин (Tacita Dean), Маргарет Иверсен (Margaret Iversen) сматра како тек са појавом дигиталне фотографије и скоро потпуног брисања предигиталне технологије постајемо свесни дистинктивног карактера предигиталне фотографије (Iversen 2012: 797).⁷ Иверсен закључује како можемо рећи да је предигитална фотографија тек недавно постала уметнички медиј у правом смислу, јер је питање шта конституише фотографију као медиј постављено онда када су уметници одбили да користе дигиталне фотографске технологије (*loc. cit.*). Иако говори о различитим теоријским и уметничким погледима и



2. Стив Сасон, прототип првог дигиталног фото-апарата Kodak, 1975.
2. Steve Sasson, prototype of the first Kodak digital camera, 1975.

интерпретацијама овог питања и даје увид у уметнички рад Ленард и Дин у овом смислу, Иверсен свој текст завршава у неочекивано поетском маниру. Дигитална фотографија као медиј савремене уметности после дигитализације престала је да буде повезана са дугом традицијом фотографије и писања о фотографији у којој је „око камере замишљено како незаштитено зури у енигматско Отворено” (*ibid.*: 819). У овој традицији, отвореност, заједно са аутоматизмом фото-апарата и индексичношћу аналогног филма, резултира врстом фотографије која је обележена случајем и жигосана реалношћу (*loc. cit.*).

Фотографија је са дигитализацијом претворена у исти бинарни код који деле сви електронски меморисани и компјутерски процесуирани садржаји. Дигитална фотографија ограничена је жељеном сличношћу са аналогном сликом и има смисла гледати даље у хибридную природу дигиталне фотографије као креативне епистемологије и повезивања са различитим медијима (Hulick 2014: 328). Технологија која стоји иза вештачке интелигенције, генетског инжењеринга, виртуелне реалности или синтетичке, компјутерски генерисане слике делује неупоредиво радикалније од дигиталне фотографије. Може се рећи да је управо комплексна променљивост најспецифичнија особина дигиталне фотографије јер су готово све друге могућности медија већ постојале у дигиталној технологији. Није необично што су два најпознатија уметничка примера ране, иако хибридне, употребе дигиталних алата радови Џефа Вола (Jeff Wall) и Андреаса Гурског (Andreas Gursky). У овим делима, процес рада подразумевао је управо прецизну дигиталну манипулацију предигиталних фотографија, која је омогућила померање граница оквира документарности, односно фикционалности.

Дигиталне фотографије, како каже Џефри Бачен, не пате од будућег губитка присуства, оног „то је

6 Иако савремена дигитална технологија омогућава драматично већу брзину и квантитет фотографија, готово све друштвене улоге фотографије установљене су у деветнаестом веку (*cf.* Marien 2002: 25–79).

7 Слично сматра и Барбара И. Сејвдоф (Barbara E. Savedoff) када закључује како развој новог медија може променити начин на који видимо и користимо старе медије: „Једном када се веровања и праксе промене, уметници могу да открију да одређене врсте ефеката више није могуће постићи” (Savedoff 2014: 339).



3. Андреас Гурски, *Рајна 1*, 1996, ц-тип фотографије
3. Andreas Gursky, *The Rhine 1*, 1996, C-print photograph

било” које покреће фотографију, јер су оне увек у времену, а никада о времену. У том смислу, реалност коју компјутер представља јесте проста симулација временски загарантоване реалности коју обећава фотографија (Batchen 1996: 213). Предигитална фотографија је увек о времену и однос према времену, окосница је и евентуалне разлике између кодираних дигиталне и некодираних фотографске реалности. Без обзира на то што је фотографија нестабилни простор значења, она у односу на дигиталну слику остаје уверљиви доказ да је нешто постојало испред објектива током експозиције. Предигитална фотографија је индекс или траг видљиве реалности или, прецизније, рефлектованих светлосних таласа, који, пројектовани кроз систем сочива, изазивају физичку и хемијску реакцију на светлосно-осетљивом материјалу. Разнолико поље фотографије као уметности доказ је богатства могућности манипулације остварене различитим изборима материјала, мотива, кадрирања, изреза, фото-апарата, објектива, тренутка експозиције, начина развијања итд. Ипак, без обзира на све манипулације, није могуће занемарити врло одређену повезаност света и његове предигиталне фотографске представе. На пример, филозоф Скот Волден (Scott Walden) сматра да предигиталне фотографије лакше подстичу ланац мисли које су истините и да на тај начин повећавају поверење посматрача у истинитост самих слика. Иако и дигиталне фотографије могу да функционишу на сличан начин, посматрачима је много теже да успоставе поверење у њих јер је процес потврђивања објективне креације дигиталних слика много сложенији (Walden 2011: 32).

Манипулација је саставни део фотографије, али индексичност и аутоматизам поверења који је прате такође су њене важне карактеристике. Не само што је ова парадоксална дијалектика кључна особина

фотографије као медија, она је пресудна и у смислу начина на који је фотографија утицала на промену перцепције видљиве реалности од свог настанка. Пре него што је установљена као комерцијална пракса коју подржава индустрија, фотографија је била недефинисана, иако врло употребљива технологија, чија је амбивалентна природа описивана као наука и као уметност, као проналазак и као откриће, као култура и као природа (Marien: 2002). Можемо рећи да је фотографија, која је до сада заустављала време, са појавом дигиталне слике заувек остала у сопственој прошлости, одакле сада означава деветнаести и двадесети век. Речима Лева Мановича (Lev Manovich) – шта год да фотографија данас значи, „она сада конотира и сећање и носталгију, носталгију за [...] ером предигиталног” (Manovich 2003: 242).

Каја Силверман (KaJa Silverman) у књизи *Чудо аналогije: историја фотографије*, први део разматра везу фотографије и света и закључује да је аналогна природа фотографије у основи метафизичка, односно повезана са светом на начин који се не може објаснити једноставном узрочно-последичном везом. Фотографија је аналогija света, а не слике света. Слично као и Иверсен у свом тексту, Силверман завршава своју књигу речима „[...] медиј поново постаје оно што је био 1839, највиша форма поезиса” (Silverman 2015: 159). Иако указивање на димензију поезиса у вези са предигиталном фотографијом без сумње има вишеструког смисла, оно можда говори и о границама теоријског разматрања ове технологије као уметничког алата без прецизнијег увида у сам процес рада.⁸ Поезија се чини као последња одступница у одбрани ове застареле технологије, али до тога долази само уколико предигиталну фотографију поредимо са дигиталном фотографијом у оквиру исте техничке и естетске категорије. Чини се да је фундаменталнија теоријска подела која би одредила ове две технологије као категорички различите довела до прецизније и логичније аргументације разликовања.

II

Од краја двадесетог века употреба дигиталне фотографије постала је уобичајена у рекламној и новинској индустрији, али и у науци, медицини, полицији и у многим другим областима. За највеће потрошаче фотографије, фото-аматере, дигитална технологија омогућила је неупоредиво лакши и приступачнији начин прављења снимака. Може се чинити да је са појавом дигиталне фотографије проблем

⁸ Уметница Тасита Дин такође спомиње поезију у свом надахнутом објашњењу односа према дигиталној технологији: „[...] за мене [дигитални медији] једноставно нису средство за стварање поезије; они не дишу и мрдају се, већ поспремају наше друштво, исправљају га, али не остављају траг за собом”. Ми смо натерани у дигиталну будућност, „без погледа уназад, без уздаха или поздрава оном што губимо” (Iversen 2012: 813).

фотографске технологије коначно решен – дигитални фото-апарати и паметни телефони постали су свеprisутни, хемијска обрада непотребна, док је дигитални запис омогућио неограничен квантитет снимака ослобођених физичке основе. Брисање разлика између изгледа предигиталне и дигиталне фотографије омогућава бројним теоретичарима да констатују како су својства фотографије као уметничког медија настављена у свету дигиталне слике. Фотографија и одштампана дигитална фотографија изгледају готово исто и расправа о видљивим разликама чини се бесмисленом. У историјском прегледу теорије фотографије Хилде ван Гелдер (Hilde Van Gelder) и Хелен Вестгест (Helen Westgeest) појаву дигиталне фотографије пре свега разматрају на основу финалних фотографија а не на основу процеса који им претходи (Van Gelder and Westgeest 2011: 7). Ипак, колико год мале, разлике у изгледу између дигиталне и предигиталне фотографије увек ће конотирати онтолошку и процесуалну разлику која постоји иза њих.

Иако је историјски континуитет предигиталне фотографске технологије увек подразумевао различите технике, може се рећи да је специфични *фотографски квалитет*⁹ установљен већ са првим фотографијама током тридесетих година деветнаестог века. Различите по саставу и изгледу, историјске и савремене технике предигиталне фотографије уз исти принцип настанка и исту материјалност подлоге деле и запањујућу сличност. Насупрот овом низу, дигитална фотографија је радикално другачија врста слике, која прекида дугачак историјски низ фотографских техника. Настала као резултат усавршавања електронских сензора током педесетих година двадесетог века, дигитална фотографија развијана је изван поља фотографске технологије. Дигитални фото-апарат, заправо компјутер са објективом и екраном, поред функције фотографског апарата омогућава низ других операција – софтверску контролу захваљујући којој је могуће обрадити изглед фотографије, снимити видео-запис, али и прегледати, послати, одштампати и обрисати снимљени материјал непосредно после експозиције. Друга алатка дигиталне фотографије, компјутерски програм за обраду слика, постао је неопходни део процеса, иако је заправо постпродукцијски алат који омогућава накнадну манипулацију слике на рачунару. Са дигиталном фотографијом компјутер долази на место специфично фотографских алата и постаје генератор фотографије као једног од својих многобројних програма. За разлику од релативно комфорног рада са дигиталном технологијом, коришћење предигиталног фотографског апарата подразумева низ ограничења и одређени ментални напор. Фотографију је могуће видети тек



4. Тимоти О'Саливен, *Пустинја Карсон*, Невада, 1867, албуменски папир
4. Timothy O'Sullivan, *Carson Desert, Nevada*, 1867, albumen paper

после захтевне хемијске обраде, фотографски материјал има ограничени рок трајања, релативно је скуп, осетљив на светлост и контакт, и његова количина је ограничена. Ове техничке разлике у употреби предигиталне и дигиталне фотографске технологије подразумевају и различите приступе, односно различите процесе рада.

Може се рећи да дигитална фотографија, захваљујући рационалности свог поступка, уноси врсту сигурности која је била непозната у предигиталној фотографији. Неограничена количина, брзина и могућност готово тренутног прегледа фотографија у највећој мери утичу на ток рада, како у вези са техничким одлукама, тако и у смислу израженијег осећаја контроле и процењивања успешности резултата током рада. Ова сигурност подразумева стандардизацију како техничког оквира употребе, тако и промену у разумевању потенцијала фотографије као уметничког алата. Могућност увођења случаја, као значајног фактора предигиталне фотографије, постаје минимална са прецизном контролом изгледа и могућношћу брисања сваке фотографије током радног процеса.

Поред потенцијала случаја, са дигитализацијом је први пут из фотографског поступка нестала и динамика светлости и таме јер су нестали и сви фотографски материјали – филмови, папири и хемикалије, односно потреба за њиховом обрадом у мраку. Са елиминацијом фотографске лабораторије, јединог специфично фотографског простора, прекинут је континуитет предметности фотографије која поред визуелне омогућава и тактилне и олафакторне димензије¹⁰. Са дигиталном фотографијом елиминисани

9 Овај израз постао је уобичајен са појавом дигиталне фотографије, односно њеног постепеног приближавања изгледу предигиталне фотографије, и означава висок квалитет резолуције и тонова, на пример у вези са папирима за дигиталну штампу.

10 Може се рећи да су све нове употребе фотографије везане искључиво за екран и изразито мали број фотографија заврши у материјализованој форми као одштампана слика.



5. Први фотографски апарат, Дагеротип Жиру, 1839.
5. The first camera, Daguerre-Giroux, 1839

су многи потенцијални избори и механизми који у значајној мери доприносе диференцијацији предигиталног медија фотографије. Може се рећи да супериорна сигурност дигиталне фотографије на различите начине доминира у техничком смислу, али она у великој мери прекида везу са наслеђем фотографије као динамичког поља предметности/материјалности, контроле/случаја и светлости/таме. Ограничења и ментални напор који предигитална фотографска опрема намеће јесу могућа препрека за прављење успешних аматерских или рекламних снимака, али у смислу уметничког рада могли бисмо рећи да управо она делом одређују специфичност фотографије као медија. У процесуалном смислу, практична и прецизна рационалност дигиталне фотографије не може се поредити са спором и захтевном неизвесношћу предигиталне фотографије.

Без обзира на моду и носталгију које прожимају употребу предигиталних фотографских материјала у оквиру савремене популарне културе, могуће је констатовати значајне разлике између предигиталне и дигиталне фотографије у смислу диференцијације једног или више медија у смислу уметничке употребе.¹¹ Иако је у оквиру теоријског разматрања могуће претпоставити употребу дигиталне технологије на начин предигиталне, у практичном смислу то је готово немогуће. Процес рада који подразумева коришћење ове две технологије значајно је другачији и обухвата разлике на пољу материјала, економичности, контроле, случајности, дисциплине и избора. Практичне предности дигиталне фотографије – преклапање и убрзавање временског периода унутар

кога се доносе одлуке, као и неограниченост материјалом, доводе до категоричког померања од квалитета ка квантитету. Иако се, у строго техничком смислу изгледа, између предигиталних и дигиталних фотографија не може направити разлика, различитост процеса који им претходи у великој мери утиче не само на формална решења и значење већ и на целокупан уметнички исход радова остварених овим техникама.

Радови америчких уметница Сали Ман (Sally Mann, 1951) и Диане Лоусон (Deana Lawson, 1979) могу се узети као примери употребе предигиталних фотографских материјала у пракси савремених фотографкиња/фотографа. Сали Ман, позната по великоформатним црно-белим фотографијама своје породице и америчког Југа, није престала да користи предигиталну технологију.¹² Захтевна техника мокрог колодијума омогућава Ман да направи фотографије на којима су људско присуство и предметност приказаних ствари готово отелотворени. Захваљујући овој техници из деветнаестог века, њени радови директно кореспондирају са историјским фотографијама, али и са историјом места које у својим делима представља. Физичка близина и осећај телесне присутности људи који су представљени на портретима ове уметнице посебно су наглашени захваљујући специфичном поступку који користи. Без изражене материјализације сивих тонова и непредвидивих техничких грешака које су својствене колодијуму, фотографије Сали Ман вероватно не би садржале потресну индексичност, која је кључна карактеристика њеног рада. С друге стране, једна од главних карактеристика радова уметнице Диане Лоусон су бојом засићени фотографски портрети на којима су представљени припадници афроамеричке заједнице.¹³ Ова уметница користи великоформатни фото-апарат и фото-материјал у боји како би направила технички супериорне фотографије велике резолуције, максималне оштрине и засићених боја. Иако направљене уз помоћ компликованог процеса, ове слике деле многе сличности са снимцима које су њихова техничка супротност – малим, често неоштрим фотографијама из породичног фото-албума. Захваљујући свом радном процесу чија основа јесте употреба компликованог великоформатног фото-апарата, ова уметница успева да искористи феноменолошко богатство породичне фотографије и транспонује га у уметничка дела чија формална једноставност на први поглед стоји насупрот слојевитим друштвено-политичким импликацијама њиховог значења. Поред врло специфичног изгледа фотографија који овај скупоступак омогућава, његова употреба конотира и привилеговани статус портретисаних, односно критичко разматрање позиције афроамеричке популације у Сједињеним Државама.

¹¹ Поред савремених предигиталних фотографских поступака, и историјски процеси попут дагеротипије и цијанотипије постали су поново популарни, како међу уметницима, тако и међу фото-аматерима. Током 2019. године забележен је изненађујући пораст потрошње предигиталних фотографских материјала.

¹² Sally Mann, Official Website, <https://www.sallymann.com/>, acc. 07. 2021.

¹³ Rhona Hoffman Gallery, Deana Lawson <http://www.rhoffmangallery.com/artists/deana-lawson>, acc. 07. 2021.

Може се рећи да је за највећи број савремених фотографкиња/фотографа прелазак на коришћење дигиталне технологије постао уобичајена појава. Ипак, ова транзиција није се догодила одједном и могуће је препознати различите реакције и задршке у индивидуалним одлукама о напуштању старе технологије.¹⁴ У том смислу, савремена уметничка употреба предигиталних фотографских материјала далеко превазилази инертност навике и остаје пре свега везана за могућност елементарног избора – поља које постаје све проблематичније у ери изобиља технолошког детерминизма дигиталног света.

Закључак

Предигитална фотографија вероватно је једина преиндустријска технологија из деветнаестог века чији директни континуитет траје до данас. Њена одрживост у смислу технолошког процеса и финалног производа остаје у контрасту са елементарним начелима брзе потрошње постиндустријског друштва. Може се рећи да њена витална анахроност изгледа као необичан изузетак у времену презасићеном новим технологијама.¹⁵ Како уметница Кристин Маркс (Kristine Marx) констатује: „У периоду када атомско доба постаје дигитално доба, аналогна [фотографска] технологија изгледа измештено” (Marx 2015: 222). Овакво становиште постаје посебно актуелно данас када процес хипердигитализације чини однос према стварности вишеструко проблематичним. На крају, можемо се питати да ли несавршена предигитална фотографија остаје убедљивија и интуитивнија уметничка представа видљиве реалности чији широк динамички распон укључује и такве недигиталне садржаје као што су нуклеарне катастрофе и пандемије.

Унутрашња комплексност предигиталне фотографије као медија уметничке праксе вероватно лежи у њеним ограничењима подједнако колико и у њеној једноставности. Испражњена од великог дела фотографског терета, супериорна дигитална слика, како каже фотограф Хироши Сугимото, некада једноставно „није довољно добра” (Sugimoto 2005). Нови дигитални алати имају много више везе са компјутером, али у односу на готово неограничене могућности

компјутерске технологије ограничени су својим програмом опонашања много старије технологије. Чини се да у односу на хладну прорачунатост дигиталне технологије, једноставни, ограничени и неизвесни процеси предигиталне фотографије лако улазе у поље уметничког истраживања. Можда дигитална фотографија стоји на пола пута између синтетичке, компјутерски генерисане фотографије, у односу на коју је недовољно радикална, и несавршене предигиталне фотографије, чија технолошка ограничења лако превазилази иако никада не постиже њен фотографски квалитет. Ипак, пошто технологија није телеологија уметности, сигурније је рећи да разлика између дигиталне и предигиталне фотографије није питање квалитета већ категорије.

Напомена:

Овај текст укључује проширене и промењене делове текста *Сребро и силикон: Дигитална слика фотографског квалитета*. Vasiljević, M., Srebro i silikon: Digitalna slika fotografskog kvaliteta, u M. Karić, S. P. Varagić (ur.), *Zbornik stručnog skupa Fotodokumenti*, Filmart, Požega, 2012, 89–96; *Supervizuelna, elektronski časopis*, novembar, 2013; <http://www.supervizuelna.com/blog-srebro-i-silikon-digitalna-slika-fotografskog-kvaliteta/>, acc. 05. 2021.

¹⁴ Иако ово питање до сада није системски истражено, може се рећи да су уметнице/и, сада средње и старије генерације, на појаву дигиталне фотографије реаговали на различите начине – неки су је одушевљено прихватили, неки су сачекали усавршавање дигиталне опреме, а неки и даље користе предигиталне материјале. Различите реакције на дигиталну технологију, поред осталог, говоре и о томе да подразумевање разлике између ових технологија постају релативизоване све мањим избором све скупљег предигиталног фото-материјала.

¹⁵ Без обзира на готово пословичну приступачност и демократичну распрострањеност дигиталне фотографије, само мали број и даље изузетно скупих дигиталних фото-апарата укључује сензоре чија резолуција може да се пореди са традиционалним фотографским материјалима.

ЛИТЕРАТУРА:

- Marx, K. 2015
The Materiality of Impermanence, in *Materiality*, ed. P. Lange-Berndt, London: Whitechapel, 221–222.
- Silverman, K. 2015
The Miracle of Analogy, or The History of Photography vol. 1, Stanford: Stanford University Press.
- Hulick, D. E. 2014
The Transcendental Machine?, in *Photographic Theory: An Historical Anthology*, ed. A. E. Hershberger, Oxford: Wiley-Blackwell, 322–328.
- Savedoff, B. 2014
Escaping Reality, in *Photographic Theory: An Historical Anthology*, ed. A. E. Hershberger, Oxford: Wiley-Blackwell, 338–343.
- Iversen, M. 2012
Analogue: On Zoe Leonard and Tacita Dean, *Critical Inquiry* 38, Summer 2012 (Chicago).
- Van Gelder H. and Westgeest H. 2011
Photography Theory in Historical Perspective, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Walden, S. 2010
Truth in Photography, in *Photography and Philosophy*, ed. S. Walden, Oxford: Wiley-Blackwell, 91–110.
- Sugimoto, H [2005]
Preview from Season 3 of Art21 Interview,
<https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s3/hiroshi-sugimoto-in-season-3-of-art-in-the-twenty-first-century-2005-preview/>;
acc. 05. 2021.
- Lister, M. 2004
Photography in the Age of Digital Imaging, in *Photography: A Critical Introduction*, ed. L. Wells, London: Routledge, 295–336.
- Manovich, L. 2003
The Paradoxes of Digital Photography, in *The Photography Reader*, ed. L. Wells, London: Routledge, 240–249.
- Marien, M. W. 2002
Photography: A Cultural History, London: Laurence King.
- Krauss, R. 1999
A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition, London: Thames & Hudson.
- Batchen, G. 1996
Burning with Desire, Cambridge: The MIT Press.
- Crary, J. 1993
Techniques of the Observer, Cambridge: The MIT Press.
- Rhona Hoffman Gallery, Deana Lawson
<https://www.rhoffmangallery.com/artists/deana-lawson>, acc. 07. 2021.
- Sally Mann, Official Website
<https://www.sallymann.com/>, acc. 07. 2021.

Интернет-извори:

Summary

MIHAILO VASILJEVIĆ

Independent researcher, Belgrade, Serbia
mihailorvasiljevic@gmail.com

DIFFERENTIAL SPECIFICITY OF PRE-DIGITAL PHOTOGRAPHY

The problem of the media specificity of pre-digital photography as an artistic medium remained obscure in the theoretical considerations of the revolution caused by the emergence of digital technology. The concepts of manipulability and indexicality dominate in the analysis of this difference, but they are mostly explained within the same technological and aesthetic category. Although there are dilemmas about whether pre-digital and digital photography can be understood as being one medium, these two techniques are most often a priori understood that way. The ideas of Rosalind Kraus, Geoffrey Batchen, Marcel Broodthaers, Margaret Iversen, Tacita Dean and Kaja Silverman form a vital discursive field which makes possible to seek answers to many questions regarding the divergence of the photographic and the digital. The question remains whether the differences in ontological bases and technical creative processes also determine the essential differences in the possibilities and characteristics of the artistic results. The mathematical safety of digital photography largely breaks the link with the heritage of photography as a dynamic field of binaries objecthood/representation, control/chance, and light/darkness. Does pre-digital photography, which functions according to the elementary principle of physical-chemical change of materials and whose technological continuity implies a direct connection to the past, still remain on a parallel level in relation to the possibilities of digital photography as one of many forms of computer processing?

Translated by the author

БИОСКОПСКИ ЕФЕКАТ УНУТАР САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Током последњих деценија у уметности је дошло до значајних промена. Захваљујући дигитализацији и интернету, добили смо нове просторе истраживања. Један од њих односи се на улазак филма у музејски амбијент, у којем долази до промене традиционалног погледа на покретну слику. Другим речима, долази до преиспитивања биоскопске сале (black box) и како се музејски простор (white cube) понаша у новој ситуацији. Са таквим променама јављају се и следећа питања: Шта се дешава са покретном сликом унутар музеја? Како биоскоп/филм утиче на савремену уметничку праксу? Шта се дешава са односом посетилац–музеј/галерија? Како се разуме новонастали контекст, однос новог тумачења простора и музеја, промена излагачког деловања? Сва питања су битна за разумевање и анализирање *биоскопског ефекта* и како се он мења и креће кроз савремену уметничку сцену.

Кључне речи: биоскоп, инсталације, покретне слике, музеј, савремена уметност.

059

Сведоци смо значајних померања и прожимања различитих утицаја унутар сфере уметности током последњих неколико деценија. Кроз декаду деведесетих могли смо да видимо да је дошло до другачијег разумевања биоскопа, приказивања филма, као и уласка покретне слике у галерије и музеје. Још раније, током седамдесетих година, појавила су се питања проширеног филма и посетилаца унутар раних инсталација. Почетком деведесетих појављује се потреба да се другачије испитује простор, да се и видео-уметност приказује на местима која су била резервисана само за филм. Када говоримо о простору, овде је реч о извођачком месту унутар уметности. Без обзира на то да ли је у питању биоскопска сала (black box), галерија, музеј (white cube) или неко место које није институционализовано, води се пре свега рачуна о томе да је сам уметнички објект повезан са местом извођења, и тиме постаје саставни, односно заокружени део уметничког рада.¹

Међутим, неколико изложби с краја деведесетих и почетком двехиљадитих је покренуло нова истраживања на том пољу, као што су *Passages de l'image* (1991), кустоси Рејмон Белур (Raymond Bellour), Кристине Ван Асхе (Christine Van Assche) и Кетрин

¹ Погледати више у Uroskie, Andrew V., *Between the black box and the white cube : expanded cinema and postwar art*, The University of Chicago Press, Chicago, 2014, 83–131.

Дејвид (Catherine David), *Into the light : the projected image in American art, 1964–1977*, Whitney Museum of American Art (2001), *Hitchcock et l'art, Coïncidences fatales* (2001), *Travel(s) in Utopia, Jean-Luc Godard 1946–2006* (2006), *Le mouvement des Images*, кустос Филип Алан Мишо (Philippe-Alain Michaud), Centre Pompidou (2006), Berlinale, *Forum Expanded* (2006). Током тих година је дошло до знатних померања.² Уметници попут Метјуа Барнија (Matthew Barney), Давида Клербота (David Claerbout), Фаруна Харокија (Farun Harock), Ширин Нешат (Shirin Neshat) кренули су са својим видео-радовима да улазе у простор биоскопа, тражили су другачије сагледавање и спроводили потрагу за новим изразима видео-уметности, док су са друге стране Вим Вендерс (Wim Wenders), Стивен Двоскин (Stephen Dvoskin), Холлис Фремpton (Hollis Frampton), Жан-Лик Годар (Jean-Luc Godard), Абас Киаростами (Abbas Kiarostami), Питер Гринавеј (Peter Greenaway) кренули смером из филма и биоскопске сале ка музејима и галеријама. Обе тенденције су обогатиле новонасталу ситуацију својим флуидним начином разумевања покретне слике. Када се узме у обзир да је тако покретна слика почела да се појављује унутар зидова музеја и галерија, онда се са самим филмом и савременом уметношћу нешто десило. Приказивање покретних слика унутар галеријског простора омогућава да се посетилац осети слободнијим у свом окружењу. Потреба да се из „црне кутије” уђе у „белу коцку” била је неизбежна, из разлога што је покрет битан не само унутар филма већ и за самог посетиоца, гледаоца. Више нам није било довољно да само седимо и упијамо кадрове путем чула вида и слуха, већ је простор добио на својој важности. Наравно, када се говори о филму, постоје две за гледаоца важне ствари. Прва, да је љубитељ светлости и екрана, и друга, такође битна, јесте атмосфера окружења која потенцира још више нарацију самог филма. Како каже Гројс (Boris Groys), филм бива место где се документује и представља живот на начин који није својствен традиционалним уметностима. Филм је медиј кретања, у којем се појављује борба *vita activa* против *vita contemplativa*,³ што је више него занимљив моменат, пошто све време филм појачава значење брзине, покрета, акције, а са друге стране, посетилац остаје статичан у столици биоскопске црне кутије док гледа покретне слике које се ређају испред његових очију без начина да реагује.

Зато је битно да се разуме да је појава филма у простору музеја логичан и природан след, не у смислу конвенционалног начина приказивања, већ да добије

своју нову улогу, као један од чинилаца стварања новог уметничког дела, које је сједињено са новим простором, белом коцком. На тај начин, све што има покретну слику (филм, видео, видео-игре, гиф, анимација) постаје део нове прерасподеле која се догодила због масовне продукције, као и због приказивања таквих покретних слика путем савремених средстава комуникације, на самој мрежи, интернету.

На овом месту упутно је појаснити улазак филма у простор музеја. Може се рећи да је тај моменат важан због најмање два разлога – што покретна слика сада дели простор са традиционалном сликом, и што се сада посетилац поставља у положај који од њега тражи да се креће, попут *flâneur*-а. Када говоримо о првом, традиционална слика је до сада била преовлађујући модел излагачке делатности, а сада мора да дели простор са покретном сликом која носи испитивање филмског објекта, дотадашњег начина представљања, као и саме перцепције гледаоца. Код другог разлога нема више „паралисаног тела” које може да реагује само чулима вида и слуха, овде је покрет, кретања кроз сам простор омогућила да се целокупан амбијент црне кутије трансформише кроз белу коцку, и тако допринесе да се посетилац другачије осећа и перципира догађај на екрану, анулирајући тиме своју „паралисаност”. Долази до тога да се слика креће (покретна слика), али се и посетилац креће, тако да је у ствари посетилац путник, како објашњава Гројс. Веома је тешко да се у данашњем времену погледају филм или видео у таквом окружењу беле коцке, зато што треба да се издвоји време за ту радњу, треба сести испред екрана и погледати све. Имајући у виду динамику и карактер кретања у данашњем окружењу, испоставља се да је начин гледања радова покретних слика на изложбама сведен на то да се баци поглед, и да се поново баци поглед, а тако се не успоставља континуитет већ се само прикупљају фрагменти и онда се из тога добија крајњи смисао.⁴

Другим речима, због таквог дешавања појављује се *биоскопски ефекат*, који је доста учинио за саму визуелну уметност. Не може се заборавити шта је фотографија учинила за напредак уметности, како традиционалне тако и филма. Филм је успео да оде корак даље и обједини више уметничких дисциплина, и тако укаже на важност не само технологије него и коришћења простора слике и простора уопште на сасвим другачији начин од до тада уврженог гледишта. Приказ покретне слике је доста помогао да се она прилагоди, мења и другачије перципира. Наравно, обрнут процес је разумљив, филм је у себе утиснуо доста тога што је било карактеристично за традиционално сликану слику и почео је да се бави и простором деловања, а не само нарацијом и дијалогом. Ако погледамо монтажу и на који начин се кадар

2 Када говоримо о померању, овде се мисли да је дошло до умрежавања и другачијег преиспитивања покретне слике. Визуелни уметници улазе у сферу филмских стваралаца и обрнуто. Филм је доживео највише промена током дигитализације и он бива унутар савремене визуелне уметности разумљив као покретна слика и као простор-место истраживања. Слично се десило и са простором-местом музеја.

3 Видети више на <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/> (приступљено 22.06.2021)

4 Погледати <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/> (приступљено 22.06.2021)

појављивао током времена унутар филма, приказивање у музејском окружењу допринело је другачијем ишчитавању и разумевању таквог емитовања покретне слике. У свом трајању филм је имао фокус у директном гледању и потреби да се не скрене поглед са платна; овде услед кретања посетилаца по изложбеном простору имамо сасвим другачије разумевање кадра и саме покретне слике. Другачије се испитује простор⁵ и време трајања филма.

Најбоље је да се осврнемо на Дагласа Гордона (Douglas Gordon) и на његов рад *24 часа Психа* (24 Hour Psycho). Цео филм је успорен и траје управо 24 часа. Захваљујући таквом обрту, ми можемо да га сагледамо из једног новог угла који до тада није био могућ. Појављују се моменти преко којих смо олако прелазили, а неке од важнијих сцена се приказују у другачијем светлу, јер нам је омогућено да током 24 часа сагледавамо кадар по кадар и да пратимо могућност трансформације сцене до непрепознатљивости и другачијег разумевања. Колико год да је Хичкок (Alfred Hitchcock) водио рачуна о свом кадру и начину на који је гледаоца водио кроз нарацију филма, успоравањем и тим Гордоновим гестом ми можемо да откријемо сасвим други угао гледања сцене под тушем, која траје и чини нас узнемираним на потпуно нов начин. Овде бих се дотакао још једног рада Дагласа Гордона, *Future film*⁶, који кроз музику из филма *Вертиго*, и покретима руку диригента подстиче/попешује појаву слика из филма код гледалаца, без приказивања саме сцене на платну. На тај начин извлачи одређене секвенце филма које су им остале уписане у сећању. Тим чином биоскопски ефекат бива јачим и сензитивнијим од самог гледања сцене, уједно нас враћа на тренутак гледања филма са новим доживљајем, а искуство гледања овог Гордоновог рада чини изузетним.⁷

Другим речима, када се филм приказује у таквом новом окружењу, све се изнова преиспитује, територија је другачија и нестаје одређена сигурност коју је филм навикао да има унутар црне кутије. Редифинише се и детериторијализује, више нема сигурно тло, измиче и тако се преиспитује, даје нове могућности за разумевање и даље деловање. Можемо слободно рећи да је уласком филма у савремену уметност поље деловања филма знатно шире, а тиме је дат један нови живот покретној слици која осваја изложбени простор и тиме се другачије контекстуализује.

5 Простор се подразумева као место које је дато да заокружи целокупно уметничко дело које је фрагментисано. Највише се може видети такав утицај у оквиру инсталација, место деловања јесте сам простор и као такав је јасан и читљив уметнику за даљи рад. Прим. аут.

6 <https://www.youtube.com/watch?v=q24vjmUdOrk> (приступљено 03.05.2021)

7 Када се говори о посетиоцу и гледању самог рада, треба имати на уму да се током сва 24 часа омогућава да присуствујете пројекцији самог дела. Што значи да можете доћи ујутру, касно после подне или током ноћи да погледате неке од сегмената дела које се приказује током дана и ноћи. Прим. аут.

Неколико теоретичара и теоретичарки овај прелаз и појаву биоскопског ефекта објашњавају кроз различите појмове. Један појам је *изложбени биоскоп*, од стране Жана Кристофа Ројуа (Jean-Christophe Royoux), док је други *постбиоскоп*, по речима Режија Дуран (Régis Durand) и Франсуаз Парфе (Françoise Parfait) или *трећи биоскоп*, како је Паскал Касањо (Pascale Cassagnau) објашњавала. Сваки од ових појмова у себи садржи потребу да сачува изворни моменат филма и да га објасни у новонасталом оквиру. Ако се поведе реч и о музеју, који сам по себи представља другачији приступ, онда са сигурношћу можемо рећи да се биоскопски ефекат појавио са разлогом унутар галеријског простора, тражећи другачије могућности комуникације која се појавила са уласком у музеје. На тај начин се увиђа промена тј. да је у питању симболичка промена моћи. Више није питање територије, идентитета, преусмеравања, трансформације или дилеме да је то нови филм. Овде је дошло до промене перспективе, опажаја, промишљања, обогаћивања покретне слике новим хибридним моделом који тражи другачије читање и разумевање. Далеко смо од констатације да је филм унутар музеја и да све остаје исто. Догодиле су се битне естетске промене, место гледаоца постало је подложно преиспитивању, као и како се може тумачити слика која је изашла из мрака и пројектује се на светлости. Појавом оваквог гледишта све се мења, од филма, музеја до перцепције гледаоца. Уметници су почели да користе такав приступ, преузимање биоскопа као објекта, поставили су га у оквир своје праксе и покушавају да му дају другачији смисао и нови поглед, живот и могућности кроз новонастали поступак. Уметници попут Вилијама Кентриџа (Willima Kentridge), Кеје Вокер (Kara Walker), Дагласа Гордона, Пјера Уиге (Pierre Huyghe), Дара Ејткена (Doug Aitken), Пипилоти Рист (Pipilotti Rist), Ајзака Џулијена (Isaac Julien), Сам Тејлор Вуд (Sam Taylor-Wood), Таците Дин (Tacita Dean), Лин Хершман Лисон (Lynn Hershman Leeson) кренули су тим смером и покушавају да кроз своје инсталације дају нови увид у то шта јесте покретна слика. Знатан је утицај биоскопског ефекта на савремену уметност, јер је отворио нове просторе деловања, што се може видети у радовима поменутих уметника. У контексту савремене уметности нашег простора можемо да поменемо неколико уметника, попут Зорана Насковског, Слободана Шијана, Зорана Тодоровића, Петра Мирковића, Немање Лађића и Немање Николића, који, свако на свој начин, увиђају предности и мане покретне слике. Требало би да се каже да постоји и много уметника који стоје између ове две стране, који су у значајној мери допринели да се стави зарез, а не *vs* између појма филма и савремене уметности.

У првом делу смо видели да уметници и филмски ствараоци преклапају области деловања тако што испитују простор и реагују ван датих оквира. У најновијој продукцији постаје све теже направити

дистинкцију између филмских стваралаца и уметника који се баве покретном сликом у оквиру савремене уметничке праксе, јер и једни и други филм, покретну слику, разумеју као простор деловања, као што је то и изложбени, галеријски простор или музеј.

Код нас имамо пример режисера Слободана Шијана, са његова два интригантна рада. Један разматра места снимања Хичкокове *Вртоглавице*, док је други базиран на филму *Место под сунцем* Џорџа Стивенса (George Stevens), који је направио као омаж Томиславу Готовцу. Оба рада у себи садрже потребу да се изађе из устаљених норми и тако прикаже једно ново виђење употребе филмске слике и простора. Ако говоримо о раду базираном на *Вртоглавици* Алфреда Хичкока, ту је реч о сопственом доживљају боравка на местима где је сниман сам филм, о једној врсти испитивања места, сећања на култне сцене филма и како реагује посетилац када се нађе на тим рутама које су обележиле једну еру филмске историје. Када се погледају снимци и како све изгледа након толико година, води се мишљу самих сцена које су се тада дешавале, на који начин то буди пажњу и бива забележено. Слободан Шијан је приказао кроз изложбу *Вертиго*, у Културном центру Београд,⁸ цео пројекат на један изузетан начин. Друга изложба *Око камере* у Салону МСУБ више је била филмска инсталација него класичан приказ места кроз објектив и фотографију. Целокупна инсталација је садржавала сву расположиву документацију и подстицала промишљање и размену информација не само фотографијама, него и путем тражења одговора на питање зашто је такво једно место значајно, наравно, не само лично за Шијана него и за посетиоца који посматра, реагује на поменуту инсталацију. На изложби *Вертиго* у питању су била места сетова са снимања *Вртоглавице* и након толико година се тражила могућност повезивања са Хичкоком и самим филмом. Како је Шијан фотографисао поменути простор који је био битан за филм и дати кадар, могла је да се осети другачија слика момента деловања филма. Промишљање самог Хичкока и даљи запис код Шијана нас уводе у нови обрт који се јасно види. Фотографије нису само илустрације текста, већ додатна информација о самом филму. Осећа се уплив места кроз време, јасно промишљање уметника и како урања у Хичкоков филм. Када се унутар тога још налази амерички сан, Калифорнија, Холивуд, појава утопистичког тренутка бива неизбежна. Оно што је битно у самом раду, како каже Шијан, јесте да се састоји из четири дела: *најважнији део је моје физичко присуство на тим локацијама, затим текст у филмској форми, трилер о филмофилу који прогони звезду свог омиљеног филма, трећи аспект су фотографије – визуелне референце оне које није гледао филм и подсећање на филм оне које га познаје, и на крају Видео фасцикла, видео*

⁸ Слободан Шијан, *Вртоглавица*, фото-секвенце и кинематографске песме, Галерија АртГЕТ, Културни центар Београда, Београд, 2005

*презентација различитих материјала и информација прикупљених током рада на овом пројекту.*⁹ Овај рад бисмо могли да повежемо са већ поменутим радом *Future film* Дагласа Гордона, који је користио звук, тачније музику из филма за потенцирање, буђење слика и сећање код посетиоца на сцене из филма. Сваки од уметника је осетио потребу да кроз своју апаратуру објасни и разуме битност филма *Вртоглавица* и постави све пред публику. Даглас Гордон кроз видео-рад, док је Слободан Шијан то учинио са филмском инсталацијом.

Други пример, под називом *Место под сунцем*, занимљив је по свом приступу и начину на који је изведен. Простор деловања је бископ Fine Arts на Wilshire Boulevard-y, Лос Анђелес. У питању је филм Џорџа Стивенса (*A Place in the Sun*), који је био омиљени филм Томислава Готовца. Како је Готовца имао свој начин снимања, под називом *ready-made филм*¹⁰, Слободан Шијан је хтео да напише на траци-маркеру биоскопа наслов *Мјесто под сунцем* by Tomislav Gotovac. На крају је то и успео, што је имало за последицу да осим фотографије и документовања интервенције у простору током 2012. године у загребачкој галерији „Нова” постави инсталацију заједно са макетом биоскопа *Fine Arts*. На тај начин можемо увидети да се промишљање о филму може сагледати из позиције интервенције у простору, уједно и другачијег сагледавања унутар галерије. Таквим чином не само да је потенцирао целокупну прошлост оба тренутка, прво пуштање филма *Мјесто под сунцем* у простору биоскопа *Fine Arts*, него је учинио да се сећање на Томислава Готовца и његово промишљање о филму представи као инсталација. Подстиче на размишљање због чега су таква места битна и упитна за уметничково даље деловање и стварање.

Овде се појављују четири могућа односа између биоскопа и савремене уметности. Како каже Филип Дибуга (Philippe Dubois), то су: поновна употреба, изложени филм, цитирани филм и реконструисани филм.¹¹ Дибуга их објашњава следећим речима: за поновну употребу као принцип појављује се гест (ефикасан гест који чини свако уметничко дело), док за изложени филм говори да га треба сагледати другачије. Цитирани филм објашњава речима да се за било који материјал филма, као и за филмове из различитих извора, узимају фрагменти и да се слажу у нешто ново,

⁹ <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=420506&print=yes> (приступљено 15.04.2021)

¹⁰ Он би на ВХС касету преснимавао инсерте из филмова других аутора, из филмова које је волео, за које је сматрао да одражавају његово поимање филма, нешто сјајно, како би он то рекао, и онда би испред изабраног фрагмента ставио иплицитно којом би присвојио тај инсерт, написавши да је то његов филм. Слободан Шијан, *Кино Том, Антонио Г. Лауер или Томислав Готовца између Загреб и Београда*, МСУБ и Хрватски филмски савез, 2012, стр. 347–53.

¹¹ За више погледати Philippe Dubois, *From Cinema to the Museum: A State of Affairs*, ed. Julia Noordegraaf, Barbara Le Maître, Cosetta G. Saba, Vinzenz Hediger, *Preserving and Exhibiting Media Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013, pp. 311–322.

док за реконструисани филм налази игру сличности и различитости, у којима се удео проналаска увек надмеће са уделом реконструкције, где то бива у средишту деловања.

Оно што се може видети из досадашњих уметничких радова јесте да се јављају нова подручја где је питање шта је филм унутар савремене уметничке праксе све више секундарно, виртуелно и апстрактно, из разлога што је биоскопски ефекат у дигиталном окружењу ушао и у друге структуре – видео-игре, интерактивне инсталације, интернет-простор, и где је сам другачији ефекат добио на јачини, промишљању и утицају. Наравно, музеј унутар свега тога постаје место експеримента, а не само место излагања или потврде филма као уметничког дела. Музеј бива место које добија на значају кроз ново мешање и ширење простора слике.

Када говоримо о другачијем разумевању које долази од интердисциплинарних студија, новије филмске историје, родне студије итекако су узеле у разматрање начин и описале сложености различитих историјских субјеката посетиоца. У већини случајева се узима реч 'гледалац' (the Specator), када долази од стране филмске критике, задржавајући једно упрошћено и из давнина коришћено објашњење за особу која је унутар црне кутије, попут неког монолитног заокруженог простора који је имун на промене и другачија сагледавања. Међутим, биоскоп и музеј су сада места која су у сталном преиспитивању, где посетилац може кроз вишак екрана да изабере и одлучи шта и кад и колико ће да гледа, што раније није био случај у простору мрака и кутије, односно белине зидова коцке простора музеја. Проширена слика и сликана слика се, осим свог заједничког суживота и разумевања, пребацују и мешају кроз карактеристична поља деловања филма и савремене уметности, а тиме дају повод за преиспитивање улоге посетиоца и начина на који се она током времена мења. Другим речима, једно од главних питања јесте шта ће посетилац да гледа и колико дуго?

Можемо узети као пример један од радова Кристијана Мерклија (Christian Marclay), *Crossfire*¹² (2007), који је своје полазиште имао у цитираном филму, по речима Дибуа. Узети су делови из разних филмова који у себи садрже крупне кадрове глумаца који пуцају директно у камеру. Унутар филма ова ситуација одговара датој нарави и могућем даљем решењу до краја филма. Поменути кадрови долазе из оквира холивудских филмова (каубојски, гангстерски и ратни), који у монтажи са звуком чине интересантну инсталацију. Међутим, овде су кадрови постављени тако да чине коцку у простору са четири пројекције описаног кадра, а у централном делу инсталације остављено је место за посматрача. Овим путем добијамо веома занимљиву могућност ишчитавања

датог кадра, где у унакрсној ватри посетилац доживљава своју улогу директно. Бива увучен у један заглашујући спој покретне слике и звука пуцњаве која је тако урађена да има свој ритмички низ, чиме доприноси још јачем утиску него што се могло на први поглед очекивати. Ако знамо да је Меркли највећи део свог опуса усмерио ка испитивању звука и старих холивудских филмова кроз новомедијске праксе, онда се може увидети још један утицај на место посетиоца и на његово осећање припадности, као и рад на његовом памћењу. Како сам Меркли каже: „Ове ствари које мешам или исечем су ствари које делимо – музика, филмови, звуци. То покреће другачије учешће публике док препознаје материјал и памти га. Сећање сваке особе тим путем бива другачије. Мислим да је то веома важно. Укључује гледаоца на сасвим другачији начин него да сам направио нешто ново”¹³.

Овде се врло лако може увидети уобичајено искуство гледања филма у биоскопу. Како посетилац реагује зависи од увлачења у покретну слику и од тога да ли ће се јавити рефлексно знање о поменутом делу извученом из контекста дотадашњег гледања и стављеном у измишљено стање или ново стање. Није у питању нека нова подела на илузију и рефлексiju покретне слике или дискусија о уметности инсталација у односу на биоскоп, као ни проблем модела представљања у окружењу музејског простора који је превазишао ограничења биоскопског простора. Више је реч о месту разумевања, где се уместо класичне борбе музејског простора са биоскопском ситуацијом може увидети једна комодификација филмског искуства у последњих 30 година. Много тога се десило у те три деценије, фрагментирани начин суочавања који тражи могућност више екрана је нешто што је данашња одлика живљења, која се може видети кроз употребу компјутера, ТВ-а, мобилних телефона. Такав облик бивствовања је окренут самосталном одлучивању шта ће се видети или гледати, као и колико дуго, са сталном несигурношћу код посетилаца и да ли ће бити довољно видљиво или препознато са њихове стране.

Ако се присетимо да су музеји уметности настали унутар темељних расправа о застарелости, пропасти и смислу маузолеја, онда нас нови кораци институције не могу завести да се ипак појављују новине. Музеј није више само чувар или складиште културног блага, већ је савремена институција веома одговорна и флексибилна, попут капитализма, бива инклузивнија, не негирајући своју стварну улогу у кадрирању и промоцији специфичне визије и кретања ка новом. Кретање ка том новом Рудолф Фрилинг (Rudolf Frieling) дели на четири могућа дешавања¹⁴ која су се одвијала током последњих неколико деценија. Те

12 <https://vimeo.com/52630656> (приступљено 03.05.2021)

13 <http://www.digiart21.org/art/christian> (приступљено 03.05.2021)

14 Rudolf Frieling, *The Museum as Producer: Processing Art and Performing a Collection*, pp. 135–159, ed. Beryl Graham, *New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art*, Ashgate Publishing Limited, London, 2014.

промене се могу објаснити: музеј је морао да се носи са тим да је често био скренут и сведен на улогу излагања уметничких дела, мада је стварно искуство било ван његовог простора – то је прва промена. Друга промена је у себи садржавала увођење новомедијске праксе, која је у себи сјединила електронске медије (филм, видео и генеративну уметност). Трећа промена је увела ситуације, временске радње и друштвене односе, док је четврта промена била увођење продуцената, извођача и посетилаца на стварању интерактивности самог уметничког дела.

Када се даље говори о односу филм – дело – простор – биоскопски ефекат – музеј – време, јавља се временски облик који је изведен из монтаже и појављује се у просторном делу изложбе. Мешање и појава више екрана у простору може се прихватити као један облик биоскопске монтаже. Овде је сада потребно правилно разумети новонастали однос и његово тумачење јер је у питању упућивање на форме, будући да се појављују типичне филмске теме које су основа и стандард за биоскоп. У овом случају дошло је до новог мешања и појаве другачије монтаже, где се ствара тренутак преоптерећености информацијама, која се кроз покретну слику и интерактивност тражи са посетиоцем, који покушава да процесуира податке који му се нуде и да их разуме на адекватан начин.

Један од примера јесте и Ајзак Џулиен (Isaac Julien), који је у свом раду *Lessons of the hour*¹⁵ успео да прошири своје концептуално и естетско преуређење мера и модалитета дате слике. Она више није само пуко препричавање које прати одређени наратив, толико доминантан унутар филма, већ успева да побољша слику и да направи интерактивност са посетиоцем. У једном тренутку, захваљујући поставци рада, и сами учесници унутар филма бивају публика заједно са посетиоцем. То је тај биоскопски ефекат који нам омогућава да осетимо другачије сензације, које се јављају кроз покретну слику (била она филм, видео или анимација).

Са друге стране имамо пример из видео-игре *Фортнајт*¹⁶ (Fortnite, Epic Games), где се у једном сегменту појављује амерички репер Тревис Скот (Travis Scott). Његов наступ у оквиру видео-игре је пратило 12,3 милиона играча, плус додатних 4 милиона на различитим платформама, као што су Твич (Twitch) и Јутјуб (YouTube). Ова видео-игра, која је већ практиковала гостовања различитих музичких звезда, са Скотом је направила несвакидашњи догађај који је померио све што се дешавало у последњих неколико година. Због пандемије (COVID-19), овај моменат уласка у виртуелни простор још више потенцира

биоскопски ефекат који ниједан догађај раније није постигао – да се у једном тренутку са толико различитих страна света појаве гледаоци у толиком броју, да буде интерактивно у реалном времену и да се помоћу апликације може миксовати сама игра и Тревисов наступ, у којем је он приказан као аватар од 12 метара, који реагује на све што се тог тренутка дешава у самој игри. Ако пратимо даљи правац деловања и начин сагледавања видео-игре и виртуелне реалности, онда можемо да се позовемо на Грега Кастронуова¹⁷ (Greg Castronuovo), који је рекао: *Зашто бисмо ограничили своја искуства и како уживамо у животу у свету заснованом на угљенику када та искуства и ту радост можемо проширити на дигиталну платформу на којој можемо да се манифестујемо у било ком аватару који нам одговара?* Веома необично сазнање када говоримо о даљем ширењу утицаја и мешања уметничких пракси. Може се претпоставити да је то један од потенцијалних даљих корака који нас очекују.

Један од примера је изложба проширене реалности, коју потписује *Conflux*, у сарадњи Марка Скверека (Mark Skwarek), Јозефа Хокинга (Joseph Hocking) и Сендера Винхофа (Sander Veenhof) са Томасом Барнсом (Thomas Burns) у музеју МоМА, *We AR in MoMA*,¹⁸ где се уз постојеће радове појављује нова слика која долази са екрана. Сам простор музеја постаје сликовно поље које је у потпуности променило осећај видљивости. Посетилац уласком у простор музеја добија сигнале и упуте о новим дешавањима који га стимулишу да иде даље и препусти се новом окружењу у коме он постаје један од чинилаца и тиме се заокружује целокупан процес.¹⁹ Ту се може увидети да долазимо до рекомбинације очекиване будућности и прошлости, као и привремених разлика, попут новог спрата који се појављује унутар саме изложбе *We AR in MoMA*, која тиме оживљава дијалог са модалитетом временског искуства и знања о уметничком делу. Нисте сигурни да у стварном свету постоји физички нови део музеја, али гледате нову поставку на новом спрату исте институције. Ова ситуација не може нам укинути стварност, али нам омогућава да се суочимо са новим простором, који само покушава да промени нашу перцепцију кроз виртуализацију дате информације. Појављује се ново питање визуелних и привремених конвенција слике и простора музеја, перцептивног искуства и питања самог сећања. Можемо рећи да однос

17 Грег Кастронуово је главни оперативни директор једне од највећих глобалних маркетиншких агенција Ту Нил (Two Nil), која улази у виртуелни простор и успева да помери границе не само музичке сцене већ и свих пратећих садржаја који су инкорпорирани у нове технологије (прим. аут.). <https://www.twonil.com/>

18 <http://www.sndrv.nl/moma/> (приступљено 02.05.2021)

19 Другим речима, свет који нас окружује вођен је медијима који теже да буду виртуелни, тачније, бивају све сличнији програму (software) који је уграђен у нашу савременост. Они су веома подложни променама, крхки су и све их је теже сачувати, поправљати, јер су стварани као прелазни период до следећег новог. Зато музеји имају проблема са документовањем и архивирањем новонасталих уметничких дела, јер морају да воде рачуна и о програмском, техничком аспекту одржавања рада. Прим. аут.

15 Погледати линк <https://www.isaacjulien.com/projects/37/>

Рађен је на десет екрана и тиме учинио наративност особеном и препушта посетиоцу да сам буде монтажа свих догађаја и наратива који се испоручују том приликом. Прим. аут. (приступљено 10. јуна 2021)

16 <https://www.youtube.com/watch?v=QGdLObzauB8&t=47s> или <https://www.youtube.com/watch?v=cPYA9Fsmo-0&t=263s>

посетиоца у контексту и учешћу у интерактивном делу јесте једна могућа игра у којој су супротстављене конвенције простора, перцепције и традиционалних наратива у циљу формирања искуства у том новом биоскопском ефекту.

Са друге стране, рекло би се да је ово прилично блиско 3Д биоскопу који оживљава страхове и жеље кроз дубину осе тродимензионалности, чиме се, како каже Оливер Грау (Oliver Grau) постиже уроњеност у виртуелни свет филма. Уроњеност је везана за нове просторе и виртуелну реалност, док је то код филма доста скромно решено због свих ограничења која су видљива и јасна, а која филм са собом носи. Ипак се можемо послужити речима Пепите Хезелберт (Pepita Hesselberth), која каже да је 3Д биоскоп прослављен због свог потенцијала да репродукује стварност у потпуности, да „постане” стварност или, по Базену (André Bazin) речено, да приближи биоскоп свом пореклу, односно, профилмском реалном на којем се заснива.²⁰

Међутим, све смо више на трагу томе да је појава 3Д биоскопа, у ствари, наговештај нестанка биоскопа, да ће остати само биоскопски ефекат који ће свој даљи живот добити унутар виртуелног света или на масив медију²¹ (massive media) као могућем средњем решењу због све веће употребе великих екрана који готово да преузимају улогу архитектонских грађевина. Овакво решење прави релациони простор²² у којем је масив медиј родоначелник. Екрани који се данас користе доприносе флуидности нашег друштва и субјективности, који се сматрају радикално контингентним, поготово када знамо колико се слике производе и троше у тим контекстима. Када се дође до таквог стања мешања простора и контекста, онда се јављају нове просторне целине, које све боље одражавају како комуницирамо, а комуницирамо кроз слику. Другим речима, сада је питање да ли ће биоскопски ефекат ићи више ка виртуелној, проширеној реалности или ће превагнати масовни медији. Оно што је сигурно – то је да ћемо и даље тумачити покретну слику у односу на новонастали простор.

20 3D cinema has been celebrated for its potential to reproduce reality to the fullest, to “become” reality or, in Bazinian terms, to bring cinema closer to its origin, that is, to the pro-filmic real on which it is based. Погледати више у Pepita Hesselberth, *Cinematic Chronotopes here now me*, Bloomsbury, NY., 2014, p. 85.

21 Овде се пре свега мисли на Торонто торањ (Toronto's CN Tower), Шангајски торањ (Shanghai Tower) као и на Бурџ Калифу (Burj Khalifa). Ово су примери масив медија који постаје све више доминантан у нашем окружењу. Описивање појаве великих јавних пројекција, урбаних екрана и водених фасада, попут осветљеног врха Торонто торања. Ове технологије и друштвени и технички процеси циркулације и ангажовања слике који их окружују у основи трансформишу зграде у екране. Прим. аут. Погледати више у Dave Colangelo, *The Building as Screen: A History, Theory, and Practice of Massive Media*, Amsterdam University Press, 2020, pp. 11– 45.

22 Погледати више у McQuire Scott, *The Media City Media, Architecture and Urban Space*, SAGE Publication, London, 2008, pp. 21–89.

ЛИТЕРАТУРА

Colangelo D. 2020
The Building as Screen: A History, Theory, and Practice of Massive Media, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Uroskie A. V. 2014
Between the black box and the white cube : expanded cinema and postwar art, Chicago: The University of Chicago Press.

Hesselberth P. 2014
Cinematic Chronotopes here now me, New York: Bloomsbury.

Frieling R. 2014
The Museum as Producer : Processing Art and Performing a Collection pp. 135–159, in: ed. Beryl Graham, *New Collecting : Exhibiting and Audiences after New Media Art*, London: Ashgate Publishing Limited.

Dubois P. 2013
A “Cinema Effect” in Contemporary Art, pp. 311–326, in: ed. Julia Noordegraaf, Barbara Le Maitre, Cosetta G. Saba, Vinzenz Hediger, *Preserving and Exhibiting Media Art*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Шијан С. 2012
Кино Том, Антонио Г. Лауер или Томислав Готовац између Загреба и Београда, Београд, Загреб: МСУБ и Хрватски филмски савез.

McQuire S. 2008
The Media City Media, Architecture and Urban Space, London: SAGE Publication.

Pantenburg V. 2008
»Post Cinema?« Movies, Museums, Mutations, in: SITE magazine 24.

Crary J. 2000
Suspensions of Perception Attention, Spectacle, and Modern Culture, Cambridge: The MIT Press.

McLuhan M. and Fiore Q. 1967
The Medium is the Message, New York: Simon and Schuster.

Вебографија

<https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>
<https://www.youtube.com/watch?v=q24vjmUdOrk>
<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=420506&print=yes>
<https://vimeo.com/52630656>
<http://www.digiart21.org/art/christian>
<https://www.isaacjulien.com/projects/37/>
<https://www.youtube.com/watch?v=QGdLOBzauB8&t=47s>
<https://www.youtube.com/watch?v=cPYA9Fsmo-0&t=263s>
<https://www.twonil.com/>
<http://www.sndrv.nl/moma/>

Summary

PREDRAG TERZIĆ
Singidunum University, Belgrade
Faculty of Media and Communications
Department of Digital Arts
predrag.m.terzic@gmail.com

THE MOVIE THEATER EFFECT IN CONTEMPORARY ART

During the last decades, significant changes have occurred in art. Thanks to digitalisation and the Internet, we have gained new spaces for exploration. One of them refers to the entry of film into the museum environment, in which the traditional view of the moving image changes. In other words, the movie theatre (black box) is re-examined as well as the manner in which the museum space (white cube) behaves in the new situation. With such changes, the following questions arise: What happens to the moving image inside the museum? How does cinema/film affect contemporary art practice? What happens to the visitor – museum/gallery relationship? How do we understand the new context, the new interpretation of space and museums, and the change of exhibition activity? All these questions are important for understanding and analysing the cinema effect and the way in which it changes and moves on the contemporary art scene.

Translated by the author

ЕСКАПИЗАМ У ФАНТАСТИЧНО: Кућа Диор и нове видео-форме презентације колекција високе моде

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Велике модне куће су, након глобалних промена изазваних пандемијом вируса корона 2020. године, стављене пред изазов и по питању одржавања ревија и промовисања и презентације нових колекција, како високе моде, тако и индустријске конфекције. Поједине модне куће определиле су се за вишеминутне видео-презентације висококвалитетне продукције пласиране путем интернета са циљем да се њихова публика упозна са новим колекцијама и услед отежаних околности, али и да се исказе креативност различитих аутора и створи једна синтеза уметности. Кућа Диор је своју колекцију високе моде за јесен-зиму 2020–2021. године представила таквим експерименталним видеом *Мит Диор*, а потом и колекцију за пролеће-лето 2021. године видеом *Замак тарота*. Оба видеа служе се ликовним језиком фантастичне уметности и визуелне културе, користећи бројне референце из класичне митологије и митологије зодијака, којима су инспирисане обе колекције високе моде. Циљ рада је да се, кроз анализу оба видеа, Диорове модне креације доведу у везу са митовима и мотивима фантастичне уметности, објасне узор и инспирације настанка ових промотивних, али и уметничких видеа, и испита учинковитост таквог начина презентације високе моде.

Кључне речи: видео-презентација, висока мода, Кристијан Диор, митологија, фантастична уметност.

Велике модне куће које је требало да своје колекције високе моде за сезону јесен-зима 2020–2021 представе на Париској недељи моде у фебруару 2020. године, одложиле су промоције колекција путем интернета на лето, услед проглашења пандемије вируса корона почетком марта. То је била прилика за многе од њих да осмисле креативне презентације које су подстакле велики број визуелних уметника из различитих области на сарадњу. Видео-презентације колекција у досадашњој пракси претежно су настајале као краће најаве у виду снимака у циљу промоције, и пласирале су се углавном на званичним сајтовима или налозима на друштвеним мрежама модних кућа, али им је у пандемијским условима посвећена сва пажња, средства и креативност, те су достигле један уметнички ниво. Нове презентације су биле у потпуности дигиталне (у виду краћих филмова или видео-најава) или *фигиталне* (*phygital*; физичке и дигиталне) и подразумевале су висококвалитетни снимак ревије пласиран путем интернета (Kessler 2020). Емитоване су углавном од 6. до 8. јула 2020. године, те је на тај начин први пут у историји била одржана виртуелна недеља високе моде (Trochu 2020). Модна кућа Диор је том приликом својим кратким уметничким видеом *Мит*

Диор (*Le mythe Dior*) привукла значајну пажњу јавности, а успех је поновила видеом *Замак тарота* (*Le château du tarot*) и почетком наредне године, када је од 25. до 27. јануара поново одржана виртуелна недеља високе моде на којој су модне куће представиле своје колекције за пролеће-лето 2021. године (Salessy 2021).

Видео Мит Диор као Театар моде у имагинарном свету

Кристијан Диор (1905–1957), оснивач истоимене модне куће (1946), у историји моде упамћен је као модни креатор који је у годинама након Другог светског рата, најпре у Француској, а потом и у читавом свету, вратио раскош, сјај и елеганцију високој моди, а бренд који је изградио и данас негује његово наслеђе, стил и вредности, те представља једног од најзначајнијих модних креатора 20. века. Око Диора су се већ за живота окупила будућа звучна имена попут Ива Сен Лорана (Yves Saint Laurent), настављача његове визије и наследника куће након Диорове смрти 1957. године, а у наредним деценијама индустрија се проширила на парфеме, козметику, обућу и модне аксесоаре, мењајући временом власничку и пословну структуру, док су се низали модни креатори и креативни директори куће, од којих је сваки оставио лични печат, поштујући елеганцију као идеал од ког је Диор полазио: Марк Боан (Marc Bohan) 1960–1989, Ђанфранко Фере (Gianfranco Ferre) 1989–1996, Џон Галијано (John Galliano) 1996–2012, Раф Симонс (Raf Simons) 2012–2016. и Марија Грација Кјури (Maria Grazia Chiuri) од 2016. године (Pochna 1996: 14–15; Measham, Arnault and Berg 1994: 54–57).¹

Колекција високе моде за јесен-зиму 2020–2021 Марије Грације Кјури, актуелне креативне директорке куће Диор, представљена је видеом италијанског режисера Матеа Гаронеа (Matteo Garrone), који је заједно са Андреом Таљаферијем (Andrea Tagliaferri) потписао и сценарио, док је музику компоновао Паоло Буонвино (Paolo Buonvino). Видео је сниман у италијанском Врту Нинфе у округу Латина, а премијерно је приказан 6. јула 2020. године путем званичног Јутјуб (YouTube) канала куће Диор.² Претежно италијански тим је на својствен начин обележио видео који представља један омаж како кући Диор, тако и самој уметности. Кјури је стварајући ову колекцију била инспирисана уметницима надреализма, првенствено Дором Мар (Dora Maar), Ли Милер (Lee Miller), Доротеом Танинг (Dorothea Tanning), Леонором Карингтон (Leonora Carrington) и Жаклин Ламбом

(Jacqueline Lamba), а свака креација била је названа именом неке од многих уметница. У колекцији од материјала доминирају Шантунг свила, органза, твид и кашмир. Колорит је претежно хладан: бела у нијансама од леда до слоноваче и шампањбеле, сива и црна, док су детаљи у виду златних и бронзаних нити, перли, реса или шљокица ручно везени. Колекцију чине претежно раскошне, дуге хаљине, потом пеплум хаљине, неколицина капута и комплета налик на култни *Бар костим* (*The Bar Suit*), симбол Диорове прве колекције (1947) и *Новог изгледа* (*New Look*), чиме је потцртано позивање на традицију, које је и сам оснивач практиковао.³

Наиме, Диоров послератни *Нови изглед* је подразумевао елегантну силуету, на челу са *Бар костимом* као струкираним сакоом и плисираном сукњом, и био је заснован на структурама познатим у моди крајем 19. века, када је Париз већ увелико био светска престоница моде. Корсети, кринолине и турнири су на прелазу векова били ношени од стране жена широм Европе, омогућавајући им специфичну силуету наглашених струкова, фигуре пешчаног сата и S-форме, али су постепено због своје тежине, непрактичности и ометања у покрету, па и дисању, ове конструкције биле најпре сведене, а у годинама уочи и након Првог светског рата потпуно одбачене, уступивши место модерној елеганцији једноставних хаљина које су обележиле међуратни период (Kocareva Ranisavljev 2010: 104).⁴ Диор је у употребу вратио стил који је, након Другог светског рата, многим женама омогућио да се поново, без непотребних тешких конструкција, осећају пријатно и гламурозно, што је у немаштини изазваној ратом деловало непримерено, али је, и поред бурних реакција, луксузно одевање било прихваћено јер је у таквој атмосфери омогућило људима један вид ескапизма у славу прошлости када је Француска господарила модом (Здравковић 2016: 37; Measham, Arnault and Berg 1994: 8).

Док је колекција Марије Грације Кјури инспирисана надреализмом, естетика видеа подсећа на романтичарска и симболистичка платна прерафаелитских сликара, првенствено Џона Вилијама Вотерхауса (John William Waterhouse), чије су кључне теме биле митолошке, а спону између колекције и видеа чини фантастика. Савремена фантастична уметност

1 Поред наведене литературе, актуелни подаци о креаторима куће Диор након 1996. године преузети су из текста „Timeline: 70 years of Christian Dior” непознатог аутора од 7. марта 2017. године са сајта *FashionUnited* <https://fashionunited.uk/news/fashion/timeline-70-years-of-christian-dior/2017030723778>, 15. мај 2021.

2 Christian Dior, Dior Autumn-Winter 2020-2021 Haute Couture, *YouTUBE*, 6 Jul 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=yxBFwqRbI8c>, 15. мај 2021.

3 Диорова реинвенција високе моде започела је његовом првом колекцијом 1947. године, која је, пошто је креатор одмалена био инспирисан цвећем и биљкама, првобитно понела симболичан назив *Венац* (*Corolle*), а који је Кармел Сноу (Carmel Snow), главна уредница америчког модног часописа *Харперс Базар* (*Harper's Bazaar*), одмах преименовала у *Нови изглед* (*New Look*), термин који је направио прекретницу у моди 20. века (Pochna 1996: 5, 9).

4 *Нови изглед* је донекле била ретро мода, која је одражавала традиционалне представе о полу и од жена била прихваћена са усхићењем, што је на неки начин било иронично с обзиром на то да су жене крајем 19. века дуго покушавале да се ослободе не само одевних, већ и свих друштвених и политичких стега, и након Другог светског рата у томе су делимично и успеле (Svendsen 2005: 30–31; Fukai et al. 2004: 95).



1. Нимфе (Nymphes)
1. Nymphes (Nymphes)

црпи бројне референце из историјских стилова, а неки од њих, попут симболизма и надреализма, у својој сржи имају сан (Самарџић 2020: 108, 111). За надреалисте снови су представљали свет који није потиснут рационом и конвенцијом, док је за њихове претходнике симболисте мит виђен као колективни сан.

Видео почиње кадром у ком су у фокусу руке жене која шије, односно тка светлуцаве нити у раскошни материјал, што на самом почетку симболично наглашава један од кључних критеријума високе моде – минуциозан ручни рад. Убрзо посматрач уочава да је реч о хаљинама за минијатурне лутке-моделе које шију жене у атељеу и након овог умањеног прегледа Маријине колекције, међу којима се истиче и евокација на *Бар костим*, почиње *Мит Диор*. Двојица носача пртљага у униформама кроз шуму носе велики старински кофер-сандук налик на кућицу за лутке, који споља представља реплику зграде у којој се налази Диорова радња у Паризу, у Авенији Монтењ 30. На свом путу кроз магичну шуму пролазе и застају поред бројних митолошких бића и пред њима отварају кофер у ком се налазе минијатурни модели из колекције. Најпре се сусрећу са сиреном коју уочавају у води, а потом и са групом нимфи које се у идиличној сцени забављају у води и на обали поред камених руина обраслих у зеленилу (сл. 1). Сцена у највећој мери подсећа на Вотерхаусову слику *Хил и нимфе* (сл. 2). Носачи им се приближавају и отварају кофер са моделима хаљина, на шта нимфе бојажљиво али радознано реагују, а потом прилазе да одаберу хаљине које им носачи одвајају пре него што наставе свој пут. Затим наилазе на жену-шкољку, предлажу јој хаљину и узимају јој мере. На даљем путу срећу Нарциса, који се огледа у води, а који такође подсећа на Вотерхаусову слику *Ехо и Нарцис*. Носачи даље срећу фауна и нимфу



2. Џон Вилијам Вотерхаус, *Хила и нимфе*, уље на платну, 98,2 x 163,3 cm, 1896, Манчестерска уметничка галерија, инвентарни број: 1896.15
2. John William Waterhouse, *Hylas and the Nymphs*, oil on canvas, 98,2 x 163,3 cm, 1896, Manchester Art Gallery, Accession number: 1896.15

која бира црну хаљину са великим лепезастим рукавима, а затим једну статуу Венере која оживљава након што јој носачи покажу белу хаљину налик на античку тогу. Настављају даље кроз шуму и заустављају се поред заљубљеног пара, обраслог у бршљан и кору дрвећа, који се у удубљењу стабла љуби и само визуелно подсећа на Вотерхаусову слику *Аполон и Дафне*. Носачи их прекидају и пажња жене-дрвета скреће са њеног љубљеног на хаљину. Сада се пред посматрачима поново појављује атеље у коме овог пута кројачице шију хаљине у природној величини, према мерама које су носачи узели.

Како је реч о имагинарном и ванвременском свету, не постоје конкретно место и време радње, мада се у историјском смислу може направити аналогија са периодом пред сам крај Другог светског рата, што је још један симболичан ниво видеа. Наиме, како би модна индустрија, једна од водећих у Француској, опстала у тешким ратним и послератним годинама, велике предратне модне куће су под покровитељством тадашње Синдикалне коморе за високу париску моду (Chambre syndicale de la haute couture parisienne) организовале *Teatpar mode (Théâtre de la Mode)* као путујућу изложбу малих модних лутака високих по 70 cm, обучених у минијатурне моделе нових колекција, у циљу да се прикупи новац за жртве рата и промовише француска мода, која је почела са обновом чим је Париз био ослобођен, али док је рат још увек трајао (Fukai et al. 2004: 95). Минијатурни модели креирани су из практичних разлога – због уштеде услед оскудице материјала, а од стране креатора из преко шездесет париских кућа високе моде, и у периоду између 1945. и 1946. године обишли су бројне европске и америчке градове (Kawamura 2004: 47). Управо тада је Кристијан Диор започео самосталну каријеру, што се донекле



3. Статуа Венере (Statue de Vénus)
3. Statue of Venus (Statue de Vénus)



4. Жена-дрво и човек-дрво (Feme Arbore et Homme Arbore)
4. Tree Woman and Tree Man (Feme Arbore et Homme Arbore)

може видети као паралела са тренутним тешким стањем изазваним пандемијом. Поново је дошло до глобалног проблема, али у новом историјском контексту, у ком кућа Диор ради на реинвенцији себе, враћајући се, на симболичан начин, на почетак. Маријино позивање Гаронеовим видеом на оснивача куће не потврђује само њен легитимитет и континуитет, већ се она угледа на Диора као на неког ко јој је очигледно близак и по уметничком изразу и по сензибилитету, што ће посебно подвући следећом колекцијом и њеним визуелним идентитетом.

Видео се завршава низом сцена у којима сада обучене нимфе, свака у хаљини коју је одабрала и која јој по колориту и карактеру одговара, настављају са својим уобичајеним активностима – једна нимфа се јури са фауном кроз шуму, остале нимфе на обали плету косу *Диоровој* нимфи, сирена плива обучена, Венера се враћа у своју позу мировања на камену, а жена-шкољка у мочвару, док жена-дрво наставља да љуби свог изабраника (сл. 3 и сл. 4). Мит о Диору је у видеу илустрован класичном грчком и римском митологијом, заједничкој за читав западни свет, а италијанско-француски утицаји осећају се у музици, коју је Буонвино компоновао спојивши снену мелодију Ерика Сатија (Erik Satie) као омаж Паризу и мелодију јужноиталијанског порекла, одакле корене вуку и Кјури и сам композитор.⁵ У видеу нема специјалних ефеката, само сценске шминке и костима којима се поспешује имажинарно, као ни дијалога — чују се само музика и шумови природе, те је сав акценат на визуелном. Цвеће, биљке, природа, познавање уметности — оно што је одмалена фасцинирало Кристијана Диора и *Театар моде* као реминисценција на време када је он сам

започињао каријеру, симболично су искоришћени у видеу како би се одала почаст великом креатору.

Видео *Замак тарота* као фантастична интроспекција

Наредна колекција високе моде Марије Грације Кјури за пролеће-лето 2021. била је инспирисана таротом. Кјури је већ у претходној поменутој колекцији провукла тарот у два креацијама — белом капуту од кашмира са мотивима инспирисаним таротом надреалистичке уметнице Жаклин Ламбе и хаљином *Есфир* (Esphyr Slobodkina) осликаном тарот мотивима Леоноре Карингтон, али је нова колекција, као и видео, у потпуности била посвећена тарот картама. Инспирација потиче од самог Диора, који своју аутобиографију започиње сећањем из ране младости на прорицање његове судбине од стране једне гатаре на базару, која му је 1919. године рекла да ће патити у сиромаштву, али да ће му жене донети срећу и да ће кроз њих стећи успех и богатство, те је на самом почетку саопштио читаоцима: *Најзначајнија одлика мог живота — био бих и незахвалан и неискрен да то одмах нисам препознао — била је моја добра срећа; и такође морам да одам признање гатарима које су је предвиделе* (Dior 2012).⁶ Диорову заинтересованост за карте, астрологију, видовитост и бацање коцкица провлачили су и истраживачи који су писали о његовом животу и делу (Pochna 1996: 5). Кјури је своју инспирацију таротом објаснила позивајући се на Диора и на значај који му је он придавао, наглашавајући да у неизвесним временима повољна магија улива сигурност, да тарот човеку омогућава да анализира своје мисли и да бира (Tuzio 2021). Кјури поново прави паралелу између два

5 Подаци са званичног сајта куће Диор: The Film, Dior, 2020 https://www.dior.com/en_int/womens-fashion/haute-couture-shows/folder-fall-winter-2020-2021-haute-couture-collection/the-film, 15. мај 2021.

6 Превод ауторке текста.

тешка историјска тренутка, данашњег и оног у коме је стварао Диор након рата, као и бегу у фантастично, али наглашава да тароту приступа само као једном начину размишљања и да не верује у његову способност прорицања.

Цео Диоров тим се фокусирао на уметничку димензију најстаријег познатог тарот шпила, који је настао као поруцбина италијанске племићке породице Висконти-Сфорца, која је владала Миланом од 1277. до 1447. године и који је за њих представљао статусни симбол, а датује се у средину 15. века, управо на основу моде и одеће насликаних фигура.⁷ За колекцију је ангажован уметник Пјетро Руфо (Pietro Ruffo), који је направио 78 скица, на којима је на сопствени начин реинтерпретирао Висконти тарот шпил, али без људских фигура.⁸ Нагласак је био на декоративности, геометријским, флоралним и животињским мотивима, како би се његове скице искористиле за штампање и ручно осликавање на тканини. Колекцију су поново чиниле претежно хаљине, направљене од луксузних материјала, а креације су добиле имена по називима карата из тарот шпила. Поред Руфових илустрација, коришћени су и мотиви из италијанске и француске средњовековне уметности, првенствено из илуминираних рукописа и са таписерија. Од раскошних материјала су претежно коришћени бродат, свила, тил, сомот, шенил, кепер, шифон, а на тканину су ручно пришивани кристали, златне нити, перје, чипка или везени флорални мотиви, док су остале хаљине биле осликане ручно или принтом. Од боја, колекцијом доминирају златна, бордо, жутозелена, мастилоплава и ледсива.

Сва алхемија, магија и мистерија колекције преточене су у још један петнаестоминутни видео *Замак тарота*, који је премијерно приказан 25. јануара 2021. године путем званичног Јутјуб канала куће Диор.⁹ Овог пута су се Кјури и Гароне, већ ухотаном двојцу и заљубљеницима у фантастику, поред Таљаферија, прикључили сценариста Кјара Леонарди (Chiara Leonardi) и композитор Андреа Фарри (Andrea Farri). *Замак тарота* је видео-презентација колекције кроз причу о девојци која, како објашњавају Кјури и Гароне, полази на интимно путовање унутар себе као кроз



5. Првосвештеница (La Papesse)
5. The High Priestess (La Papesse)

лабиринт, односно замак (као алузија на књигу *Замак укрштених судбина* Итала Калвина) и покушава да пронађе сопствени идентитет у магичном свету тарота, наилазећи на карте, налик на *Алису у Земљи чуда*.¹⁰ Видео је снимљен у данас напуштеном замку Самецано (Sammezzano) у Ређелу, у близини Фиренце, подигнуто 1605. године од стране шпанске племићке породице Хименес, а обновљеном у периоду од 1853. до 1889. године у неомаварском стилу, који се поред полихромије одликује и бројним арнуво детаљима.

Видео почиње сценом у којој старија госпођа отвара шпил тарот карата питајући девојку која ју је посетила шта жели да зна, а она одговара да жели да зна ко је, на шта јој госпођа тражи да изабере карту и девојка извлачи Првосвештеницу. Одмах потом следи сцена у којој се девојка налази испред Првосвештенице, која седи на трону са књигом и пружа јој кључ који девојка узима и креће на своје путовање (сл. 5). Првосвештеница у позитивном значењу симболише женски принцип, интуицију, рефлексију и пасивност (Cirlot 2001: 133). Девојка потом улази у замак кроз који се креће као кроз лабиринт и на том путу наилази на персонификације тарот карата које и симболизују у одређеном смислу етапе, знакове, препреке или тестове у зависности од тумачења. На пространом ходнику издалека угледа мушку фигуру која само на секунд застаје да је примети и наставља свој пут.

Девојка креће у другом смеру, пута ходницима и долази до Правде, која у тароту, као и у класичној митологији, представља алегорију идеје о правди, а визуелно се приказује женском фигуром која у једној

7 Роџер С. Вик (Roger S. Wieck), директор Одељења за средњовековне и ренесансне рукописе и кустос библиотеке Морган у Њујорку, објашњава причу о тароту и Висконти шпилу, који је био инспирација за Диорову колекцију, напомињући да првобитно тарот шпилови нису настајали као карте за прорицање судбине, већ да је до таквог погрешног тумачења дошло крајем 18. века, када је у једној публикацији Антоан де Гебелин (Antoine de Gébelin) погрешно објавио порекло слика са тарот шпила, смештајући их у антички Египат и Књигу бога Тота (Превод ауторке текста). Christian Dior, Tracing the origins of the tarot, *YouTube*, 31 Jan 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=tf-vjFG6ihw>, 15. мај 2021.

8 Christian Dior, Pietro Ruffo's tarot reinventions, *YouTube*, 26 Jan 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=WcadBL0BhYU>, 15. мај 2021.

9 Christian Dior, Dior Haute Couture Spring-Summer 2021 Collection, *YouTube*, 25 Jan 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=jYOrGvVh7mk>, 15. мај 2021.

10 Ово објашњење дали су Кјури и Гароне у видеу који је забележио процес настанка колекције и видеа *Замак тарота*: Christian Dior, How A Dior Haute Couture Collection Comes To Life, *YouTube*, 22 Apr 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=aZTFcW9Rcf0>, 15. мај 2021.



6. Умереност (La Tempérance)
6. Temperance (La Tempérance)



7. Месец (La Lune)
7. The Moon (La Lune)

руци држи теразије као симбол равнотеже између добра и зла, а у другој мач као Божју реч (*ibid.*: 167). Девојка прилази Правди али је она зауставља мачем који потом поставља на теразије и тражи од девојке да изабере прави тег како би се успоставила равнотежа. У мноштву тегова на поду, девојка посеже за једним, али се у том тренутку појављује Луда, архетипски приказ луталице која и у тарот шпилу визуелно највише подсећа на дворску луду, обучену у разнобојну одећу која симболише њене многоструке и инкоherentне утицаје (*ibid.*: 110–111). Луда је збуњује у одабору тег, све док јој на самом излазу из просторије очима не да знак за прави тег. Девојка га узима, изједначаје тежине тасова, Луда одлази, а Правда дозвољава девојци да настави даље свој пут.

Следећа сцена приказује Луду како збуњује мушкарца са почетка видеа којим ходником да пође (посматрач сада види да је у питању иста девојка, само обучена као мушкарца). Луда му коначно показује једну просторију у којој се налази Обешени човек, истоимена тарот карта која симболише мистерију, непознато, интуицију и прочишћење, јер наопако Обешени не може да дохвати земљу и имун је на њене утицаје (*ibid.*: 138–139). То је неко ко решава мистерију и открива тајне, посматрајући ствари из другог угла, те тако овде Обешени открива тајна врата мушкарцу и показује којим путем да крене даље. Иза врата, он наилази на Умереност, која претаче воду из једног у други ћуп и очима му даје знак куда да настави (сл. 6). У тароту Умереност симболише спој супротности, а фигура на карти се представља како пресипа воду из лунарног у соларни поредак и означава прочишћење и трансформацију, а то јединство супротности може имати и хермафродитски карактер (*ibid.*: 332).

Девојка, с друге стране, наилази на Ђавола, који у тароту симболише регресију, стагнацију, али и инстинкт и пасиониране жеље, нарушен ред и перверзију (*ibid.*: 80). Уплашено покушава да побегне, али јој се фигура жене Ђавола уноси у лице и почиње да је милује. Она се препушта, што симболично указује на то да је пригрлила своје страхове и мрачну страну. У следећој сцени мушкарца наилази на персонификацију Звезде, која као и на карти стоји поред базена, али уместо да водом посипа земљу, она овде показује звезде које се огледају у води базена. У тароту Звезда указује на интеркомуникацију између два различита света (*ibid.*: 310). Девојка се буди и испред себе уочава Месец (сл. 7), који у тароту симболише пут лунарног — интуицију, имагинацију, магију (*ibid.*: 217–218). Почиње да га прати, а Месец је одводи у хол са базеном у коме је чека мушкарца, односно она себе саму. С леђа јој прилази Смрт, која јој скида хаљину, а симболише трансформацију свих ствари, еволуцију и дематеријализацију (*ibid.*: 77–78). Девојка улази у базен и први пут изблиза види своју мушку верзију. Почињу да се љубе, што је алузија на карту Љубавника, која означава доношење исправне одлуке, симболише моралну лепоту и интегритет (*ibid.*: 194). Љубећи се, она одједном нестаје, односно њена женска и мушка верзија постају једно, те девојка најзад открива ко је.

Идеја видеа о проналажењу себе све време се кроз симболику тарота манифестује у дуалности. Сусрет два света — реалног и фантастичног, соларног и лунарног, мушког и женског принципа — посредна је тема, а одговара и споју филма и моде са циљем креирања једног тоталног уметничког дела. Све персонификацијске фигуре су одевене у хаљине из колекције од којих је свака рађена по узору на одећу са

карата, а визуелно одговарају традиционалним приказима. Реч је заправо о фантастичним мотивима и универзалним симболима из класичне митологије и митологије зодијака, који су у употреби од антике, а којима су од периода средњег века и ренесансе придодата алхемијска и езотерична значења, како би касније била припојена и тарот картама, астрологији и другим псеудонаучним знањима, али су поједини, с научне стране, у виду архетипова, проучавани и у психоанализи.



Сарадња различитих уметника из области моде и кинематографије на истом пројекту са циљем да се створи једно уметничко дело, у ванредним условима изазваним пандемијом, представља један нови *Театар моде*. Кућа Диор је позивајући се на сопствену, али и колективну историју, историју уметности, књижевности, музике, искористила неповољне услове на најповољнији могући начин. Видео-презентације пласиране путем интернета нису за циљ имале само промоцију нових колекција. Својим промишљањем и посвећеношћу најпре у стварању колекција, а потом и у стварању видеа, кућа Диор је креирала права уметничка дела, што и јесте циљ високе моде. Примораност на онлајн презентацију колекција, услед неповољног историјског тренутка, омогућила је увид у рад модне куће неупоредиво већем броју људи који у регуларним условима не би били у могућности да дођу и погледају ревију на Недељи моде, а ниједном стандарном снимку ревије који се накнадно пласира у јавност модне куће не посвећују овакву пажњу, те је потврђена учинковитост овог подухвата и у промотивном, али и едукативном контексту. У изузетно позитивним коментарима на Јутјубу, корисници пишу о поређењу високе моде са уметношћу, препознавању референци и једноставно о уживању у уметности. Очигледна склоност оба аутора према ескапизму у фантастично нашла је свој пут преко универзалних класичних митова до сваког од гледалаца, а преко снова, магије, надреалног и маште успоставила је и везу са оснивачем куће Диор, подсетивши свет да његов мит још увек траје.

ЛИТЕРАТУРА

- Salessy, H. 2021
See the haute couture Spring/Summer 2021 collections in video form: From Fendi to Chanel, *Vogue*, 28. јануар
<https://www.vogue.fr/fashion/article/haute-couture-spring-summer-2021-shows-presentations-digital-video>, 15. мај 2021.
- Tuzio, A. 2021
Dior Haute Couture SS21, the Tarot castle, *Collateral*, јануар 2021.
<https://www.collateral.al/en/dior-haute-couture-ss21-style/>, 15. мај 2021.
- Аноним 2020
The Film, *Dior*, 2020
https://www.dior.com/en_int/womens-fashion/haute-couture-shows/folder-fall-winter-2020-2021-haute-couture-collection/the-film, 15. мај 2021.
- Kessler, A. 2020
Haute couture is going virtual — here's how you can watch the shows, *Vogue*, 6. јул,
<https://www.wogue.fr/fashion/article/virtual-digital-haute-couture-fashion-week-watch>, 15. мај 2021.
- Самарџић, А. 2020
Фантастично у српској савременој уметности : разматрања о жанру, представницима и Музеју фантастике, у: *Музеји*, бр. 7, Београд: Музејско друштво Србије, 107–130. (Samardžić, A. 2020, Fantastično u srpskoj savremenoj umetnosti : razmatranja o žanru, predstavnicima i Muzeju fantastike, u: *Muzeji*, br. 7, Beograd: Muzejsko društvo Srbije, 107–130)
- Trochu, E. 2020
Haute couture: How the fashion houses are presenting their Fall/Winter 2020-2021 collections, *Vogue*, 23. јул,
<https://www.wogue.fr/fashion/article/haute-couture-fashion-houses-digital-presentation-fall-2020-2021-collections>, 15. мај 2021.
- Аноним 2017
Timeline: 70 years of Christian Dior, *FashionUnited*, 7. март,
<https://fashionunited.uk/news/fashion/timeline-70-years-of-christian-dior/2017030723778>, 15. мај 2021.
- Здравковић, Ј. 2016
Мода Кристијана Диора као текст културе : стратегије присвајања New Look-а касних четрдесетих и педесетих година XX века, у: *Зборник*, год. 12, бр. 12, Београд: Музеј примењене уметности, 36–42. (Zdravković, J. 2016, Moda Kristijana Diora kao tekst kulture : strategije prisvajanja New Look-a kasnih četrdesetih i pedesetih

godina XX veka, u: *Zbornik*, god. 12, br. 12, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 36–42)

Dior, C. 2012

Dior by Dior: The Autobiography of Christian Dior, [e-book], London: V&A Publishing (Victoria and Albert Museum), digital edition: 2012, no pagination (без пагинације), 15. maj 2021.

Kocareva Ranisavljev, M. 2010

Moda i odevanje : psihosociološki aspekti odevanja, Beograd: Službeni glasnik

Svendsen, L. F. H. 2005

Filozofija mode, Beograd: Geopoetika

Kawamura, Y. 2004

The Japanese revolution in Paris fashion, Oxford, New York: Berg

Fukai, A. *et al* 2004

Fashion : A History from the 18th to the 20th Century (Collection from the Kyoto Costume Institute), Köln *etc.*: Taschen

Cirlot, J. E. 2001

A Dictionary of Symbols, [e-book], London: Routledge, 15. maj 2021.

Pochna, M-F. 1996

Dior (Fashion Memoir), London: Thames and Hudson

Measham, T. and Arnault, B. and Berg, P. 1994

Christian Dior : The Magic of Fashion, Sydney: Powerhouse Museum

ИЗБОРИ:

Dior, C. 2021

Christian Dior, How A Dior Haute Couture Collection Comes To Life, *YouTube*, 22 Apr 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=aZTFcW9Rcfo>, 15. maj 2021.

Dior, C. 2021

Christian Dior, Tracing the origins of the tarot, *YouTube*, 31 Jan 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=tf-vjFG6ihw>, 15. maj 2021.

Dior, C. 2021

Christian Dior, Pietro Ruffo's tarot reinventions, *YouTube*, 26 Jan 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=WcadBL0BhYU>, 15. maj 2021.

Dior, C. 2021

Christian Dior, Dior Haute Couture Spring-Summer 2021 Collection, *YouTube*, 25 Jan 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=jYOrGvVh7mk>, 15. maj 2021.

Dior, C. 2020

Christian Dior, Dior Autumn-Winter 2020-2021 Haute Couture, *YouTube*, 6 Jul 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=yxBFwqRbI8c>, 15. maj 2021.

Summary

ANA SAMARDŽIĆ

Independent researcher, Belgrade
samardzic.ana@gmail.com

ESCAPISM INTO THE FANTASTIC: The House of Dior and the New Video Forms of Presentations of Haute Couture Collections

The House of Dior produced two films *Le mythe Dior* and *Le château du tarot* for their autumn-winter 2020-2021 and spring-summer 2021 haute couture collections. These films were made as it was impossible for the fashion houses to organise fashion shows, and present and promote their new collections due to the 2020/21 coronavirus pandemic. Both of Dior's high-quality films were distributed via the Internet with the aim of presenting Dior's new collections to its audience even in such difficult circumstances. They were made as an expression of creativity and synthesis of art. A large team of people from the fashion and film industry stands behind both films, and both of them use the visual language of fantasy, and in many ways refer to classical and zodiac mythology, which inspired Dior's both collections. Two main authors leading the team are Maria Grazia Chiuri, fashion designer and creative director at Dior, and Matteo Garrone, film director and writer. Using multitude of luxurious textiles with handcrafted details in both collections, Chiuri found inspiration in female artists of surrealism for the first collection, while Garrone's film was inspired by art of romanticism and symbolism, telling a story about *Théâtre de la Mode* in an imaginative, mythological world. For the second collection, Chiuri chose tarot symbols, motifs and figures, while Garrone translated them into the story of a girl who finds herself on an introspective journey. They succeeded in making real pieces of art with reference to Dior himself and his interests in magic, flowers, femininity, fortune-telling and fantasy, thus showing that his myth continues.

Translated by the author

ПРИЛОГ РЕВИТАЛИЗАЦИЈИ СЕЛА: афирмација значаја уметничких артефаката у руралним амбијентима Србије

Категорија чланка: прегледни рад

076

Апстракт: Са различитих аспеката разматра се значај уметничких артефаката (меморијалних целина, споменика, скулптура, бисти, чесама, фонтана и других елемената уређења слободних површина и амбијената) у руралним срединама, а у контексту њихове евентуалне социопросторне ревитализације. Анализира се проблематика руралних простора и њихово уређење у Србији, као и друштвено-идеолошки контекст неговања културе сећања и симболике уметничких артефаката у циљу просторног култивисања сеоских амбијената. На примерима се истражује значај и потреба за креацијама уметника у простору, које осим употребно-корисног свакодневног значаја, садрже и елементе симболике, меморије и духовности, а са гледишта културолошког утицаја на понашање и адаптабилност становништва. Осим наведеног, прилог проверава могућност приступа реконструкцији сеоских центара реализацијом малих захвата, у смислу уређења и ревитализације микроамбијената. Рад се осврће и на потребу деидеологизације културе сећања, односно на потребу за неговањем постављања и заштите меморијала и других скулпторално-уметничких и амбијентално-утилитарних вредности, као својеврсних записа и потврде континуитета у социопросторном смислу.

Кључне речи: амбијентално уређење, култура сећања, ревитализација села, рурални контекст, уметнички артефакти.

Уводне напомене

Прилог представља сагледавање појединих аспеката неопходности за јаком релацијом, условљеношћу и прожимањем два просторна феномена:

- потребе за уређењем амбијената у руралним просторима (углавном сеоским центрима);
- уметничких артефаката као могућих носиоца идентитета и културе сећања, али и утицаја на кориснике у просторно-естетском смислу.

Рад паралелно третира два просторна феномена: амбијент и артефакт као његов могући или постојећи елемент, укључујући њихову релацију, уклопљеност и уочене квалитете или недостатке. Рад, такође, претходно приказује битне погледе на проблем

из угла савременог руризма, али и кроз историјски, социолошки и просторни оквир од значаја за уређење центара у селима.

У другом поглављу уочавају се главни аспекти уређења руралног простора у Србији, са нагласком на појаву декаденције у другој половини 20. века, односно на неопходност промишљеног деловања у даљем развоју појединих села и њихових центара.

Треће поглавље представља приказ реалних категорија села по њиховом значају у систему мреже насеља у Србији. Препознаје се категорија агломерација које имају потенцијале за развој и ревитализацију.

Четврто поглавље јесте анализа историјских и социопросторних аспеката од значаја за приступ уређењу сеоских центара и амбијената.

У петом поглављу приказана су три примера остварених и могућих уметничких интервенција у руралним просторима Србије, од којих се два презентују као неуспели покушаји у одређеним аспектима, а трећи само као мисао – идеја о могућем савременом центру сеоског насеља у постојећем романтизованом контексту.

Шесто поглавље третира принципе и препоруке за приступ организацији, осмишљавању, изради и постављању уметничких артефаката у амбијентима центара у селима, као и осврт на потребу дизајнирања имиџа средине, односно идентитета у савременом смислу.

У седмом поглављу износе се сублимирана, завршна разматрања.

Рад претендује да аспектима проблематике која се износи отвори извесне теме у погледу уређења руралног простора, које све изгледније предстоји онима који су позвани да приступе тој реализацији.

Аспекти уређења руралних простора у Србији

У Србији је питање уређења руралног простора у савременом добу условљавано нормираним правилима (регулатива, планови, власништво, струка), а од самог настанка насеобина и неписаним (менталитет, понашање у простору, приступ култури сећања и уређењу средине, патријархални односи и воља појединца или групе). Уређење јавног простора до Другог светског рата пратило је цивилизацијска кретања, с обзиром на то да се ослањало на укоренење и разрађени капиталистички друштвени систем и традиционалне облике понашања. Од тада до данас, најпре променом политичког система у социјалистички, а онда и појавом колективног власништва и упливом идеологије и наметнутих вредности, долази до деградације норми и односа према простору.

Урушавањем вишедеценијских навика и правила понашања, крајем 20. века до данас, долази до транзиција, ратова, пада система вредности и нестанка добрих пракси. Појавом либералног капитализма и

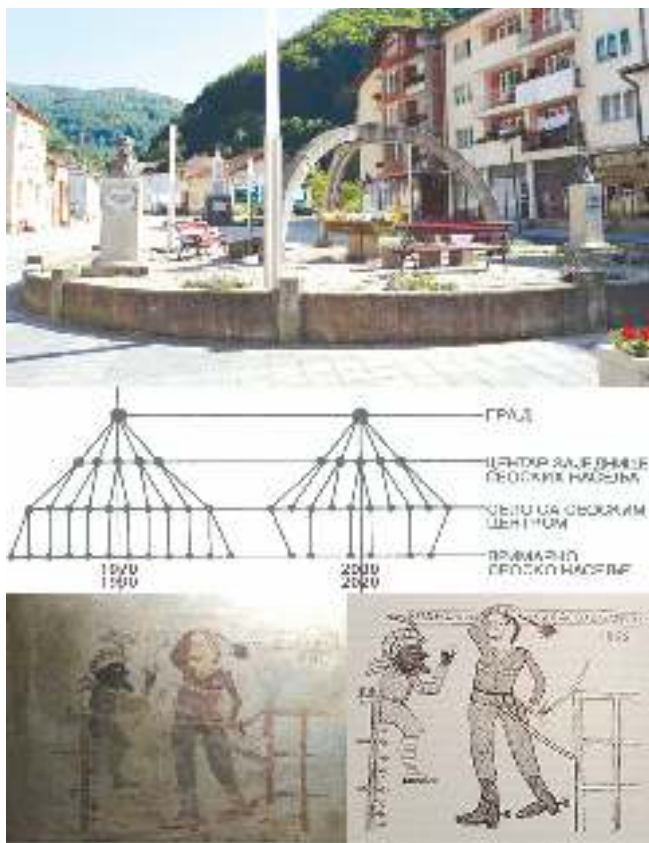


1. Фазе развоја руралних центара – горе: Зачетак формирања руралног центра (сабор у Црној Трави, крај 19. века), средина: Градитељско наслеђе из времена романтичног доживљаја села (трговина и кафана у Црној Трави, почетак 20. века), доле: Време декаденције и стагнације традиционалног села (Кална код Књажевца, крај 20. века)
1. Stages of rural centre development – up: The beginning of the formation of the rural centre (religious holiday in Crna Trava, late 19th century), middle: Architectural heritage from the time of the romantic experience of the village (shop and restaurant in Crna Trava, early 20th century), down: Time of decadence and stagnation of the traditional village (Kalna near Knjaževac, end of the 20th century).

наметањем глобализације, које прати смишљено обезвређивање традиционалних вредности са прикривеним циљем затирања идентитета и посебности целих народа и његових култура, дошло је до кризе у свим сферама живота, па и у односу према простору.

Илустрација 1

Просторне тенденције из времена: 1) првобитних урбанизација вароши и зачетака руралних центритета, током 19. и у првој половини 20. века; 2) урбанизовања вароши и романтичне представе аутентичних села, у периоду између светских ратова; 3) изградње нових



2. Аспекти обнове центара у селима Србије – горе: Сагласје симбола и културе сећања различитих идеологија (центар Црне Траве), средина: Схеме хијерархијског система мреже насеља – пројектовано и реално стање, доле: Ентузијазам у спајању култура и уметника из различитих епоха: фреско-слика по мотиву цртежа Краљевић Марко укида свадбарину, 1974. (Средњотехнички центар у Црној Трави, аутори: брачни пар Младеновић) и Цртеж са зида кафане, крај 19. века (Брод код Црне траве, забелижио Феликс Каниц).
2. Aspects of renewal of Serbian village centres – up: Harmony of symbols and cultures of memory of different ideologies (Crna Trava Centre), middle: Schemes of the hierarchical system of the settlement network – designed and real conditions, down: Enthusiasm in merging cultures and artists of different epochs: Fresco painting based on the drawing *Kraljević Marko Abolishes the Marriage Tax*, 1974 (High Technical School in Crna Trava, authors: married couple Mladenović) and Drawing on the wall of the tavern, end of the 19th century (Brod near Crna Trava, written by Felix Kanitz).

насеља, а занемаривања историјских језгара градова, и стагнације и декаденције у традиционалном селу, у другој половини 20. века, нагомилавали су амбијенталне супротности насеља Србије (Марић 2015).

У дисконтинуитету развоја насеља, намеће се питање приступа уређењу простора, односно стратегије која би ефикасно ублажила контрасте у руралу. У просторно-амбијенталном смислу, парадоксално, најмање су страдала насеља (нису девастирана погрешним приступом уређењу), локалитети или амбијенталне целине у које се најмање улагало у периоду после Другог светског рата.

Села у мрежи насеља Србије – могућност ревитализације центара

Сагледавајући хијерархијске релације у мрежи насеља Србије, може се констатовати радикална разлика између реалности и планских пројекција које никада нису остварене. У тим, пре неколико деценија осмишљеним сценаријима развоја, очекивања су представљана пирамидалним схемама (сл. 2), са неколико нивоа – категорија насеља (Симоновић 1970).

Посматрано од основе пирамиде, најнижи ниво су примарна сеоска насеља без јавних функција а тиме и елемената центритета. Она се у великом броју гасе – нестају, и њихово трајање мери се дужином живота преосталих старачких домаћинстава. Већина ових села садржи солидно очуван грађевински фонд, који се на организован начин у савременом приступу може даље користити са нешто измењеном наменом од стране нових корисника, чиме би се незавидна судбина села незнатно ублажила.

На нивоу изнад примарних у систему насеља, без значајно богатијих садржаја, налазе се села са сеоским центрима. Мада не сва, ова насеља имају веће шансе за опстанак уз савремено планирање и сагледане потенцијале и ограничења, уз покушај стварања препознатљивог имиџа, као и позиционирања у мрежи насеља које представља спону – неопходну карику од виших ка нижим категоријама насеља.

Села са сеоским центром су изразито интересантна са становишта потребе амбијенталног уређења, анализе постојећих и предлагања могућих нових артефаката, односно улоге уметника у обнови затечених и креирању нових просторних сензација. Код ових насеља, центри најчешће већ поседују неке елементе партерног, меморијског, саборног, манифестационог или јавног карактера, који су и те како подложни даљем дефинисању.

Илустрација 2

Од насеља треће категорије у хијерархији се више очекивало него што су се она остварила као „центри заједница сеоских насеља”. Замишљени као центри којима ће гравитирати ниже категорије насеља, они су најчешће постајали предграђа без сопственог идентитета, а многи су наставили да егзистирају као субурбане творевине које су превазишле карактер села, али нису достигла ниво малог града. Ова категорија насеља захтева промишљен приступ уређењу простора, где је елиминисање неприкладних појава у амбијентима и култивисање у урбаном смислу важнија активност од стварања нових структура.

На врху шеме у облику пирамиде су градови. За многе од њих требало би се забринути у смислу исправности достигнутог урбанитета. Њихове стихијне урбанизације, уз неприкладну просторну артикулацију, знатно су уназадиле естетику простора и формирале квазиурбане средине.

За многа од насеља из категорије села са сеоским центром, и мањи број оних из нижих или виших категорија, могу се констатовати добри предуслови за урбанизацију на здравим основама. У том смислу, отвара се потреба за уређивањем њихових јавних, мање или више функционално дефинисаних централних простора, на којима се може потврдити значај пласирања уметничких остварења и урбаног дизајна.

Традиционална амбијенталност руралних насеобина које имају шансу за опстанак и развој, нарушавана у другој половини 20. века, захтева деликатност у приступу и искуство архитеката и ликовних уметника у покушају обнове и налажења изгубљеног континуитета.

Социопросторни и историјски аспекти уређења руралних центара Србије

Села су у Србији егзистирала у дуготрајним спонтано формираним социолошким и просторним оквирима. Промене у начину живота, од настанка до радикалног прекида традиционалне парадигме средином 20. века, диктирале су друштвене и просторне односе. Огромна већина територије у селима је стамбено-пољопривредног карактера, па је положај јавних садржаја дефинисан још у самој генези:

1) првобитно код културних места или записа; 2) преко спонтаног формирања центара у оквиру природних ограничења које условљава терен; 3) у приближним геометријским срединама физичке структуре насеља код планских насеља; 4) по нечему изузетним или знаменитим локацијама.

Обележја – знакови првобитних тачака окупљања, ако нису била природна (дрво-запис, раскршће, камен, узвишење или истакнуто место), била су својеврсни вернакуларни артефакти, створени руком народног аутора, надахнути духовним и обичајним карактеристикама одређеног друштвеног миљеа.

Народне творевине, било да су записи у форми каменова-стећака, записа у дрвету, уклесаних симбола у стени или конструисаних рукотворина, могу се сматрати првим наивним уметничким делима у селима. Даљим историјским развојем услова живота и рада, мењали су се обичаји и социолошки односи, а осим аграра, појавило се и занатство, а касније и скромне назнаке долазећег индустријског доба.

Култура сећања и обичаји остављања „записа“ у времену, манифестовали су се у традиционално доба (друга половина 18. века, 19. век и прва половина 20. века), кроз установљене поступке и меморијске подухвате (спомен-обележја на гробљима, ређе крајпуташа и стећци, спомен-чесме, као посвета појединцу, породици или догађају на нивоу шире заједнице, нпр. сећању на страдале у ратовима 1912–1918).



3. Социопросторне манифестације у центрима села Србије – горе: Запис у дрвету – култно место (источна Србија) и Споменик од пешчара (гробље у Ариљу – западна Србија), други ред: Споменаци ратницима и жртвама ратова 1912–1918. (Жлне код Књажевца и Црна Трава), трећи ред: Центар Црне Траве '50-их и Задружни дом – Бучје код Књажевца, доле: Део споменика Слобода на Иришком венцу (аутор: Сретен Стојановић) и Трафостаница на идеалном месту за уређење јавног простора, испред цркве из 14. века (Доња Каменица код Књажевца).
3. Socio-spatial events in Serbian village centres – up (from left to right): Inscription in a tree – a cult place (Eastern Serbia) and The Sandstone Monument (cemetery in Arilje – Western Serbia), second row: Monuments to the warriors and victims of the 1912–1918 wars (Žlne near Knjaževac and Crna Trava), third row: (from left to right): Centre of Crna Trava in the 1950s and Community Centre in Bučje near Knjaževac, down: Part of the monument *Freedom* in Iriški venac, (author: Sreten Stojanović) and Transformer station in an ideal place for arranging public

Илустрација 3

Од Другог светског рата рурални простори Србије занемаривани су у сваком смислу. Идеологија фаворизовања радништва у односу на сељаштво резултирала је игнорисањем села, чак и у домену основних функционалних и инфраструктурних потреба. Сеоски простор, било да је грађен или је доминантно натуралан, функционисао је стихично, без намере власти да се њиме бави планерски. У тој стагнацији, зависио је од домаћинских особина људи и њихове свести о јавним површинама као општим добрима.

Сеоска насеља и њихови центри по генези се деле на планске и спонтане. Развој и једних и других у функционалном и естетском погледу, од половине 20. века одвијао се у највећој мери спонтано. Три су основна вида планских интервенција тадашњих власти у центрима сеоских насеља и сва три су заснована на идеолошким премисама:

- Масовна изградња задружних домова, по угледу на совјетске колхозе, по типовским пројектима за различите величине села, у циљу индоктринације житеља, а посебно омладине, а у духу популаризације актуелне идеологије. Ови су објекти имали и своју корисност, засновану на рационалном привредном размишљању. Иако данас рапидно пропадају и нестају, веома су актуелни по питању ревитализације и могућој улози у обнови села; (сл. 3 / 3. ред и сл. 6 / 4. ред)
- Изградња најнеопходније инфраструктуре, која није заснивана на системском унапређењу насеља, већ се, у оквиру захвата на ширим подручјима, последично нашло користи за сама насеља и њихове територије. Симптоматична, а могло би се карактерисати и као смишљена интервенција, била је изградња естетски и габаритно проблематичних трафостаница. Као по правилу, постављане су тако да сметају, на јавном земљишту од значаја, где су представљале препреку за функционално и уметнички – надахнуто уређење сеоских центара; (сл. 3 / 4. ред и сл. 7 / 1. ред)
- Споменици, спомен-обележја и бисте, посвећени учесницима и жртвама Другог светског рата, који су постављани у оквирима постојећих сеоских проширења, платоа, традиционално подразумеваних места окупљања, или зелених површина, у маниру соцреализма, без естетских и парковско-функционалних императива и дубље уметничке симболике. (сл. 2 / 1. ред и сл. 3. / 3. ред)

Посебан облик уметничких артефаката у изразито натуралним руралним просторима представљају меморијални комплекси, или спомен-паркови, који се формирају на местима историјских догађаја, а који по својој поставци захтевају веће пространство, па су у градовима лоцирани у парковским целинама (Књажевац, Власотинце, Крагујевац), док су у руралним просторима махом



4. Конкурсне контроверзе – горе: Једно од конкурсних решења *Споменика труби* (Гуча) са мотивом у драгачевским крајпуташима – стећцима (аутор: акад. вајар, проф. Душан Николић) средина: Буквалистички приступ изради обележја – реализација споменика на простору сквера у Гучи, доле: Чесма у центру Гуче са мотивима крајпуташа и трубача и постојећи *Споменик труби* из непосредне близине.
4. Competition controversies – up: One of the competition designs for the *Trumpet Monument* (Guča) with a motif found on Dragačevo roadside tombstones – stećaks (author: Prof. Dušan Nikolić, sculptor), middle: Literal approach to the construction of the landmark – erection of the monument on the square in Guča, down: Fountain in the centre of Guča with the motifs of roadside tombstones and trumpeters, and the existing *Trumpet Monument* in the immediate vicinity.

издвојени из насеља и у виду репера дефинишу значајне природне ресурсе (Авала, Космај, Фрушка гора, комплекс Сремски фронт).

Са становишта артефаката који су од значаја у смислу заштите градитељског наслеђа, у центрима руралних насеља Србије најчешће се могу затећи изванредни примери стамбених, економских или јавних објеката, који представљају важне елементе у постизању континуитета структуре насеља и омогућавању њиховог унапређења и ревитализације (мензулане, кафане, среске куће, суднице, општинске куће, конаци, ханови, механе, школе, цркве, задружни домови, дућани, воденице...) (Пешић-Максимовић 1984).



5. Неприкладно постављање споменика – горе: Панорама центра Црне Траве (лево је неуређени део центра – квалитетна локација за постављање споменика), средина: Споменик *Црнотравцу неимару* (Чубурски парк – Београд и обала реке Власине – Црна Трава, аутор: акад. вајар др Зоран Кузмановић), доле: Несуђена локација – део центра *Доње собориште*, Црна Трава.
5. Inappropriate location of the monument – up: Panorama of Crna Trava Centre (on the left is an undeveloped part of the centre – a quality location for the monument erection), middle: *Monument to the Master Builder from Crna Trava* (Čuburski park, Belgrade, and the Vlasina river banks, Crna Trava, author: Zoran Kuzmanović, sculptor), down: Undeveloped location – part of the centre called *Donje soborište*, Crna Trava.

Идеје и покушаји уметничких интервенција у руралним просторима Србије

Три случаја у центрима села или малих места Србије (Гуча, Црна Трава, Доња Каменица), са критичког гледишта аутора, приказују се у циљу сагледавања појединих аспеката проблематике која се анализира овим рукописом.

Илустрација 4

У Гучи је '90-их година 20. века расписан конкурс за идејно решење „Споменик труби”. Жири је одабрао радове за доделу 3 награде и 3 откупа, међу којима није било класичног решења са фигуром трубача, већ су идеје уважавале савремени нефигурални уметнички израз, који на стилизован начин кореспондира са степеном урбанизације амбијента. У оцењивачки рад умешао се инвеститор (спонзор) конкурса, и игноришући компетентност жирија, за реализацију наметнуо реалистичан приказ трубача који у народној ношњи свира трубу, а који је уз касније знатне измене у детаљима фигуре (по жељама спонзора), изливен и постављен у центру Гуче. Споменик не испуњава потребне естетске и стилске норме, не уважава савремене тенденције у скулптури и не поштује архитектонско-урбанистичке законитости постављања споменика у непосредном окружењу.

Илустрација 5

Црнотравски мајстори – печалбари су се у првој половини 20. века, када су интензивно градили Београд, окупљали претежно на подручју Чубуре и у њеној непосредној околини. Споменик „Црнотравцу неимару” (аутор: акад. вајар др Зоран Кузмановић) постављен је 2019. у Чубурском парку у Београду. Успела фигура је, упркос другачијем мишљењу познавалаца, а на инсистирање непозваних и нестручних, постављена на камени постамент – коцку, странице 1 метар, што није адекватна поставка за такав тип споменичког приказа. Копија фигуре са постаментом постављена је 2020. године и у Црној Трави, али са још грубљим пропустом. Уместо у оквиру великог проширења званог „Доње собориште”, где би се претходно саобраћајно и урбанистички уредио сада нерегулисан простор насеља (уз адекватно уклапање са затеченом структуром), споменик је постављен на уску травнату површину уз корито реке Власине. Оно што охрабрује јесте то да је за разлику од погрешно лоцираних грађевина, споменик могуће померити и поставити на место које му доликује у склопу даљег насељског уређења, а када се за то стекну услови.

Илустрација 6

Село Доња Каменица код Књажевца у свом центру на заравни брда (на риду), осим школе, задружног дома, месне канцеларије, неколико занимљивих стамбених објеката и споменика ратницима 1912–1918, садржи и надалеко познату цркву посвећену Пресветој Богородици из прве половине 14. века, која је необичне архитектуре (Канић 1986). Пример се овде наводи као изузетно амбијентално вредан простор, који би у даљем уређењу уз ревитализацију, пренамену и активирање профаних садржаја, као и конзерваторске радове на цркви, могао да доживи функционално-обликовне промене. Стварање неке врсте осмишљеног стецишта културе,



измештеног у малу средину, за шта постоје предуслови и наслеђе, додатно би истакло појединачне вредности сачуваних грађевина, ревитализовало би центар и насеље, а у туристичком смислу представљало реперни брендирали амбијент у коме би боравак и посета постали ствар престижа и стандарда (пример Каменград или Андрићград у Вишеграду, РС/БиХ).

Принципи и препоруке за уређење центара у селима Србије

Већ је констатована потреба за суптилном обновом и ревитализацијом села која осим функционалних и амбијенталних вредности имају и прилику за даљи развој. Подразумева се да приступ уређењу руралних насеља треба да буде другачији од стагнације у претходним раздобљима. Следећа размишљања или сагледавања аспеката теме настоје да оправдају инсистирање аутора на потреби агресивнијег укључивања стваралаца (ликовних и примењених уметника, архитеката, скулптора, дизајнера и др.) у процес ревитализације села и њихових центара, као покушај просторно-духовне надградње приступа том чину:

- Уређење јавних простора захвалније је заснивати на низу мањих интервенција, на редукованим, делимично већ дефинисаним просторима, који могу постати оригинални човекомерни амбијенти у оквиру насеља. Препоручљиво је избегавати интервенције на потезима већих размера чији су исходи несразмерни окружењу. Реализација мањих подухвата може резултирати низом нових кадрирања слика простора, који обједињено делујући мењају визуелни доживљај насеља.
- Постојеће споменичке артефакте, постављене у ранијим раздобљима, у знак сећања на неки догађај или личност, из било ког идеолошког миљеа, интелигентно је уважити, адекватно визуелно адаптирати у амбијент, и остварити интеракцију самог артефакта и корисника јавног простора. Није искључено измештање артефаката како би се они поставили у повољнији контекст, у циљу унапређења просторних квалитета, никако као чин елиминације и идеолошке дисквалификације.
- Ако се прихвати теза да не постоје средине, насеља, миљеи, окружења или регије без специфичних одређења или карактеристика, обележја или посебности (особине становништва, делатност, традиција, догађаји, личности...), пожељно их је претворити у предност у погледу стварања

6. Просторни потенцијали у центрима села – горња четири реда: Центар села Доња Каменица код Књажевца, доња два реда: Студентски радови, тема *Ревитализација сеоског центра Доње Каменице*.

6. Spatial potentials in village centres – top four rows: Centre of Donja Kamenica village near Knjaževac, bottom two rows: Students' works, topic *Revitalization of Donja Kamenica Village Centre*.

препознатљивости одређеног локалитета (брэнда) и трајно га утиснути у јавни простор, реализацијом уметничког виђења те посебности, и коначно, остављањем визуелног трага о томе у јавном окружењу (Pričard i Morgan i Prajd 2015).

- За начелно осмишљавање подухвата морало би да се подразумева ангажовање истакнутих личности различитих вокација, које би, без обзира на то да ли су пореклом из одређене средине, снагом свог искуства и реномеа биле у обавези да поставе правила будућег интервенисања у простору, водећи рачуна о сваком аспектима осећања добре мере, прикладности, специфичности средине, осетљивости повода и примерености онога што се од уметника очекује.
- Осмишљавање меморијала, артефаката, уметничких елемената морају креирати проверени уметници, са решењима изабраним на конкурсима или провереним кроз идејне фазе реализације (подсећање на реализације уметника попут Мештровића, Богдановића, Личине, Џамоње, Живковића, Николића, Лога, Ивановића и др.). Уважавање племенитости неговања културе сећања, али и осетљивости задатка, може се изразити и чином уступања реализације уметницима који су се на сличним задацима већ потврдили.
- Логично је и пожељно из процеса уређења простора и постављања уметничких интервенција у њему елиминисати неквалификоване, који се самоиницијативно осећају позваним да предлажу, сугеришу, па и да одлучују о исходу подухвата. Снагом аргумената економске или политичке моћи, чест је случај наметања мишљења појединаца који нису позвани да у деликатним проблемима амбијенталног и визуелног уређења простора имају пресудан утицај, и избора аутора на које касније покушавају да утичу.

Илустрација 7

- Као и у свим другим сферама уметности, задатак оних који су одабрани да се њоме баве није интровертан, већ у најбољем смислу мора бити рефлексиван на оне којима је уметничко дело намењено. Уметници су у обавези да директно (едукацијом) или индиректно (снагом дела или његовом експресијом и естетиком) утичу на уживаоце, кориснике или учеснике у просторној реализацији како би они спонтано постали њихов логични активни чинилац.
- Ствараоци новог у јавним просторима чувари су онога што је у простору затечено и вредно, не само са становишта заштите споменика културе, него и амбијентално, меморијски, ликовно-естетски, традиционално-културолошки, па и материјално. Уважавањем и пажљивим уклапањем у створене и природне вредности, доносиоци промена стичу



7. Различити аспекти покушаја уређења – уметнички трагови у селима Србије – горе: Уређење речног тока и трафо станице у центру (Горња Каменица, Књажевац) и уклоњене бисте комунистичких идеолога (двориште Завичајног музеја Књажевца), средина: Чесма без естетских императива (Кална код Пирота) и Савремени израз локалних симбола (Ресавица код Деспотовца), доле: Локалне социолошке изузетности: Споменик жени – мајци (Црна Трава) и Панорама Међавника, руралног центра туристичко-културолошког карактера (планина Тара, западна Србија)
7. Different aspects of attempts to arrange – artistic traces in Serbian villages – up: Arrangement of the river flow and transformer station in the centre (Gornja Kamenica, Knjaževac) and Removed busts of communist ideologues (yard of the Homeland Museum of Knjaževac), middle: Fountain without aesthetic imperatives (Kalna near Piro), and Contemporary expression of local symbols (Resavica near Despotovac), down: Local sociological exceptionalities: Monument to the Woman of Crna Trava, Mother, Fighter, Striver (Crna Trava) and Panorama of Mečavnik, a rural centre of tourist-cultural character (Tara Mountain, Western Serbia).

поверење средине у којој делују, сламајући традиционалну конзервативност руралног становништва (Шљукић и Јанковић 2015).

- Небрига према јавном простору је последица трајања накарадног става да је оно што је у општем власништву – туђе, а не на корист свих. Однос неодговорности према јавним вредностима могуће је правдати недостатком васпитања, идеолошким неслагањем или одсуством санкција, али остаје проблем, и неминовно је наметање обавезе коректног односа према јавним садржајима како би уређење простора пратиле цивилизацијске норме.
- Умањење пореских обавеза, уколико се улаже у

културу и хумане циљеве (како се то већ подразумева у свету), могло би бити адекватно примењено и у Србији, као стимуланс унапређењу визуелног идентитета и естетизовању простора у руралним срединама.

- Организација, реализација и постављање уметничких дела доноси потребу за намером, вољом и упорношћу најчешће једног посвећеног и образованог појединца, или мање групе око њега као стожера идеје и жеље за остварењем циља. У атмосфери у којој се иницијативе за постизањем естетике јавног простора пласирањем уметничких дела у намери јачања идентитета и културе сећања чине готово немогућим, њихова реализација је истински подухват, својствен ретким ентузијастима.
- Уметнички приступ (стил, скулпторски или дизајнерски став) не треба да буде претерано декадентан (статичност фигура, изражени реализам, наивно наглашавање идеологије). У конзервативним руралним срединама, осим тога, непожељна је и изражена авангардност, аморфност и концептуализам. Избор би могао бити комбиновање класичне фигуралности са модернистичким приступом у ставу и покрету, уз покушај максималне интеракције скулпторског дела са свим њему припадајућим елементима.

Закључна разматрања – неколико сумирајућих размишљања

У насељима руралних подручја Србије неминовне су промене. Оне ће се догодити или постепено током дужег времена или у краћем раздобљу, као последица поновног откривања села као могућег оквира живота. Било би идеално када се не би поновиле грешке из прошлости, када би се промене дочекале спремно, како се селима, малим варошима и руралном простору уопште, не би давао значај који они својим карактером не могу оправдати (пример: центар Златибора, седиште Општине Бабушница, мноштво приградских насеља). За села је важан логичан просторни развој, неговање посебности, поштовање мере, амбијенталности и естетике мале и складне средине. Руралним насељима, посебно у просторима центара, потребно је промишљено уређење, које интервенцијама не би угрозило њихов карактер и специфичну амбијенталност, нарочито тамо где је она сачувана.

Уређење сеоских амбијената, најчешће у центрима, било би могуће започети инверзно од уобичајене праксе, од мањих захвата, на пример, од регулације тока реке кроз центар, или од израде партера, постављања мобилијара, уметничких артефакта, осветљења и уклапања интервенција са околном насељском структуром. Даље уређење могло би се односити на ширење захвата кроз отворене просторе и елементе урбанитета у њима, истовремено са рециклажом (обновом и пренаменом) некоришћених јавних објеката. Тиме би центри почели да функционишу као мале оазе уређених простора у функцији афирмације одређене регије, њених продуката, потенцијала и квалитета, као могућа садржајно осмишљена станишта на путевима различитих видова савременог туризма.

Из позиције ексклузивитета, који је из разних разлога резервисан за градове, селу се намеће улога инфериорног места. Добар пример представља Међавник (Дрвенград) на Мокрој гори, на обронцима Таре, са његова 4 годишња фестивала културе и целогодишњом организацијом живота. Овај феномен доказује да је могуће у селу (грађеном у даху, попут филмске сценографије) и руралном окружењу направити изузетно посећени локалитет. Притом је потребно имати у виду да се читав концепт заснива на културној и уметничкој матрици, од организованих дешавања до сценографије. Овде се треба позвати на један од 12 аспеката ревитализације у поглављу 6, који се односи на ентузијазам (или способност) појединца или групе људи.

Српска села поседују ресурсе у својим центрима и уз домишљати маркетинг могу се издићи на ниво самоодржања уз формирање нуклеуса развоја туризма и других услуга у локалним срединама. У тај се подухват може кренути од уметности у најширем смислу речи, дизајна, архитектуре, партерног уређења, од малих захвата који би покренули крупније промене.

У том смислу, нека завршетак овог прилога буде прва замисао или задатак у низу активности на великом послу ревитализације села у Србији: осмишљавање, план, организација, истрајавање, и коначно, реализација постављања новог (или обнова постојећег) споменика или просторног меморијала у центру села са околним уређењем. Сигурно је да свако село које претендује на будућност има коме или чему да се одужи за свој идентитет, постојање и трајање, и да о томе, у име почетка новог доба, остави запис у простору.

ЛИТЕРАТУРА

- Виденовић, А. и Аранђеловић М. 2019
Нови знакови у пределима, Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду.
- Arandelović, M. i Videnović, A. 2018
Tradicija kao podsticaj savremenoj arhitekturi u ruralnim oblastima, *Izgradnja*, (Beograd) 72, 1–3: 9–14.
- Виденовић, А. 2017
Обнова центара у руралним подручјима, Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду.
- Arandelović, M. i Videnović, A. 2016
Social significance of Cooperative Homes in the Post-Socialist Context, *Matica Srpska social sciences proceedings*, No. 4: 947–960.
- Марић, И. 2015
Регионализам у српској модерној архитектури, Београд: ИАУС.
- Митровић, М. 2015
Села у Србији, промене структуре и проблеми одрживог развоја, Београд: РЗС.
- Pričard, A. i Morgan, N. i Prajd, R. 2015
Destinacija kao brend. (Destination as a brand). Beograd: Klio.
- Шљукић, С. и Јанковић, Д. 2015
Село у социолошком огледалу, Нови Сад: Mediterran Publishing.
- Ђорђевић, Д. 2014
Бити социолог села, Нови Сад: Прометеј
- Црвенковић, Б. и Стошић, Ђ. 2013
Улога споменика у историји конструкције памћења и грађењу колективног идентитета, у: *Лесковачки зборник LIII*, Лесковац: Музеј града Лесковца.
- Бабић, Г. и Аранђеловић, М. и Виденовић, А. 2012
Препознајете ли боје..., Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду.
- Бабић, М. Г. 2011
рагом прошлости, Београд, АФ.
- Петровић, Б. и Рашковић, И. 2011
Традиција – транзиција, Београд: Архитектонски факултет, Орион Арт, ИАУС.
- Живковић, Н. 2007
Народно градитељство – споменик културе данас, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.
- Stovel, H. 2003
Cultural landscape: The new approach to the preservation of cultural heritage, Beograd: Glasnik Društva konzervatora, br. 27: 14–18
- Виденовић, А. 1996
Црна Трава – живот, криза и нада, Београд: Задужбина Андрејевић, библиотека Dissertatio, књига 17.
- Бркић, А. 1992
Знакови у камену, Београд: Савез архитеката Србије.
- Милић, А. В. 1992
Архитектура, Нови Сад: Матица Српска.
- Филиповић, С. М. 1991
Човек међу људима, Београд: СКЗ.
- Каниц, Ф. 1986
Србија, земља и становништво, Београд: Српска књижевна задруга.
- Jameson, F. 1985
Architecture and the Critique of Ideology, in *Architecture Criticism Ideology*, ed. Joan Ockman, Princeton: Architectural Press, 51–87.
- Пешић-Максимовић, Н. 1984
Споменичке вредности сеоских центара у Србији, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Новаковић, С. 1982
Историја и традиција, Београд: СКЗ.
- Којић, Б. 1973
Сеоска архитектура и руризам, Београд: ИАУС.
- Симоновић, Ђ. 1970
Системи сеоских насеља у ужој Србији, Београд: ИАУС.
- Симоновић, Ђ. 1970
Центри заједнице села у Србији – сеоске варошице и сеоске чаршије. Београд: ИАУС, ГК.
- Новаковић, С. 1965
Село, Београд: СКЗ.
- Раскин, Џ. 1965
Вредности, Београд: Култура.

Summary

ALEKSANDAR VIDENOVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Architecture
Department of Architecture
videnovic.a@gmail.com

MILOŠ ARANĐELOVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Architecture
Department of Architecture
mls.arandjelovic@gmail.com

CONTRIBUTION TO THE REVITALIZATION OF THE VILLAGE:

Affirmation of the Significance of Artistic Artefacts in Rural Environments of Serbia

This paper analyses the significance of artistic artefacts in rural areas (memorials, monuments, sculptures, busts, bas-reliefs, fountains and other elements of landscaping and ambience) in the context of their possible socio-spatial revitalization.

The Introduction discusses the aspects of spatial planning in Serbia, and spatial tendencies and doctrines of different periods: the period of the traditional Serbia of the 18th, 19th and first half of the 20th century, discontinuity period lasting from the Second World War to the present day, the period of real socialism, the turbulent period of the late 20th and early 21st century, and the transition period.

Furthermore, the paper deals with the rural space in Serbia and the context for understanding the need to install artistic artefacts in the rural environment, ranging from the formation of socio-spatial units to the development phases (agrarian, craft, and industrial). The culture of remembrance throughout history and the authorities' attitude towards the village following the Second World War are commented later on.

In the part of the text referring to the socially-adaptable and spatially-ambient aspects of arranging Serbian village centres, 12 reflections, i.e., perceptions of the paper's topic are presented. This explains the authors' insistence on giving importance to artists' involvement in the revitalization of villages and their centres.

In the section describing three cases (attempts or ideas) of arranging centres in Serbian rural areas, in addition to sharing the facts of specific examples, the authors present their views in order to consider certain previously commented aspects of the issues analysed in this paper. The concluding remarks present a view on the possibility of inverting the sequence of procedures in an attempt to revitalize Serbian villages, and suggest that such a process should begin with the attempt to build a Monument to Identity, Existence and Duration in every Serbian rural settlement that has pretensions to its own survival.

Translated by the authors

BETWEEN SHAPE AND IMAGE: Hypothesis of Research on Three 16th Century Paintings, with the Aid of the Study on Half Scale Mannequins

Category: Review article

Abstract: The aesthetic of a dress, the techniques of its construction, and the understanding of its meanings are relevant to the research of material and immaterial culture. It is clear that, yesterday as today, the dress was a powerful expression of individuality and identity - there was no choice to dress casually.

In this essay, I will analyse three portraits dating back to the early 16th century, by Raphael and artists of his circle, elaborating three working hypotheses of tailor-made reconstructions of their upper garments to better understand the message contained in the choice of the dress made by each portrayed person.

Therefore, I will use the study on half scale tailoring mannequins with the aim of proposing a research methodology which combines data from different sources with the concrete possibility to identify the various elements from a sartorial point of view. The additional value of the research lies in not confusing the reconstructive hypothesis for "copies" or "stage costumes", which allows keeping distance from the original object while helping define its tridimensionality and tailoring assets.

Keywords: history of clothing iconography, historical tailoring, half scale research methodology, Raphael's portraits, Renaissance tailoring

Raphael and Ppportraiture in Early 16th century

The portraits that we examine¹ have been chosen in an attempt to distinguish three main types of surcoats, characteristic of the turn of the sixteenth century, to understand their shapes and to frame them in the figurative context of the time, analysing the three types as a part of the 'game of representation of the self' that was becoming more and more refined and intentional during this very period (Paulicelli 2014; Venturelli 1999). In the Renaissance, this awareness comes to maturity, and it is the tension between *body-dress-representation*, between an individual and their audience, between the intimate and the exterior, that constitutes much of the charm of this complex era. So, the disconnection between *appearance* and *substance* becomes explicit, and the artifice makes its way into daily life and in the wardrobe, up to the theoretical elaboration in Baldassar Castiglione's *Cortegiano*, where the author writes:

¹ In this essay, the illustrations of the original paintings – each including its references and provenance – are replaced by digitally modified images to highlight the tailoring aspects. The colours are inspired by those of the work under consideration, but are differentiated in order to focus on the layering of the garments, the seams, the proportions of the clothes.

“Accordingly, we may affirm that to be true art which does not appear to be art; nor to anything must we give greater care than to conceal art, for if it is discovered, it quite destroys our credit and brings us into small esteem.” (Castiglione 1998: II, XXVI, 81).

The Renaissance, as a cultural movement, promotes a society that understands and requires civilisation in all its forms: measure, beauty, and harmony are expressions of the elitist knowledge that needs to be learned and communicated correctly, and that has to be seen (Paulicelli 2014: 113). It is no coincidence that the fifteenth and sixteenth centuries saw a surge in the production of portraits and behavioural treatises.

Raphael is known for the elegance of his compositions, the sweetness of his *Madonnas*, the versatility of his works, and the influence he had for a very long time on generations of artists after him. Vasari will call him the “*ottimo universale*”, and he is also remembered for his ability to work with difficult clients, for knowing how to live at court without embarrassment or reluctance (Vasari 1986: III, 640; Faietti 2020). He was not just an innovator, but a *communicator*, being able to combine the artistic genius with social intelligence. Over the course of his career, Raphael perfected the concept of portrait: not only the physiognomic rendering, but a set of elements that elaborate the figure, willing to express what the person wanted to let the world know, without completely revealing themselves: the aspect – dignified and measured; the affability – contained; the nobility of mind – if not of birth; the clothing – appropriate, without being excessive.

Baldassar Castiglione, a friend of Raphael, writes in the *Cortegiano* that the man of the court must “*consider how he wishes to seem and of what sort he wishes to be esteemed, and to dress accordingly and contrive that his attire shall aid him to be so regarded even by those who neither hear him speak nor witness any act of his*” (Castiglione 1998: II, XXVII, 142). That is, an expert man is aware that his image can be manipulated with to make others believe what he decides to reveal, and he does so with careful choice of clothing (Paulicelli 2014: 124).

In the portrait, therefore, the dress is not only an expression of taste or status, but also an actual undertaking directed at public image construction. If this was something that had belonged to few in the previous centuries, from that point on it included contemporary bourgeois as well, enabling a capable and shrewd merchant, and a lady with literary ambitions to take part in this game.

Dressing in Florence at the end of the 15th century and beginning of the 16th century

Between 1492 and 1512, Florence experienced a rather complex historical period, characterised by political phases with pro-Medici government alternating with anti-Medici government and by strong internal tensions in the Republic, which were religious, political and economic by

nature. As in all crises, clothing also reflected these dramatic changes associated with the political mood of the moment by tightening the conservative forms and by emergence of transitional ones. Contemporary portraiture testifies to sober and severe clothes worn during the republican periods, xenophile influences during the Italian Wars, and growing expressions of luxury during the rise of the rival families. In the words of the *Cortegiano*, the dress is an expression of ideological and political position:

“Some who dress after the French fashion, some after the Spanish, some who wish to appear German; nor is there lack of those who even dress after the style of Turks [...] Italians are so fond of arraying themselves after foreign fashions [that] Italy has not, as it was wont to have, a costume that should be recognised as Italian; for although the putting of these new fashions into use may have made the former ones seem very rude, yet the old ones were perhaps a badge of freedom, as the new ones have proved an augury of servitude.” (Castiglione 1998: II, XXVI, 140).

Benedetto Varchi, who wrote in 1529 Florence, was aware that the shapes of dresses had changed several times over the previous decades: “*and there is no doubt that between 1512 and today [1527] men's dress, like women's, has become a good deal brighter and more elegant. Men no longer wear as they used to...*” (Varchi 1859: IX, XLVII).

The Portraits

When Raphael arrived to Florence, he was a young but already well-known artist. He was immediately contacted by wealthy merchant bourgeoisie who loved to commission portraits and devotional paintings, and who chose the Urbinate with the shrewd eyes of those who know how to do business well.

The three portraits we are looking into were created in less than ten years and have three young men as protagonists. The *Portrait of a Young Man in Red*, from the J. Paul Getty Museum in Los Angeles, dates to ca. 1505 and is attributed to Raphael's Circle; the *Portrait of Agnolo Doni* by Raphael, from the Uffizi in Florence, dates to ca. 1507/08; the *Portrait of Bindo Altoviti*, also by Raphael, from the National Art Gallery in Washington D.C., dates to ca. 1512/14.

There is a lot of information about the private lives of at least two of them. The third painting has been variously attributed to Raphael's Circle and is dated slightly earlier than the other two, but we do not know the identity of the young man depicted and we know little about the history of the painting itself². We will explore this one first because this man's clothing is the most 'conventional' and identifiable of the three, which makes it eligible for a sort of a confirmation test verifying the interpretative hypothesis below.

² At the beginning of the nineteenth century, the painting was already in the collection of Philip Stanhope, the 5th Earl of Chesterfield, and over the last 150 years it changed hands several times until it became a part of the collection of the Paul Getty Museum in 1978. The depicted person is believed to be a Florentine or an Umbrian.

Sartorial Experimentations

The analysis of the technical data of fabrics (height, weight, amount needed to make a garment) is necessarily a multidisciplinary study (Tosi Brandi 2017; *The Material Renaissance* 2010) which includes the search for selvages and the relationships between weaving and fulling in archaeological findings. It involves the study of archive data to deduce the average amount of fabric necessary for each garment, the study of iconography and comparison of the dresses of similar typologies, which is directed at the continuous process of defining our knowledge with numerous researches (*Intrecci Mediterranei* 2006; Fransen, Nørgård and Østergård 2011).

In Italy, during the Middle Ages, the height of fabric was based on the measure of the *braccio*³, which varied from city to city and was on average between 50 and 70 centimetres, with slight differences between silk, canvas and wool *braccio*. For best results, it is therefore advisable to conceive the study keeping in mind the ancient heights and to cut fabric with the resulting number of pieces. In the dynamics of the fall of fabric, cuts act as guidelines, contributing to the functionality of garment (Paci Piccolo and Baldassari 2019).

Taking into consideration the distribution of patterns on fabric, e.g., in the *Geometria practica Y Traça* by Alcega⁴ (1580), it can be seen that the cut of *giuppone*⁵ was based on the arrangement of pieces along the height of the silk folded in two (therefore, about 30 cm) in order to use all of the fabric without waste, especially when the most precious fabric is being used.

I decided to keep this concept as the basis for the development of the pattern. The idea is to make sure that the proportions and the cut follow those of the contemporary prestigious garments. If the optimal line is reached by calculating the dimensions along the height of the most expensive fabric, the most prestigious garment will still remain as a reference in spite of the fact that there are other types of garments available.

A proof came from the fact that the wide and specific shape of the sleeves of Agnolo Doni's *giuppone* is naturally outlined having in mind the cut within the height of 30 (+30) cm, even though the height of the fabric, which was made of wool, may have been more than 60 cm. The experimentation of the working hypothesis was carried out using a half scale mannequin: the measurements are therefore half the real, adult man size, with the approx. size 50/52. The fabric was also prepared having in mind the half scale dimensions.



1. *Portrait of a Young Man in Red*, by Raphael's Circle, ca. 1505
1. Портрет младића у црвеном, Рафаелов круг сликара, око 1505.

Since the aim is to carry out research and not to make a copy or a costume, this choice allows correction of the information from a procedural point of view, limits the waste of fabric (the amount necessary for a half scale model is one fourth of what is necessary for a full size one), allows for more attempts at a greater speed, and provides a result which is visually comparable to the result obtained with a full-size model.

Lucco

The *young man in red* sits in what appears to be a *loggia*, with his left hand on a table covered with a precious carpet. With his other hand, he holds an object that is not easy to identify: a bag, a letter, or falcon jets. One of his fingers is adorned with a signet ring, another one with a red stone ring. The space behind him opens up in a broad hilly landscape with two groups of buildings, perhaps indicating the young man's place of origin. He wears a black garment with wide sleeves. Benedetto Varchi tells us that it was common to wear *saio*⁶ or *giuppone* only under the surcoat in summertime.

The surcoat, on the other hand, is clearly a *lucco*⁷. Made of red cloth⁸, open at the front and along the sides,

3 Arm.

4 Created several decades later, this and other tailoring treatises give us information on both the contemporary novelties and, most certainly, earlier "traditional" clothes and practices.

5 *Giuppone* (also *zupone*) is synonymous with *doublet*: sometimes it is worn on sight – in which case it can be adorned with more or less precious fabrics – but in this period it never goes farther beyond the waistline, and it helps fasten the breeches by means of laces.

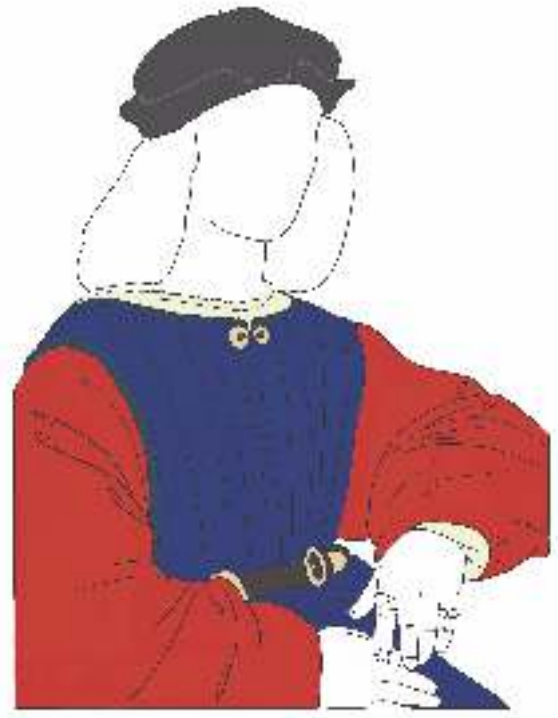
6 *Saio* is a structured dress, heir to the ancient *gonnello* (gown), with broad shoulders. It is knee-long, slightly forming a shape of a bell.

7 The term derives from the Old French *huque* and the Old German *huik*, *hoike hûke*, "hooded overcoat", open along the sides. The most ancient descriptions (from the 13th century) seem to indicate that it was worn over the armour. It was open along the sides and at the front, perhaps with an identifying function. Later, it developed in a wide upper dress, losing its hood, but keeping the side and front openings.

8 *Red* was one of the most commonly used upper-class colours, obtained using *chermisi* or *grana*, the former more expensive than the latter, but both used for the high-quality silk and wool (Collier Frick C., 2002, 101)



2. Hypothesis of Reconstruction of the *Lucco*, ca. 1505
2. Хипотеза реконструкције огртача луко (*lucco*),
око 1505.



3. *Portrait of Agnolo Doni*, by Raphael 1506/07
3. Портрет Ањола Донија, Рафаело, 1506/07.

gathered at the neck and shoulders to form beautiful folds and closed by a hook, *lucco* was an outstanding city surcoat par excellence, and it was usually associated with government officials or public officers. Referring to the year 1529 while recounting a tradition built over at least two centuries, Benedetto Varchi writes: “*the dress of the Florentines [...] is called lucco*” (Varchi 1859: IX, XLVII).

In the fifteenth century, *lucco* reached the peak of its popularity and no one in Florence could appear in the Council without it. Dignity associated with *lucco* was already attested by a long tradition, given that it had been appearing in iconography and documents since the fourteenth century, when it was worn by intellectuals, magistrates, men of letters and ecclesiastics. At the turn of the sixteenth century, the vicissitudes of Florentine politics made *lucco* fall into disuse to the extent that the young Cosimo I (born in 1517) disliked wearing it. This was also caused by the evident republican connotations that had strengthened in the Republic under both Savonarola and Soderini, the enemies of the Medici. However, once he became the Duke, Cosimo I himself re-established the obligation of wearing *lucco* “*for those who have reached the age of majority and especially for those who hold public offices*” – even though he himself was never going to wear it (Orsi Landini 2011).

Lucco: Tailoring Experimentation

The overcoat is made up of four pieces plus four gussets, and a collar (ILL.2). The estimated amount of fabric

required for the project is approx. 6 meters (ca. 10 *bracci*), 60 cm in height and 3.60 m in width at the hem. The original was certainly lined with taffeta (Collier Frick 2002: 172). The arrangement of the folds in *lucco* changed between fifteenth and sixteenth centuries. Initially, they were rather regular and formal⁹, but at the beginning of the century they were set in a more irregular way, creating a wavy profile on the shoulders and arms. The cut uses the full width of the fabric on the shoulder (60 cm) plus a triangular gusset on each side that widens the dress at the bottom, allowing for the movement when a person is completely wrapped. The collar is a stripe of textile and, according to the sources, a single hook is sufficient to hold it in place at the neck.

Giornea or Cioppettina

Born in 1474, Agnolo Doni – an offspring of a family of dyers who had made a fortune in the fifteenth century – was enrolled at the Wool Guild at the age of fourteen. Agnolo wisely contributed to the family fortune, and by 1534 owned several properties, including “*stracciauoli*”¹⁰ and “*tintori*”¹¹ shops, as well as land and goods in different parts of the city.

⁹ Many portraits by Ghirlandaio and his school show *lucchos* with regular folds, similar to those worn by the men standing to the left in *The Expulsion of Joachim from the Temple*, in the Tornabuoni Chapel in the church of S. Maria Novella, Florence, (1485-1490).

¹⁰ Second-hand clothes shops.

¹¹ Dyeing laboratories.

On January 31, 1504, Agnolo married Maddalena Strozzi, a fifteen-year-old daughter of Giovanni Strozzi. This marriage was certainly important in view of the expansion of Doni's power in the city.

In 1507, their eldest daughter, Maria, was born.

It was around this time that Raphael was commissioned to paint the portraits of Agnolo and Maddalena. Today, critics tend to date the two paintings between 1505 and 1506-08, assuming that Raphael first painted the bride and then Agnolo (*Raffaello 1520-1483* 2020).

After eliminating the possibility that Agnolo wears a Florentine *lucco*, it can be assumed that his clothes are made up of either a *saione*, with sleeves in a contrasting colour or a red *giuppone* and a black¹² surcoat. After a direct observation of the painting, the red fabric of the sleeves appears to be made of wool and the upper dress of silk. However, *saione* was not represented in iconographies with different-coloured sleeves, nor it was composed of different materials. Agnolo's dress undoubtedly has folds – or *canne* – on the chest. Although not excludable, folds were not common in iconographic representations of *saione*.

Therefore, this is probably a *giuppone* with an upper dress: but of which kind?

In some of the earlier studies, it was hypothesised that Agnolo was dressed in “a heavy black silk ‘*giuppone*’, marbled with vertical ribbing, open at the front and closed at the top with two buttonholes in gold, tightened at the waist by a belt with two buckles and with wide sleeves made of very light red wool [...] The dress, sober in the cut and shape, but precious in the quality of its fabrics, reveals the social level of Agnolo, a rich bourgeois and merchant of drapes, [...] careful not to be overly showy to violate the clothing restrictions imposed by sumptuary laws” (*Raffaello a Firenze* 1984: 8, 105).

Recently improved exposition at the Uffizi¹³, allowed a better close up: direct observation revealed that the black part of the dress was superimposed on the red one, which continued along the thigh. From this it can be inferred that the black part cannot be a part of a *giuppone*, a short garment running to the waist.

Even the ‘marbling’ of the description does not correspond to the analysis: a direct view reveals that the black dress is decorated with wavy and curvilinear motifs, and the pattern typical of damask can be sensed, probably with *pomegranate*¹⁴ design. The dress finishes at the neckline and at side openings with a thin black velvet border.

Levi Pisetzký writes: “*garment usually lighter than saio and gabbanella*¹⁵ is called *casacchino*, rich and



4. Hypothesis of Reconstruction of the *Giornea/Cioppettina*, 1506/07

4. Хипотеза реконструкције одевног предмета ђорнеа/чопетина (*giornea/cioppettina*), 1506/07.

091

elegant [...], casacchino is identified with the saltimbarca, but is made of gold and silver cloth, and various silk fabrics. At the time of Vecellio (1580-90), it was described as “a grey cloth dress, open along the side, without sleeves or with short sleeves, worn by peasants around Florence, which reveals the fluidity of meaning of the terms associated with clothing” (Levi Pisetzký 1967: 226).

Saltimbarca is a garment of popular origin, characterised by side openings and a small front opening. It was worn with a belt (Orsi Landini 2011: 99-102), similar to *cioppettina* (ibid: 41-53). These garments, commonly worn by the middle classes, share the popular origin. However, they were worn on daily basis and made functional even among the nobles, although in this case there was no shortage of items made of velvet and silk.

The term *cioppettina* is interesting: it was certainly something different (ibid: 51), even for the mid-sixteenth century. *Cioppa* was considered most appreciated and dignified among the fifteenth-century upper garments. It was decorated with ‘organ pipe’¹⁶ folds (*canne*), in both men and women, and was made using valuable fabrics, such as

12 Black was the second-best colour in terms of prestige and importance, along with the deep blue *alessandrino*. When worn by an “urban male dignity”, it was considered the colour of soberness and wealth (Collier Frick C., 2002, 101).

13 In 2018, the Uffizi dedicated a new exhibition room to Raphael's portraits of Doni, Agnolo and Maddalena, together with Michelangelo's masterwork *Tondo Doni*, which was commissioned by the same Agnolo.

14 The *pomegranate* pattern was the most typical and successful textile pattern for expensive silk clothes of the Renaissance period.

15 Although the study of terminology of garments is very complex, especially for the referred period, *casacchino*, *saltimbarca*, *gabbanella* and *cioppettina*, are all variants of upper garments, which acquire different meaning depending on the material used. They were appropriate for the people of higher status when made of silk and for the commoners when made of wool.

16 The *organ pipe fold* is characterised by three-dimensional folds, padded with an internal seam that keeps the structure fixed.



5. *Portrait of Bindo Altoviti*, by Raphael, 1512
5. *Портрет Бинда Алтовитија*, Рафаело, 1512.

velvet and damask. In terms of dignity, it was comparable to another type of upper coat, *giornea*¹⁷, which was of military origin. It is a sleeveless item, open along both sides, often with the same organ pipe fold decoration, adorned by precious silk. In the sixteenth century, *giornea*, just like *cioppa*, seemed to be “out of fashion [...]” but still “we find an example in Naples at the very beginning of the century” (Levi Pisetzky 1978: 229). Doni's portrait dates back to this period.

Is it possible that, at the beginning of the sixteenth century, the term had come to represent an updated variant of surcoat characterised by organ pipe folds and lack of sleeves, which retained the ancient air of dignity present in *giornea* and *cioppa*?

Giornea or cioppettina: Tailoring Experimentation

There are eight pieces in total, about 6.60 meters of fabric (ca. 11 *bracci*), 60 cm in height and 4.80 m in width at the hem or ca. 1.60 m when folded. It is a conspicuous amount of fabric, but this is visible only when the person moves. Open at the front and sewed along the sides, this sleeveless overcoat has ten front and ten back folds (20 in total), five on each side. They are wider at the shoulders, slightly tightening towards the middle of the chest, and lack the obvious padding used in the previous century, thus

¹⁷ *Giornea* has side openings and no sleeves. Its most prestigious form is characterised by the organ pipe fold decoration, which made it one of the most appreciated overcoats of the fifteenth century. There is a surviving original (1475), which belonged to Don Diego Cavaniglia: made of crimson satin, it is adorned with twelve front and twelve back organ pipe folds, and the openings are finished “by a thin profile of the same fabric” (Fabbri P., 2016: 160).

following a more natural aesthetics typical of the early sixteenth century. The opening is held by a belt and a lace which passes through two metal eyelets. A profile made of velvet, one of the finest fabrics, adds a touch of style, but without exaggeration, again for that sense of ‘measure’ that characterised the Italian fashion at the time (Paulicelli 2014: 121).

The three-dimensional reconstruction, albeit on half scale, highlights the aesthetic quality of the dress and demonstrates high level of tailoring that is visible not only in the distribution of volumes, but also in the expert positioning of the seams within the folds, which give the necessary *aplomb* to the fabric, but are not visible.

After the reconstruction, it was possible to identify similar garments in other contemporary paintings, like the one worn by one of the warriors painted by Pinturicchio in *Enea Silvio Crowned Poet* in the Piccolomini Library in Siena (1502-07), the one depicted in the *Portrait of a Young Man in Black*, attributed to Raphael (1503-05, Alte Pinakothek, Munchen), the one worn by the recumbent figure in the painting by Lorenzo Lotto, *S. Domenico Resurrects Napoleone Orsini* (1513-16, Bergamo, Carrara), and the one worn by the *young man in black and grey* on the painting by Giuliano Bugiardini (1504-08, Christie's 2009).

Tabardo, Tavardetta or Tovarolo

“For Bindo Altoviti, he painted his portrait when he was young, which is kept very beautiful” (Vasari 1986: III, 628).

The portrait of Bindo Altoviti (Brown and Van Nimmen 2005: 18, 31) is dated to ca. 1512, when both Raphael and Bindo were in Rome, after their first acquaintance which probably took place in 1508, in Florence, on the date when Bindo signed a dotal contract with his future wife Fiammetta – 11 years old at the time. The marriage was celebrated three years later, in 1511, and consolidated the fortune of Bindo Altoviti – which was already substantial – with an important marriage as Fiammetta was a niece of the gonfalonier Soderini. At the time the portrait was painted, Bindo (1491-1557) was about twenty years old and was already destined for an important role in the contemporary Florence.

The young Altoviti wears a large overcoat made of light blue fabric, perhaps without lining. Its folds are gathered around a very large neckline that reveals the sheer folds of the shirt. The sleeve opens in a front cut that reaches the shoulder.

A surcoat completely similar to that of Bindo is found in one of the characters who witness the *death of San Filippo Benizi* in the frescoes by Andrea del Sarto in the Cloister of the Vows of the SS. Annunziata (Florence, 1510) (ILL.6). According to Vasari's reports (Vasari 1986: III, 701), the young man who is curiously portrayed in a similar back-view position like Bindo, is Girolamo della Robbia (1488-1566). In addition to being a promising artist of the Della Robbia family, he was of Bindo's age.



6. Presumed Portrait of Girolamo Della Robbia, by Andrea del Sarto, 1510
6. Вероватно портрет Ђиролама дела Робије, Андреа дел Сартто, 1510.

It is possible that Bindo wears a form of *tabard*, a surcoat that conveys various meanings with a design apparently characterised by large hanging sleeves. However, this type of overcoat was not commonly seen after the second decade of the sixteenth century.

Having appeared in the fourteenth century, it changed shape and materials over the centuries. Initially, it was an expensive surcoat used by the upper middle class, such as merchants and doctors. It was often lined with fur or silk and included a hood, covering the whole body, along with wide short sleeves running to the elbows or featuring a three-quarter length, and was fastened with three buttons at the front.

In the fifteenth century it became heavier: a sort of large winter overcoat with sleeves. At the beginning of the sixteenth century, the term indicated two types of surcoats: one that was elegant, with sleeves, and made of precious fabric, also called *tavardetta* or *tavarolo alla Spagnola*; the other being a rustic and popular surcoat with a hood (Levi Pisetzky 1978: 229). *Tabarro* often occurs in the final years of Cosimo I's life and at least 14 of them, made from 1565 to 1574 (Orsi Landini 2011), short and with wide sleeves, are mentioned in the inventories.

In the seventeenth century, *tabard* became a bourgeois and popular surcoat, not suitable for cultural or political meetings (Levi Pisetzky 1978: 249), and in the eighteenth century, it became a double, round, functional, wide cape.

Tabardo: Tailoring Experimentation

The surcoat (ILL.7) is made of four pieces, plus four gussets and sleeves, approximately 6.90 meters of fabric (11.5 *bracci*), 60 cm in height, and 4 m in width at the hem.



7. Hypothesis of Reconstruction of the *Tabard*, 1512
7. Хипотеза реконструкције табарда (*tabard*), 1512.

The dress runs down to the knees and the sleeves are of the same length. Thick folds of the garment are kept in position by a seam at the shoulder and a lace around the neckline.

The similar pattern was worn by the kings Ferrante (+1494) and Ferrantino (+1496) of Naples (D'Arbitrio 2001). It included silk *damask* lined with silk *taffeta*, wide and with long and oversized sleeves, although without the rich pleats at the neckline characteristic of Bindo's item.

Images depicting fairly similar surcoats are present in Carpaccio's works in Venice. Many of the paintings in the series *Stories of St. Ursula* (1493, Accademia) depict male characters of rank, wearing large, light overcoats with long, oversized sleeves characterised by perpendicular openings, like the one seen in Bindo's portrait. Although there was a span of almost twenty years between Carpaccio's series and Bindo's portrait, the surcoat worn by Bindo Altoviti belongs to a similar typology, still quite new among the various coeval surcoats. Conclusion

The sartorial hypotheses help better define some aspects of the investigated portrait. It is interesting that the *lucco* employs 10 *braccia* of fabric, the *giornea* 11 and the *tabard* – apparently the least constructed of the three surcoats – almost 12.

The cost of official robe for a communal officer was quite high owing to the quality of wool and the colour used (Collier Frick 2002:103), but this was a wise investment if you had some ambition. With his conservative choice, the young man in red reveals that he probably belonged to the countryside gentry, but his aim was to make a political career in the city, which might be inferred from his signet ring and his red *lucco*.

Agnolo's surcoat is an older variant of *giornea* and *cioppa*, with a more bourgeois feel, but still with an aristocratic twist, maintaining the virile and high-ranking

value in the choice of fabric, colour and shape with its elaborated folds. Towards the end of the century, it would further evolve into simpler and more functional variants suitable for common people or into more refined and lighter variants suitable for nobility. His choice reveals his careful approach to the public life: this is a rich man who uses shapes, fabrics and colours to show that he is well updated on the trends among the high-ranked people of the time, but without being visibly excessive.

Among the three, the young Bindo Altoviti was the most decisive follower of new fashions. After all, he had the means and the opportunities. He might not be the full-blown leader of the anti-Medicean party, who would put the Medici to a lot of trouble in the years to come, but he already dressed in an outstanding way: neither the traditional and bourgeois lucco, nor the courtly giornea or cioppettina worn by noble ancestry, but a modern, rich surcoat worn with the very sprezzatura that would soon be associated with the social 'contempt' of Castiglione (Paulicelli 2014).

LIST OF REFERENCES

Raffaello 1520-1483 (2020), the exhibition catalogue, Scuderie del Quirinale, Roma 5.03-2.06.2020, ed. By M. Faietti and M. Lanfranconi, Skira

Paci Piccolo S., Baldassari F., (2019) *Le Virtù della Vanità – Il Trecento*, Gilda Historiae, Sarzana

Tosi Brandi E., (2017) *L'arte del sarto nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna

Fabbri P., (2016), *La moda italiana nel XV secolo, Abbigliamento e Accessori*, Bookstones, Rimini

Paulicelli E., (2016), *Writing Fashion in Early Modern Italy, From Sprezzatura to Satire*, Routledge, London

Fransen L, Nørgård A. and Østergård E., (2011), *Medieval Garments Reconstructed*, Aarhus University Press, Aarhus

Orsi Landini R., (2011), *Moda a Firenze, 1540-1580. Lo stile di Cosimo I de' Medici*, Polistampa, Firenze

The Material Renaissance (2010), ed. By O'Malley M., Welch E., Manchester Univ. Press

Juan de Alcega, (2009), *Geometria Y Traça*, Madrid, 1580, Maxtor, Valladolid

Redire, 1427-2009, Ritorno alla luce, Il restauro del Farsetto di Pandolfo III Malatesti, (2009), catalogo della mostra, Fano, Museo Civico, ed. By Kusch C., Mignani P. and Pozzi R., Quaderni del Museo, Pesaro

Seta Oro Cremisi, Segreti e Tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza, (2009), ed. By C. Buss, Silvana, Milano
Intrecci Mediterranei, Il tessuto come dizionario di apporti economici, culturali, sociali, (2006) ed. By D. Degli Innocenti, Museo del Tessuto, Prato

Brown A.D. and Van Nimmen J., *Raphael & the Beautiful Banker*, (2005) New Haven and London

Heller S.G., (2004), *Limiting Yardage and Changes of Clothes: Sumptuary Legislation in Thirteenth-century France, Languedoc and Italy*, in *Medieval Fabrication* ed. by J. Burns, pp.121-136

Collier Frick C., (2002), *Dressing Renaissance Florence, Families, Fortune and Fine Clothing*, John Hopkins University Press, Baltimore & London

D'Arbitrio N., (2001), *Le Arche, gli Apparati e gli Abiti dei Re Aragonesi*, Savarese, Napoli

Muzzarelli M.G., (1999), *Guardaroba medievale. Vesti e Società dal XIII al XVI secolo*, Bologna

Venturelli P., (1999) *Vestire e apparire. Il sistema vestimentario femminile nella Milano spagnola (1539-1679)*, Bulzoni, Roma

Baldassar Castiglione (1994) *Il libro del Cortegiano* 1516-28, BUR, Milano

Baldi P. and Peri P., (1988), *Dal "farsetto" al "giustacuore"*, in *Il Costume nell'Età del Rinascimento*, ed. by D. Liscia Bemporad, Edifir, Firenze, pp.83-93

Giorgio Vasari, (1986), *Le Vite*, 1550, Einaudi, Torino

Raffaello a Firenze, Dipinti e Disegni delle collezioni fiorentine, (1984), catalogue of the exhibition, Firenze, Palazzo Pitti 1984, Electa, Firenze

Il Libro del Sarto, della Fondazione Querini Stampalia di Venezia, (1987), Panini, Modena

Levi Pisetzky R. (1978), *Il Costume e la Moda nella Società Italiana*, Einaudi, Torino

Gargioli G., (1970), *L'arte della seta in Firenze. Trattato del secolo XV*, G. Barbera ed. Firenze (1868)

Levi Pisetzky R. (1967), *Storia del Costume in Italia*, II, Istituto Editoriale Italiano, Milano

Crowe J.A., Cavalcaselle G.B., (1882-1885; 2017) *Raphael: his Life and Works*, 2 voll. Londra

Benedetto Varchi, (1859) *Storia Fiorentina*, Torino

САРА ПАЋИ ПИКОЛО

Технички институт за моду, Њујорк/Фиренца
piccolo93@gmail.com

ИЗМЕЋУ ОБЛИКА И СЛИКЕ: хипотеза истраживања три слике из 16. века проучавањем кројачких лутака у размери 1:2

Естетика хаљине, технике њене конструкције и разумевање њених значења релевантни су за истраживање материјалне и нематеријалне културе. Јасно је да је, јуче као и данас, хаљина била снажан израз индивидуалности и идентитета – нисте имали могућност да се облачите лежерно.

Ренесанса, као културни покрет, промовише друштво које разуме и захтева цивилизацију у свим њеним облицима: мера, лепота и хармонија су изрази елитистичког знања које треба научити и правилно пренети, а то се мора видети. Није случајно да је у петнаестом и шеснаестом веку дошло до пораста производње портрета и трактата о понашању. У овом есеју анализираћу три портрета из раног 16. века, чији су аутори Рафаело и уметници из његовог круга, и разрадићу три радне хипотезе о реконструкцији горњих одевних предмета који су рађени по мери како бисмо боље разумели поруку садржану у избору хаљине сваке од портретисаних личности.

Због тога ћу користити студију о кројачким луткама у размери 1:2 са циљем да предложим истраживачку методологију која комбинује податке из различитих извора са конкретном могућношћу да се различити елементи идентификују са кројачке тачке гледишта. Додатна вредност овог истраживања лежи у тежњи да се реконструктивна хипотеза не помеша са „копијама” или „сценским костимима”, што омогућава држање дистанце од оригиналног објекта, а истовремено помаже у дефинисању његове тродимензионалности и кројачких атрибута.

Превод: Драгана Рашић Вуковић

ARCHITECTURAL CERAMICS IN DUBLIN

Category: Short and rapid communications

Abstract: This paper examines five examples of architectural ceramics in Dublin, Ireland: The Medical Mission, The Dublin Fruit Market, The Trust buildings, The Sunlight Chambers Building and St. Mary's Church of Ireland. It explores ceramic detailing, brickwork and tilework, with both a structural and decorative focus.

Keywords: Ceramics, Terracotta, Brickwork, Glaze, Carving.

Major cities around the world have their landmarks. Many are known by locals and visitors and tourists. For example, the Golden Gate Bridge, The Charles Bridge, Taipei 101, or the Sydney Opera House. Dublin is no exception. Perhaps the Guinness Brewery, Trinity College, Dublin Castle or Temple Bar are the 'must see' attractions in the Town of the Ford of the Hurdles, Dubh Linn or Baile Atha Cliath¹.

However, secreted throughout the city are buildings, façades, gables, arches, columns and friezes of relevance to those with an interest in ceramics. Some are imposing and grand, others perhaps abrupt and out of place, others discreet and waiting to be discovered. This paper examines a selection of those to be found in Dublin City Centre, Ireland². Research in the spring and summer of 2021 within a 5km pandemic lockdown radius of the author's home sharpened the research focus. It identified five buildings with elements of material, cultural, political and historical significance and this formed the criteria for their selection. Also, four of the five buildings were selected as they were constructed at a similar time period.

This paper will examine the following buildings and the reason for their selection will be outlined in each case:

- The Medical Mission, Chancery Place. 1891.
- The Dublin Fruit, Vegetable and Flower Market, Mary's Lane. 1892.
- The Iveagh Trust Buildings, Bull Alley Street. 1901.
- The Sunlight Chambers Building, Parliament Street. 1905.
- St. Mary's Church of Ireland, St. Mary's Road, Crumlin*. 1942

Alongside its fine brickwork and detailed carved graphics and patterning, the Medical Mission was selected for its significant role during the Easter Rising (against British Crown forces) during the Easter week of 1916 (fig. 1). Based on Chancery Place, it is very close to the River

¹ Translated or Irish (Gaelic) names for Dublin. Dubh Linn translated as the 'Black Pool' was place of convergence and a docking point for Viking invaders. Available on <https://www.britannica.com/place/Dublin>, accessed 15.6.2021.



1. The Dublin Medical Mission.

1. Зграда Даблинске медицинске мисије.



2. The Dublin Fruit Market, north facing façade featuring brick and tile.

2. Зграда Даблинске пијаце воћа, северна фасада са циглом и плочицама.

Liffey and positioned beside the Four Courts. An examination of records gives different dates for the building, which was originally two buildings, number five and six Chancery Place, dated as 1909.³ The Dublin Medical Mission operated as an infirmary, its terracotta pediment on the top and third floor reads 'founded 1891' and 'rebuilt 1909'. Its current function in 2021 is as a community centre now known as the Dublin Christian Mission.⁴

The ground floor, of three, features three sections, with the centre being a very fine entrance framed by signage in wrought iron declaring the building as a 'Medical Mission'. Above this signage there are sixty-six terracotta tiles featuring a four-sided sweeping form, creating a rhythmic, rotating pattern. This tilework is repeated five times on the ground floor, above and across the main entrance and four windows. Floral sections are featured below four of the windows on both the second and third levels.

2 The 2021 Covid 19 lockdown limited movement to within a 5km radius from one's home (in Ireland) until the month of May. For the author this identified an area of Dublin City Centre within which to focus and identify architectural ceramics of relevance to this paper. The author also identified the 'city' as the areas between the Royal (to the north) and the Grand (to the South) Canals as a boundary for this research (except for one building*, but still within this 5km radius).

3 National Inventory of Architectural Heritage, available on <https://www.buildingsofireland.ie/buildings-search/building/50070272/dublin-christian-mission-5-6-chancery-place-charles-street-west-dublin-7-dublin>, accessed 12.6.2021.

4 The Dublin Medical Mission was originally designed by George Palmer Beater (1850-1928) (McDowell Cosgrave 1928).

British forces occupied the building during the 1916 Easter Rising, as it was adjacent to the Four Courts which was occupied by the 1st Battalion of the Dublin Brigade of the Irish Volunteers.⁵

The roof line of the Medical Mission features five sections in line with the ground floor entranceway and windows. The sections above the windows (see fig. 1) feature four scooped sections of most probably sledged terracotta blocks. Three curved sections of terracotta combine to create these circular scoop features. Perhaps the most detailed and eye-catching visual element of the Medical Mission is the very apex of the building. On this occasion in a floral design, a multitude of terracotta tileworks surround the main element of the apex. These tiles include a vertical floral stem, bud, and leaves in the background. The central aspect in carved raised relief declares: 'Founded AD 1891. Rebuilt 1909'. The font for this lettering hints at an Art Nouveau or perhaps Arts and Crafts influence.

In line with one focus of this paper, the Dublin Medical Mission is one of those buildings we may pass every day, perhaps otherwise occupied with the business to hand of the day. However, to pause for a moment and breathe in the Medical Mission, one discovers a multitude of features and details, a curious building, with a significant visual and historical legacy.

5 The scars of Easter Week: The Medical Mission, Chancery Place, available on <https://comeheretome.com/2021/12/03/the-scars-of-easter-week-the-medical-mision-chancery-place/>, accessed 4.5.2021.

Locally known as the Fruit Market, (fig. 2) the building is far less inconspicuous than the Medical Mission. However, its location in Dublin City is not aligned with bus routes, tram lines, or commuter routes. Therefore, while it is quite a substantial building, occupying a large site in the city, it may not be as well known or visited by those not directly involved in the commercial function of the building. Its selection here is also due to its vibrant patterned brickwork and its detailed brick and stone carving. It is also an example of a historic building, over 120 years old, which is still thriving and active today as a community concern.

Located 400 metres from the Medical Mission, the Victorian market, officially known as the Dublin City Council Wholesale Fruit, Vegetable and Flower Market opened in 1892⁶. The Market is a large single storey, rectangular building covered by a wrought iron roof, manufactured in Bristol, England. The front, west facing façade features four archways with distinctive terracotta and cream brickwork patterning, a main gateway entrance with stone pillars and crest and a plaque. The north facing façade also features a fine stone pillared main entrance. Both north facing corners of the building are cut off at forty-five degrees by large wooden doorways under archways. At several points along the façades of the building, very fine carvings of fruit, vegetables and fish are visible in what appears to be made from Portland Stone. Some are quite eroded due to weathering, while others retain some very crisp carving details.⁷ These carved decorations clearly relate to the commerce of the building and the produce which is traded therein, on a daily basis.

The ceramic elements of significance are quite visually impactful patterning of terracotta and cream brickwork and, akin to the Medical Mission, terracotta tiled sections with fine modelling features. On each façade, every second archway is infilled with brickwork. Those that remain open with wrought iron work visible, allow light into the market. While the patterns in the bricked-up archways are visibly striking from a distance, there is an optical issue at play (fig. 3). The chevron patterning of the brickwork in one arch, leads the eye inwards creating a visual sense of the archway recessing backwards into the interior of the market. Close inspection of this arch reveals that this is not the case, the brickwork is perfectly flat and perpendicular to the footpath. Other arches feature cross-hatch, zigzag and vertical patterning brickwork. The experience of observing this brickwork brings a sense of play to the experience. Two façades of the Fruit Market feature detailed and intricately modelled terracotta sections, occupying the spaces between



3. The Dublin Fruit Market, north facing arches.
3. Зграда Даблінске пијаце воћа, лукови на северној фасади.

the archways and roof top. A swirling leaf pattern is rotated three times to create a four sectioned panel of swirling fauna, centralised with a blossoming bud or flower form.

Dublin City Council Wholesale Fruit, Vegetable and Flower Market is a living, operational, working building, still trading 129 years after it opened. It is known to operate from very early in the morning as fruit and vegetables are delivered for distribution from around the country and the world. It may also be responsible for the 'early houses' that open along the nearby Capel Street. These are old Dublin pubs that open early to serve the workers ending their nightshifts at the market and other trading establishments.

The Iveagh Trust Buildings (1901) are located between two fine icons of Dublin City. These are Christ Church Cathedral and St. Patrick's Cathedral, whose Dean, Jonathan Swift, was the author of 'Gulliver's Travels' in 1726. The Iveagh Buildings is still a thriving community of social housing in the centre of the city (fig. 5) and, in a similar way to the Fruit Market, is a vibrant living community building, still bustling today.

Founded by Edward Cecil Guinness, the Iveagh Trust Buildings are an example of the generosity of the Guinness (brewing) family to the people of the city of Dublin (Bielenberg 2002/2003). Living conditions in the city were dangerously poor, and the Iveagh Trust Buildings is an example of Guinness family intervention to improve these conditions.

6 Dublin City Council Wholesale, Fruit Vegetable and Flower Market, designed by Spencer Harty was opened by the Lord Mayor, the Right Hon. Joseph M. Meade LL.D. JP, 6/12/1892. Trinity College Schools' Competition Junior Gold Medal Winner; Dublin's Wholesale Fruit & Vegetable Market, available on: <https://www.historyireland.com/20th-century-contemporary-history/trinity-college-schools-competition-junior-gold-medal-winner-dublins-wholesale-fruit-vegetable-market>, accessed 29.4.2021.

7 Since 2019 discussions to restore the Market continue.



4. Iveagh Building Trust interior quadrant.
4. Зграда Ајви траста, унутрашњи квадрант.



5. The Sunlight Chambers building, north facing from the banks of the River Liffey with ceramic friezes and busts.
5. Зграда Санлајт чејмбрз, северна фасада од обале реке Лифи са керамичким фризовима и бистама.

The buildings are four storeys high with attic living spaces as well. Main doorways (centre above) lead into central staircases that bring residents to their homes. Intricate plaques overhang each doorway and on the exterior corners of south and north facing façades. The south facing gable end has three vertical columns of angled terracotta brick between four windows and above is the plaque dating this particular part of the Iveagh Trust Buildings as 1904.

Now a more commercialised or privatised concern, the Iveagh Baths, still in operation today, was a part of the Trust and another example of the Guinness family catering for the welfare of the people of the city of Dublin. The Baths are:

“a fitting adjunct to the great Iveagh building scheme and are another example of the philanthropic spirit which prompted the generous donor”⁸.

The Baths run parallel to Bride Road and have a fine vista. The ground floor is clad with stone blockwork and the first floor has five ceiling level windows. There are two semi-circular relief panels at the top of the building between a long horizontal window roof section. The panel above the doorway features ornate lettering and floral and figurative decoration as signage for the Baths.

The Iveagh Trust Buildings and Public Baths are both examples of Dublin buildings which have remained

active and lived in and continue to flourish in the urban landscape.

The Sunlight Chambers Building, on the corner of Dublin's Parliament Street and Essex Quay, is arguably one of Dublin's more unusual historical buildings.⁹ Designed for the soap manufacturing Lever Brothers of Liverpool, it has two exterior façades facing east and north, with the north facing façade on the south bank of the River Liffey. It is locally considered to be a frequently unnoticed building.

“It's also one of the most passed-by buildings in Dublin, which is a shame because what people should be doing is looking up... They should give themselves a few minutes to absorb the beauty of the sculptures and the story they tell.” (Pat Liddy)¹⁰.

However, from the point of view of ceramics in general and colourful terracotta tilework in particular, it is truly remarkable. Just above the doorway entrance to the Chambers, the building is named in carved and glazed white lettering with decorative features behind. The ground floor façades are covered in granite blockwork. The remaining exterior of this four storey building is covered in a cream coloured rendering.

⁹ The Sunlight Chambers was designed by architect Edward Augustus Lyle Ould (1852–1909). Conrad Dressler was commissioned to make the colourful terracotta friezes depicting the story of hygiene (Pevsner, 2003)

¹⁰ The citation is available on Dublin Treasures – Sunlight Chambers web: <https://dublin.ie/live/stories/dublin-treasures-sunlight-chambres/>, accessed 20. 6 2021.

⁸ The citation available on The Iveagh Trust web: <https://www.theiveaghtrust.ie/our-story/edward-cecil-guinness/>, accessed 12.5.2021.



6. Sunlight Chambers glazed ceramic detail.
6. Зграда Санлајт чејмбрз, глазирани керамички детаљ.



7. St. Mary's Church, Crumlin Village, Dublin.
7. Црква Свете Марије, село Крамлин, Даблин.

However, looking beyond these two visual elements, we encounter twelve panels known to tell the story of the making and use of soap (central to Lever Brothers industry). Six ceramic panels are placed above the first floor windows and main entrance, and six above the second floor windows. All were made by English potter/sculptor Conrad Dressler, 1902, in his studio in Buckinghamshire. Between each of the north and east facing façades (there is a third façade on a tangent) are four glazed terracotta busts with glazed floral backgrounds.

The activity in these façades is busy. Men and women are busy working, ploughing the fields, laying blockwork, drawing water and washing clothing. More detailed activity reveals the preparation and making of soap. Against a light blue sky background, earth colours of brown, green and yellow, are contrasted against the stark white terracotta glaze of human skin. These workers, supervised by others in darker blue and green garments, are also framed by white glazed sculptures which section off each action filled frieze. A full day of labour is taking place.

The Sunlight Chambers Building is a rather overlooked building. Arguably as historian Pat Liddy infers, the activity, the actions and energy of the day is taking place above the ground floor, and beyond eye level. What awaits the passer-by that chooses to look up, is one of the finest examples of relief and tiled ceramics in architecture in Dublin and this is the reason for its inclusion here.

The paper concludes with a building of a more recent age. Built in 1942, St. Mary's Church of Ireland

Church (fig.7), just outside Crumlin village is built entirely of ceramic brick. It is a simple construction with some architectural flourishes, notably the long vertical windows with influences of the Art Deco Movement. The Irish Architectural Archive describes it as:

"The apparent austerity of the exterior is belied by elegant Art Deco flourishes, notably in the treatment of the windows, and an interior of calm and peaceful simplicity. (Dr Michael O'Neill) ©."

Dr O'Neill describes the 'apparent austerity' of the exterior and its 'elegant flourishes' around the windows. The Church certainly has nothing of the drama and flamboyance of the Sunlight Chambers, or the graphic interplay of the Fruit Market brickwork. Therefore, in that sense it certainly is more austere. The reason for its inclusion¹¹ is that it is made from local brick and sourced from brickworks within the same neighbourhood.

In the nineteenth century, Ireland had well over one hundred brickworks located all over the country. These began to close through the early and mid-twentieth century. This was partially due to the exhaustion of clay pits and partially the transition of brick manufacturers from clay to concrete. St. Mary's Church is made of bricks from Dolphin's Barn Brickworks and is constructed with the last

¹¹ Catherine Scuffil, the historian in residence, 'Dolphins Barn Brickworks', Walkinstown Library Dublin, May 2021. The lecture is available through <https://www.facebook.com/watch/?v=502158074253179>, accessed 21.5.2021.

bricks to be made at the Brickworks. The clay was sourced just across the (Sundrive) road in a clay pit now closed and repurposed as a public park (Eamonn Ceannt Park) and outdoor cycling track¹². It is considered that St. Mary's Church was the last building built by bricks fired at the Dolphin's Barn Brickyard, before the yard permanently closed.¹³

LITERATURE

Joyce J., 2009

The Guinnesses, Dublin: Poolbeg Press

Pevsner, N., Hubbard, E, 2003

The Buildings of England: Cheshire, New Haven and London: Yale University Press

Bielenberg A., (2002/2003),

Late Victorian Elite Formation and Philanthropy: The Making of Edward Guinness,

Studia Hibernica, No. 32, Liverpool: University Press, 133-154

Aalen, F.H.A., 1990

The Iveagh Trust: the First Hundred Years 1890-1990, Dublin: Iveagh Trust

Liddy, P. 1984

Dublin today: The City's Changing Face in Text and Illustration, selected from The Irish Times, Dublin: Irish Times Ltd

McDowell Cosgrave, E.(ed), 1928

Dublin in the Twentieth Century (1908), UK: Dublin and Co.

SOURCE

The Iveagh Trust database available on

<https://www.theiveaghtrust.ie/>, accessed 12.5.2021

Irish Architectural Archive database, available on

<https://iarc.ie/>, accessed 10.4.2021.

¹² Covid 19 Restrictions prevented the author from gaining closer access (for photographic purposes) to St. Mary's Church, Crumlin.

¹³ The above lecture in the footnote No. 11, described that it is considered that St. Mary's Church was the last building built by bricks fired at the Dolphin's Barn Brickyard, before the yard permanently closed.

МАЈКЛ МУР

Алстерски универзитет, Факултет уметности у
Белфасту, Уједињено Краљевство
m.moore@ulster.ac.uk

АРХИТЕКТОНСКА КЕРАМИКА У ДАБЛИНУ

Ове зграде могу значити много различитих ствари различитим људима. У прилог томе говори и чињеница да квалитет Зграде медицинске мисије (The Medical Mission) стоички одолева променама. Дискретна зграда пуна ситних архитектонских детаља и обележја историје која је подразумевала и конфликт. Право је откривење стајати мирно на иначе прометној градској раскрсници. Даблинска пијаца воћа је и данас пуна енергије. На њој људи тргују. Преплављена је опремом и возилима која долазе и одлазе много пре изласка сунца. Одликује је скоро хаотична живост. Зграде Ајви траста (The Iveagh Trust Buildings) одликује нека друга врста живости, јер оне представљају стамбени простор на ком се деца играју, а одрасли разговарају и обављају свакодневне послове. Зграда Санлајт чејмбрз (The Sunlight Chambers Building) скоро да подсећа на кукавицу у гнезду. Стоји тако издвојена од суседних како савремених, тако и историјских зграда. За аутора је бављење овом зградом представљало једно чудесно искуство. Добро се сећа како су пролазници реаговали док је фотографисао ову зграду. Чинило се као да је виде први пут. Светла, за неке можда блештава, али истовремено декоративна знатижеља у граду који је познатији по својој џорџијанској и викторијанској архитектури. Црква Свете Марије (St. Mary's Church) нас подсећа на грану индустрије која данас представља далеку прошлост, али која нас враћа у доба занатлија, неимара и грнчарства.

Да закључимо, човек се може запитати – шта је утврђено овим радом? Овај рад је започет у јединственом сплету околности, који је већ сада постао познат на глобалном нивоу, јер се од становништва захтева да ради и живи у нужно ограниченим условима, услед пандемије. У овом случају, радијус изолације од 5 километара није нужно ометао, али је свакако сузио фокус истраживања које је имало за циљ проналажење јединствених примера архитектонске керамике у Даблину. Међутим, чак и овај ужи фокус је открио неке јединствене примере који иначе можда не би били истражени и разматрани. Са овако дефинисаним географским параметром, истраживање је започето и истраживало се унутар датог параметра. А оно што је откривено прича нам многе приче. Приче о занатској и материјалној култури, дуговечности и наслеђу ових грађевина које красе керамички елементи, и њиховом значају као делу градског пејзажа Даблина.

Превод: Драгана Рашић Вуковић

БИБЛИОФИЛСКО ИЗДАЊЕ ПОЕМЕ ЈАМА: анализа уметничке књиге

Категорија чланка: кратко или претходно саопштење

Апстракт: У раду ће бити представљено библиофилско издање *Јаме* Ивана Горана Ковачића из 1964. године. Четрнаестогодишњи Миленко Јовановић (1948) годину дана је радио на припреми књиге у Дому пионира, осмишљавајући цртеже и припремајући линорезе за штампу, под менторством академске сликарке Иванке Лукић Шотре. Библиофилско издање поеме *Јама* је књига штампана техником високе штампе у тиражу од десет примерака. Књига је формата 43 x 43 cm, тврдог платненог повеза са златотиском на насловној страни. У реализацији књиге учествовала је Ликовна академија у Београду, где су током маја 1964. године линорези штампани на папиру из ролне, а странице су затим савијане наизменично како би се обликовала књига. Табле линореза су формата 36 x 36 cm и укупно их је 36. Први примерак књиге поклоњен је 1964. године Јосипу Брозу Титу за његов рођендан. Исте године основан је Дечји октобарски салон примењене уметности у организацији Музеја примењене уметности у Београду, где је међу изложеним дечјим остварењима била и ова књига. У писаном раду биће анализирани уметничке вредности овог дела, али и друштвене околности и педагошки утицаји који су допринели његовом стварању.

Кључне речи: Дом пионира, Миленко Јовановић, Иванка Лукић Шотра, примењена графика, Дечји октобарски салон.

Ликовни атеље Дома пионира

Дом пионира у Београду спада међу најстарије установе на простору бивше Југославије, која се организовано бавила различитим образовним активностима и слободним временом деце у циљу развијања свестране личности и стварања друштвено корисних чланова заједнице. Савез друштава за васпитање и старање о деци основао је Дом пионира¹ 1952. године не само за децу већ и за њихове родитеље, просветне и друштвене раднике, као и госте како из земље тако и из иностранства. Ликовни атеље Дома пионира почео је са радом 1956. године под руководством академске сликарке Иванке Лукић Шотре (1913–1984). Програм Ликовног атељеа тежио је да развије различите могућности ваншколског рада са децом и да понуди најсавременије концепције ликовног образовања чувајући притом слободу дечјег израза. У

¹ Од 1990. Дечји културни центар Београд.

склопу атељеа постојао је Клуб љубитеља ликовне уметности који је окупљао не само децу – полазнике, већ и осталу заинтересовану децу која су могла да употпуне своја знања из ове области на занимљив начин: посећујући изложбе, ликовне манифестације, атеље познатих уметника и разговарајући са уметницима.

Један од полазника Ликовног атељеа био је редитељ Миленко Јовановић (1948). Његова породица се у јесен 1960. године преселила из Велике Плане у Београд. Миленко је у јануару 1962. године учествовао на ликовној манифестацији „Моје место: јуче, данас и сутра” у оквиру Југословенских пионирских игара, а његов рад је тада био награђен и изложен у Павиљону у Масариковој улици у Београду. Летак Дома пионира који је пронашао у Павиљону пружио му је информације о ликовној секцији и одвео га је у Кнез Михаилову број 9, где се на првом спрату налазио Ликовни атеље.

Педагошка активност сликарке Иванке Лукић Шотре

На основу Миленковог сведочења² сазнајемо колики је значај за уметнички развој полазника атељеа имала Иванка Лукић Шотра, која је остала упамћена под надимком Шана. Полазници атељеа били су припадници различитих друштвених група, али сви су морали да прођу проверу приликом првог доласка у атеље и да се надају позиву за следећи час, што би значило да је пријемни испит положен. Шана је велики значај давала изучавању уметности и као важна дидактичка средства користила је монографије модерних уметника, али и сакралне уметности, које је управник Дома пионира наручивао за потребе Ликовног атељеа. Њен трећи образовно-васпитни принцип био је принцип учења од старијих. То је била привилегија добрих ђака, који су као награду добијали позив да виде како раде старији полазници који су недељом сликали техником уље на платну. Млађа група тада је добијала задатке шегрта: да мешају боју, да перу четке или да вишак боје са палете скидају и да их шпахтлом наносе на неуспеле цртеже. Тиме су млади полазници учествовали у припреми материјала за сликање за следећу недељу.

Од кухињске дашчице до уметничког дела високог квалитета

Већ тих првих година рада, полазници атељеа постижу успехе и добијају награде за своје цртеже



1. Миленко Јовановић, *Лице* (насловна страна књиге), златотиск, 13 x 8 cm, 1964.
1. Milenko Jovanović, *Face* (book's title page), gold print, 13 x 8 cm, 1964

широм света (Џејлон, Токио, Сантјаго де Чиле, Женева, Цирих, Њу Делхи)³. У таквом амбијенту настало је библиофилско издање поеме *Јама* Ивана Горана Ковачића, у ликовно-графичком смислу изузетно захтевно и комплексно дело. Миленко Јовановић, аутор графика, објашњава како је *Јама* настала од једне његове грешке када је бургијом бушио и оштетио кухињску дашчицу. Родитељи су у томе видели само штету, а Миленко је видео људску главу са чудним очима. Он је затим исекао дашчицу, додао шару, направио графички отисак и поклонио га Шани. Она му је недељу дана након тога, посматрајући пажљиво иницијалну графику, предложила да прочита Јаму, да изабере неку строфу и да је реализује у медију графике. Миленко је то и учинио, али без икакве представе да ће се овај процес наставити до реализације комплетне књиге. Шана је наставила да га стимулише, све док све строфе нису биле ликовно обрађене. Овај процес трајао је током школске године, од септембра 1963. до априла 1964. године. Пред сам крај, Миленко је посустао, па је након 35 линореза решио да уради последњи, који је према тексту могао да се рашчлани на неколико ликовних сцена. Табле линореза су формата 36 x 36 cm и

² Изложба „Лепота графике” одржана је 2019. године у Галерији ДКЦБ. Тада је изложена књига *Јама*, а са Миленком Јовановићем је забележен разговор који се чува у Истраживачком архиву ДКЦБ.

³ Истраживачки архив ДКЦБ чува податке о међународним активностима Ликовног атељеа.



2. Milenko Jovanović, сцена из III певања, линорез, 36 x 36 cm, 1964.
2. Milenko Jovanović, scene from III canto, linocut, 36 x 36 cm, 1964

укупно их је 36. Аутор овог необичног дела не само да је знао да препозна главни мотив поеме (крв, светло и тама) већ је знао и да га успешно транспонује у ликовни језик. Графике су штампане у једној боји (црној или црвеној) и на њима преовладавају велике површине. Фигуре које су резањем линолеума остале беле добиле су изглед костура, док је позадина остала тамна, чиме је пренет мучан осећај јаме. Овај поступак аутор објашњава утицајем фресака и икона, са којих је применио начин извлачења сенки, тј. осветљавања. Аутор указује на то да, иако су на графикама приказани актови, он није желео да прикаже њихове полне органе. Разлог томе су фотографије нагих логораша из Аушвица које је имао прилику да види. Он је у тим сликама видео двоструко понижавање жртава, па је у сопственом раду то покушао да избегне. Графике које стоје на почетку сваког певања штампане су црвеном бојом. Главне особине сваког певања представљене су мотивом у крупном плану: за прво певање то је крик, за друго певање то је птица која носи крст, за треће то је поворка жена и мушкараца која иде у јаму, за четврто то је нож који коље, за пето то је крст који лети у јаму, за шесто то је отвор, за седмо то су жртве у јами, за осмо то је приказ пакла, за девето излазак из јаме и за десето то је сунце без очију. Сваки лист представља одређени тренутак наративне целине, а графички је решен цртежом који је код црних графика допуњен текстом поеме. Ови елементи дела: књижевна тема, кадрови који формирају целину, однос текста и слике веома су блиски форми стрипа. И то је можда најзанимљивије када анализирамо педагошки рад стручњака у Дому пионира, шездесетих година XX века. Тек када су сви



3. Milenko Jovanović, IV певање, линорез, 36 x 36 cm, 1964.
3. Milenko Jovanović, IV canto, linocut, 36 x 36 cm, 1964

линорези били готови и када је одштампан по један примерак, Шана је дошла на идеју да их повеже у књигу. На питање шта би требало да стоји на насловној страни, Миленко је предложио графику са кухињске дашчице, од које је све и кренуло. Ова графика реализована је техником златотиска.

Библиофилско издање *Јаме* је књига штампана техником високе штампе у тиражу од десет примерака. Књига је формата 43 x 43 cm, тврдог платненог повеза са златотискском на насловној страни. У реализацији књиге учествовао је вајар Славољуб Радојчић Џаја, тада студент, који је током маја 1964. године штампао линорезе на Ликовној академији у Београду. Линорези су штампани на папиру из ролне, а странице су затим савијане наизменично како би се обlikовала књига. Коричење и златотиск рађени су у штампарији Борба.

Ликовни педагог је тај који је давао смернице у повезивању различитих дисциплина (историја, књижевност и ликовна уметност) и заслужан је за успостављање сарадње са институцијом која је, поред тога што је реализовала књигу (штампала графике), показала младом полазнику Ликовног атељеа Дома пионира принципе рада професионалног графичког атељеа. Када се погледа резултат тог рада, узимајући у обзир изузетне предиспозиције младог аутора, схватамо колики је значај ликовног педагога који је то умео да препозна, додатно подстакне и допринесе развоју ликовног језика.

Дом пионира и Миленко први примерак књиге поклонили су Јосипу Брозу Титу за његов рођендан 1964. године. Овај примерак имао је једну додатну графичку страницу посвећену Титу. Други је припао

делегацији совјетских пионира, који су били гости Дома пионира, а са трећим примерком учествовао је на тек основаном Дечјем октобарском салону примењене уметности, сада традиционалној манифестацији Музеја примењене уметности у Београду. У уводном тексту каталога, Срето Бошњак образлаже принципе савремене ликовне педагогије, и када говори о дечјем стваралаштву овог типа, он каже: „То је колективан рад у којем се, дакле, неизбежно намећу личност и искуство наставника, на свим радовима је његов печат, трагови његових схватања.”

Када се после више од пола века осврнемо на резултате, остајемо задивљени како због изузетно озбиљно схваћене теме која ликовним језиком прича о ужасном злочину, тако и техничком вештином у реализацији графика. Миленко је био свестан да је дело које је створио резултат сарадње са његовом менторком, која је знала да руководи сложеним графичким процесом, али се није мешала у његов ликовни израз. Створена је књига огромне ликовне вредности, али и један потресан документ о људској свирепости. Квалитет овог дела може се без претеривања поредити са радовима Еда Муртића и Златка Прице.⁴ За разлику од њихових решења, која су настала у суровим условима рата и у којима доминира крв као важна компонента дела, код Миленка је присутна нека чудна, нестварна светлост која преноси снажан доживљај борбе против зла.

ЛИТЕРАТУРА

Малетић, Г. 2017

Деца су украс света: 65 година стварања деце и за децу у Дому пионира – Дечјем културном центру Београд, Београд: ДКЦБ (Maletić, G. 2017, *Deca su ukras sveta*: 65 godina stvaranja dece i za decu u Domu pionira – Dečjem kulturnom centru Beograd, Beograd: DKCB)

Ковачић, I. G. 1974

Јама, Загреб: Liber i Vjesnik.

Кругљевић, Т. 1972

Sa drugarskim pozdravom: Поводом двадесетогодишнице Дома пионира Београда и тридесетогодишнице Saveza pionira Jugoslavije, Београд: Дом пионира Београда
Иван Горан Ковачић *Јама* Загреб 1974.

ИЗВОРИ

Истраживачки архив ДКЦБ, транскрипт разговора са Миленком Јовановићем, 01–25.11.2019. и 02–10.12.2019.

Истраживачки архив ДКЦБ, Ликовни атеље 1956–1964.

Архив УЛУС-а, досијеи уметника, Иванка Лукић Шотра (1913–1984)

СКРАЋЕНИЦЕ

ДКЦБ – Дечји културни центар Београд

УЛУС – Удружење ликовних уметника Србије

⁴ Едо Муртић и Златко Прица урадили су илустрације за поему „Јама” у техници литографије 1944. године.

Summary

NEVENA POPOVIĆ
University of Priština, Kosovska Mitrovica
Faculty of Arts, Department of Fine Arts
nevena.popovic@pr.ac.rs

BIBLIOPHILE EDITION OF THE POEM *THE PIT*: Analysis of the Art Book

This paper presents the bibliophilic edition of the poem *The Pit* written by Ivan Goran Kovačić in 1943 and illustrated by fourteen-year-old Milenko Jovanović in 1964. For a year, Milenko worked in the House of Pioneers, preparing drawings and linocuts, under the mentorship of the academic painter Ivanka Lukić Šotra. The bibliophilic edition of the poem *The Pit* is a book printed using relief printmaking technique (linocut). The book is 43 x 43 cm in size. It has a hard canvas binding with a golden embossing on its title page. The Academy of Fine Arts in Belgrade participated in the realisation of the book. There, during May 1964, linocuts were printed on paper roll in ten copies. The pages were folded alternately in order to shape the book. The linocut boards were 36 x 36 cm in size and there was a total of 36. The first copy of the book was given to Josip Broz Tito for his birthday in 1964. In the same year, the Children's October Salon of Applied Arts was founded, organised by the Museum of Applied Art in Belgrade, where this book was among the exhibited children's artworks.

Translated by the author

ОБНОВА И РЕВИТАЛИЗАЦИЈА ПОРОДИЧНЕ КУЋЕ У МУЗЕЈ КРАЈИНЕ У НЕГОТИНУ

Категорија чланка: стручни рад

108

Апстракт: Музеј Крајине у Неготину основан је 1934. године. Простор у којем се данас налази добија 1952. године, када се пресељава у кућу трговца Душана Јотића, која је саграђена крајем XIX и почетком XX века. Циљ рада је да прикаже пројектантски процес и избор решења за потребе обнове и ревитализације простора из стамбеног у музеолошки. Аутори примењују методологију дескриптивног истраживања, јер им то омогућава да систематски и чињенично опишу и дефинишу специфичне особине наведеног објекта. Примењене архитектонске методе у решавању функције и естетике унутрашњег простора, као и грађевинске методе при обнови комплетног објекта, обухватиле су заштиту и обнову фасада и крова. Такође, примењене методе омогућиле су реализацију свих музеолошких захтева са одговарајућим техничким системима, испуњење естетско-ликовних услова у вези са експозицијом сталне поставке, обликовање музејских помагала и визуелно представљање *in continuo* „музејске приче”. Богатство и вредност музејских предмета, посебно из археолошке збирке, укључили су део спољног простора у оквиру дворишта за организацију лапидаријума. Истовремено, пројектом је предложено архитектонско решење анекса, новог објекта у делу дворишта, који би у естетском и функционалном смислу био повезан са постојећим објектом. Резултат обнове, функционалне пренамене и доградње Музеја Крајине је заштита и продужетак животног века значајног објекта, осавремењавање и допуњавање сталне поставке, као и добијање додатног простора за рад кустоса и организовање других активности у музејском простору. Обновљен и концепцијски реорганизован, Музеј Крајине постао би још значајнији културни и историјски центар значајан за грађане Неготина и читаве регије.

Кључне речи: музеј, архитектонски пројекат, обнова, ревитализација, одрживи развој.

Увод

Град Неготин је административни, културни и просветни центар Неготинске крајине. Има дугу културну и просветну традицију. Током двадесетог века

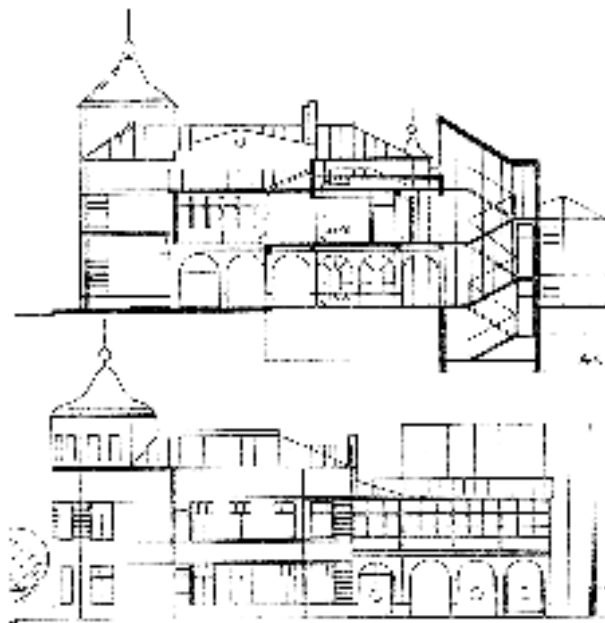


1. Ши́ра ситуација – позиција Музеја у односу на центар Неготина и друге значајне објекте (1. Музеј Крајине, 2. Кућа Стевана Мокрањца, 3. Саборна црква Свете Тројице, 4. Црква рођења Пресвете Богородице, 5. Општина Неготин, 6. Музеј Хајдук Вељко)
1. Wider area plan – The Museum's position in relation to the centre of Negotin and other important buildings (1 The Krajina Museum, 2 The House of Stevan Mokranjac, 3 The Cathedral Church of the Holy Trinity, 4 The Church of the Nativity of the Blessed Virgin, 5 The Negotin Town Hall, 6 The Hajduk Veljko Museum)

предњачио је у Србији у погледу развоја музејских установа. У записима је забележен податак да су, без Војводине и Београда, Неготин и Ниш били једини градови у Србији у којима су основани музеји комплексног типа.¹ Поред Музеја Крајине, у саставу комплексног музеја су још два репрезентативна објекта, родна кућа Стевана Стојановића Мокрањца и Музеј Хајдук Вељко, као и обновљена родна кућа Момчила Ранковића у Рајцу.

Музеј Крајине почео је са радом средином фебруара 1934. године. У почетку се звао Градски музеј Хајдук Вељко, а за осам деценија постојања име је мењано више пута. Основала га је група виђених културних посленика и неколико угледних чиновника, сви из Неготина. Рад Музеја одвијао се у скромним и нефункционалним просторним условима. Музејска поставка била је постављена у две мале и неадекватно опремљене просторије. Врло лоши радни услови и недостатак простора за излагање вредних предмета из историјске и уметничке збирке утицали су на доношење одлуке да се покрене захтев за проналажење новог и повољнијег простора у граду, првенствено ради организације сталне музејске поставке. Такође, значајна збирка оригиналних докумената и фотографија је утицала на доношење такве одлуке. Показало се да је

¹ У Закону о музејској делатности објављеном у Службеном гласнику број 35/2021 у члану 27 каже се да према врсти музејске грађе могу бити: музеји комплексног типа и специјализовани музеји.



2. Изглед постојећег објекта и пресек кроз новопроектовани анекс
2. Appearance of the existing building and cross-section of the newly designed annex

одлука била исправна, јер је допринела проширењу и развоју музеолошке поставке, бољим условима за рад, као и унапређењу културе, образовања и науке.

Музеј се пресељава 1952. године у породичну кућу неготинског трговца Душка Јотића, изграђену на споју улица Војводе Мишића (некад Вере Радосављевић) и Љубе Нешића, недалеко од ужег центра града, крајем XIX и почетком XX века (сл. 1). То је грађанска, породична кућа, масивне градње и карактеристичног угаоног облика уличног низа. Одликује се складним фасадним масама од вештачког камена са наглашеним рељефним мотивима и двокрилним високим прозорима који су правилно распоређени. У приземљу се налазио локал са помоћним просторима, у који се улазило са угла, док је на спрату био стамбени простор (салонског типа) веће висине. Дворишна фасада са аркадама и детаљима орнаментне пластике углавном око прозора, доминира и наглашава дворишни простор.

Стање објекта са видним оштећењима на архитектонским и конструктивним елементима (кров, венац, фасаде, отвори), као и организација унутрашњег простора, захтевали су озбиљне радове на заштити и обнови објекта, као и ремодулацију стамбеног у музејски простор. Ангажовањем општинског руководства, руководства и службеника Музеја, стручњака из различитих области, као и грађана, отпочет је рад (1987) на пројектовању, санацији, уређењу и пренамени стамбеног простора у музеј са сталном поставком (Благојевић 2020). Формирани су стручни тимови, изабрани извођачи радова, утврђени термински планови, дефинисани захтеви, одређени

циљеви и рокови. Већ у раној фази планирања је дефинисан захтев да се пронађе решење за будуће просторно проширење музеја у виду анекса. Нов, савремени објекат био би придодат старом тако да не наруши функцију, естетику, визуелну динамику и склад места. Стари и нови простор у функционалном смислу би чинили целину, повезујући логику музеолошке поставке и кретање посетилаца. Такође, део дворишта према Улици војводе Мишића, као лапидаријум², намењен је за излагање великих и тешких експоната из археолошке збирке.

Дефинисање програма: архитектонски и музеолошки услови за пројектовање

Искуство говори да су објекти музеја увек били велики изазов, инспирација и референца за архитекту, било да се пројектује нови објекат или ради на пројекту обнове и ревитализације (Радојевић 1979). Кад се пројектује нови објекат, изазов се огледа у архитектонском обликовању форме, односу новог облика према ближем и даљем окружењу, односу на терен, на оријентацију и функционалну организацију архитектуре унутрашњег простора. Међутим, изазов је много већи када је у питању објекат који санацијом, обновом, реконструкцијом и функционалном пренаменом унутрашњег простора из постојеће функције прелази у функцију музеја (Miholčić, Radojević 2012). Метод у процесу пројектовања није исти, много је тежи и свеобухватнији. Нарочито, када објекат, као што је музеј у Неготину, има одређену историјску и архитектонску вредност (Благојевић 2018).

Како би функционисање и трајање савременог музејског објекта било успешно, без обзира на то да ли се пројектује нови објекат или се постојећи прилагођава новој намени, обавезно се морају поштовати и доследно применити архитектонско-музеолошки услови током процеса пројектовања (Stransky 1970). Реализација раније припремљеног пројектантског програма је добар предуслов за решавање сложене организације музејског простора. Добра организација простора, касније у експлоатацији, омогућава оптимално коришћење техничких ресурса, једноставније одржавање и управљање, као и успешно организовање других културних догађања (Radojević, Radojević 2016).

Овде ћемо представити неколико архитектонско-музеолошких услова које би требало дефинисати, размотрити и узети у обзир у фази пројектовања, пре него што се приступи реализацији објекта, која представља наредну фазу у животном веку (или циклусу) изграђеног простора.

- * Одређивање и избор урбанистичке локације, препоруке за побољшање, уређење и опремање предложене локације.
- * Архитектонско просторни програм и садржај за одређени тип музеја, сагледавање објективних могућности за успешну реализацију.
- * Архитектонска организација унутрашњег простора, однос према реализацији добре функционалне повезаности и предвиђеног програма.
- * Архитектура унутрашњег простора, комплетна материјализација унутрашњег простора, посебно примарних елемената: под, зидови и плафон.
- * Степен техничке опремљености према типу музеја, стандардне инсталације (електричне, водовод и канализација) и посебне инсталације (музеолошка расвета, обрада и дистрибуција унутрашњег ваздуха, заштита од пожара, видео-надзор, озвучење простора, сигнализација, телекомуникације).
- * Модулација синапсиса³ у оквиру сталне музејске поставке, одређивање најпогодније ходне линије за посетиоце, избор и локација музејских помагала, избор и начин излагања дводимензионалних и тродимензионалних предмета у зависности од „музејске приче“ и њихове категорије у односу на значај, очуваност, обраду, димензију, боју, структуру.
- * Архитекта, ликовни и примењени уметници, музеолози, кустоси, сарадња и координација у свим фазама пројектантског процеса избором решења за спровођење архитектонско-музеолошких услова, посебно на релацији музејски простор – посетилац – музејски предмет.
- * Активна улога и живот савремене музејске установе, сагледавање стварне и будуће улоге са перманентним прилагођавањем средине у којој се налази и делује.

Музеј Крајине у Неготину се на самом почетку, још у фази одлучивања, приликом анализе постојећег стања, програма, архитектонско-музеолошких услова и захтева инвеститора показао као пример несклада између добре локације, лошег стања објекта и жеља. Породична угаона кућа између две улице, недалеко од ужег центра града, препознатљива у архитектонско-грађевинском смислу, скромног унутрашњег простора и са великим двориштем, требало је да се реорганизује у музеј. Сви захтеви инвеститора нису могли да се остваре, јер су бројне анализе указале на велики несклад између програмског задатка и просторних могућности за његову

2 Лапидаријум (лат. *lapidarium*) је место на отвореном простору, данас најчешће у дворишту музеја, где су изложени камени споменици и археолошки фрагменти попут камених епиграфа, статуа, саркофага, гробница и крајпуташа.

3 Синописис је реч грчког порекла (*synopsis*), која објашњава нацрт, скицу, схематски приказ музеолошке поставке са циљем сагледавања целине. Неопходан прилог од стране кустоса као део архитектонског пројектног задатка.

реализацију. Та чињеница захтевала је додатну проверу, упоређивање и селекцију постављених архитектонско-музеолошких услова у односу на расположиви, користан унутрашњи простор. Функционални склоп на оба нивоа, у приземљу и на спрату, због начина и времена када је објекат изграђен и због унутрашње организације намењене становању, условио је и адекватно конструктивно решење објекта. Више мањих простора били су међусобно одвојени густим распоредом преградних и носећих зидова. Такав склоп није био повољан за организацију простора сталне музејске поставке. Сазнање о богатом фонду музејских предмета код свих збирки музеја – археолошке, етнолошке, историјске и уметничке збирке, захтевао је већи, отворен и комотнији простор за организацију сталне музејске поставке. Такође, простор постојећег објекта није био адекватан за организацију многих других садржаја који су иначе врло важни за активан рад једне савремене музејске установе. Недостајао је простор за кустосе, приручни депо, конзерваторско-препараторску лабораторију, документациони центар, фото-лабораторију, галерију за текуће изложбе и организацију других културних и научних активности музеја.

Провера и редефинисање услова и захтева за пројектовање и реализацију

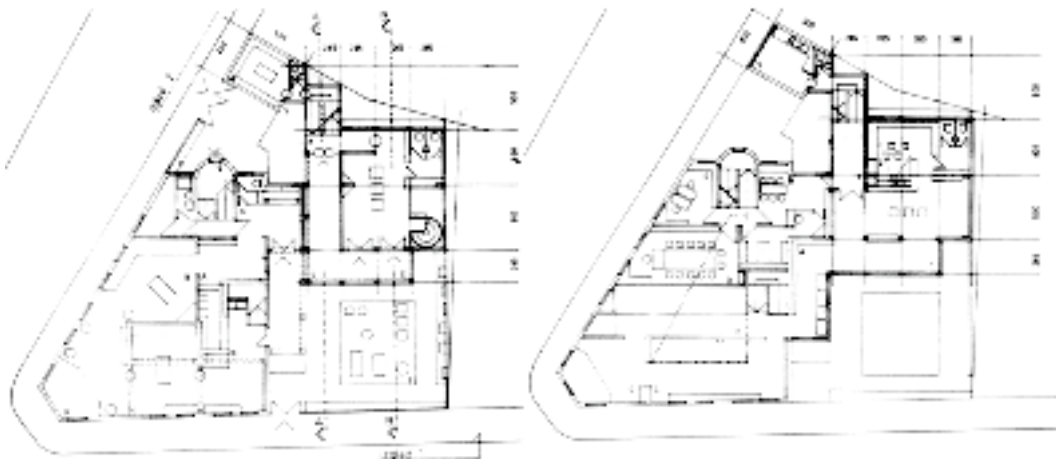
Због наведених недостатака, пројектанти су предложили допуну већ прихваћеног пројектног задатка у три тачке како би могли да се реализују тражени захтеви. Прва допуна је била да се у оквиру дворишта, у његовој дубини и на повученом делу према Улици војводе Мишића, пројектује нови објекат који би био додаток старом (анекс), функционално и конструктивно повезан са постојећим. Ово пројектантско решење обезбедило би повећање простора сталне музејске поставке и недостајућег простора за музејске службе. Друга допуна је била да се уклони објекат лоциран у дворишту према Улици Љубе Нешића, иначе архитектонски и грађевински неусклађен са постојећим објектом, и у основи једнак са његовим габаритом, и да се пројектује још један објекат који би, такође, био функционално повезан са првим новим анексом и постао би још једна допуна садржајима Музеја. Трећа допуна или одлука, најважнија, била је да се комплекс пројектује као целина и да се предвиди фазна реализација. Прво би се заштитио, обновио и ставио у функцију постојећи објекат, а нешто касније урадила два нова дела која би са обновљеним постојећим објектом чинила јединствен музејски простор.

Овако допуњен и редефинисан пројектантски програм утицао је на одређивање метода рада у оквиру пројектантског процеса и припремних активности, као и њихову поступност у реализацији. Било је потребно

урадити следеће:

- 1) Детаљно снимити постојећи стамбени објекат да би се добили архитектонско-грађевински показатељи свих дорада и промена које су извршене на објекту у претходном периоду; проверити стварно стање и стабилност конструктивног склопа и носећих елемената; евидентирати естетска оштећења на кровним равнима, венцу, прозорима и другим фасадним елементима; одредити ниво и дубину интервенције.
- 2) Урадити решење музејског комплекса као јединствене архитектонско-функционалне целине уклопљене у постојећу урбанистичку матрицу.
- 3) Јасно дефинисати главни улаз и излаз за посетиоце Музеја, улаз за запослене, пријем и транспорт музејских предмета.
- 4) На погодном месту и независно од других улаза пројектовати улаз у нови простор галерије – анекс.
- 5) На прозорима према улицама пројектовати адекватну заштиту.
- 6) Урадити унутрашњу функционалну организацију и омогућити континуално кретање посетилаца (ходна линија) тако да се обезбеди добра међусобна повезаност Управе и музејских служби са простором сталне музејске поставке.
- 7) Спајањем уситњених простора у постојећем објекту образовати што већи и отворенији простор за приказивање музејских предмета. Задржати постојеће степениште које води на спрат да би, као унутрашњи елемент, повезало стари са новим објектом – анексом.
- 8) Предвидети у делу дворишта, према Улици војводе Мишића, лапидаријум за излагање на отвореном простору тешких и гломазних музејских предмета из археолошке збирке. Логична повезаност би се остварила излагањем музејских предмета из исте збирке у приземљу постојећег објекта.
- 9) На средњем делу крова постојећег објекта предвидети лантерну, која би на спрату изнад простора сталне поставке обезбеђивала природно дифузно светло (Ehrlich 1981).
- 10) Архитектура нових објеката не сме да угрози архитектуру постојећег објекта. Нови објекти визуелну доминацију треба да препусте старом, али једноставном минималистичком формом и применом савремених материјала треба да се уклопе у постојеће облике, остварујући слику времена у којем су настали.
- 11) Степен технологије и техничке опремљености усагласити са типом музеја и стварним потребама одређених функционалних целина.

Наведене методе рада, параметри и поступност реализације захтевали су од самог почетка синхронизовану сарадњу и координацију свих пројектаната, музеолога и кустоса.



3. Основа приземља и спрата (постојећи објекат и анекс)
3. Layout of the ground and first floor (the existing building and the annex)

Снимањем постојећег стања добијени су неопходни подаци о оштећењу објекта: конструкције, фасада, унутрашњих преграда, инсталација, зидних и подних облога. Сагледане су просторне могућности за проширење и одређено је место где ће бити изграђен анекс и како ће бити спојен са постојећим објектом. Утврђено је да у дворишту према Улици војводе Мишића има довољно простора за изградњу лапидаријума, тако да се могу обезбедити сви тражени улази за посетиоце и запослене, као и посебан улаз у галерију Музеја како би независно функционисала од остатка комплекса. Пријем и транспорт музејских предмета задржан је из Улице Љубе Нешића.

Цена предвиђене интервенције на постојећем објекту и за градњу нових објеката са уређењем дворишта била је висока. Постојећа финансијска средства за изградњу целог комплекса одједном, што је било најбоље решење, нису била довољна. Обезбедити нова, допунска средства у том тренутку је било тешко, а Музеј је требало што пре отворити и предати на коришћење. Такође, сагледан обим свих интервенција на постојећем објекту и време потребно за изградњу нових два објекта указивали су на решење етапног извођења радова и градње комплекса. У првој етапи предузета је обнова комплетног постојећег објекта. Друга етапа је одређена за изградњу нових објеката и у трећој етапи би се остварило функционално, обликовно, естетско и ликовно повезивање свих делова у јединствен музејско-историјски комплекс значајан за Неготинску крајину и Србију.

По завршетку архитектонског-грађевинског пројекта, урађеног синопсиса и пројекта унутрашњег уређења започињу радови на реализацији прве фазе. Синопсисом је тачно утврђен редослед излагања, избор музејских помагала, распоред музејских експоната,

категоризација предмета и приоритети у излагању (Митровић 1994).

Обнова и санација постојећег објекта

Пошто је утврђено да су темељи објекта у добром стању, започети су радови на поправљању оштећења на фасадама, кровној конструкцији, венцу и покривачу. На крову, завршном засеченом делу изнад надвишеног елемента са прозорима, постављена је нова купола покривена лимом. На тај начин још више је у простору наглашен карактеристичан угаони облик објекта проистекао из постојеће урбанистичке матрице. Отклоњена су оштећења на кровној конструкцији (заменом одређених греда), венцу, кровним равнима (заменен покривач), а затим на свим прозорима, орнаментима изведеним у вештачком камену са апликацијама око отвора на фасадама. Задржан је постојећи ритам прозора на уличним фасадама по хоризонтали и вертикали. Код свих прозора у приземљу су уграђене наменски пројектоване заштитне металне решетке. Обнови дворишне фасаде је приступљено са великом пажњом, јер њена маса на првом спрату, прихваћена ритмом стубова, образује отворену аркаду у приземљу. Дефинитивно је потврђено да нова лантерна у централном делу кровних равни може да се изведе али је интервенција специфична, захтева доста времена, припремне радове и вишу цену. Од изградње лантерне се одустало, а евентуална реализација је остављена за неки наредни период.

Обнова унутрашњег простора била је комплекснија, јер се у приземљу и на спрату морао образовати јединствен простор за излагање. Уклањањем преградних зидова и отварањем и проширивањем постојећих малих отвора у носећим зидовима у широке



4. Стална музејска поставка (археологија)
4. The Museum's permanent exhibition (archaeology)

отворе лучног облика (Werner 1981), омогућено је стварање великог и отвореног простора за организацију сталне музејске поставке у континуитету и поштовање траженог захтева примене континуалне ходне линије за посетиоце. Постојеће двокрако степениште као вертикална комуникација између два нивоа је постало део ходне линије и „копча” континуалног разгледања сталне музејске поставке на спрату. Касније, у другој фази, када се изгради нови објекат – анекс, постојеће степениште оствариће спој новог простора сталне поставке са постојећим, градећи јединствену функционалну целину (сл. 2). Овакво пројектантско решење омогућило је да се линије кретања посетилаца и запослених у музејским службама нигде не укрштају. На делу унутрашњег простора, оријентисаног према дворишту из Улице Љубе Нешића, постојећи улаз добија функцију службеног улаза, док се у том делу изнад, на првом спрату, налазе простори за Управу музеја и библиотеку. У приземљу остаје просторија за кустоса и санитарни блок (сл. 3).

Уградња нових инсталационих система и разводних мрежа према новим потребама услед промене функција изискивала је врло обимне и захтевне радове. Све постојеће инсталације замењене су новим. У просторима сталне музејске поставке, у сталној сарадњи са кустосима, уграђене су и све врсте специјалних музеолошких инсталација. Њиховом уградњом постигнут је одговарајући степен техничке опремљености Музеја (Aloi 1962). Обновљене инсталације грејања омогућиле су да се постигне захтевана температура у свим просторијама.

Радовима на спољашњем уређењу комплекса обухваћени су сви отворени простори. Део дворишта према Улици војводе Мишића решен је као лапидаријум за излагање предмета који нису могли да буду у оквиру унутрашње поставке због већих димензија, тежине и структуре. Урађена је обухватна стаза око два подужна поља за излагање и уведена стаза од камених коцки између њих. Поља за излагање великих и тешких

експоната из археолошке збирке су оивичена каменом и посађена је трава. Развод спољне електричне инсталације положен је у посебне канале и разведен тако да сви изложени експонати могу бити адекватно осветљени, чиме се добио занимљив осветљај читавог дворишта. Део отвореног простора према Улици Љубе Нешића поплочан је каменом коцком у посебном слогу у два нивоа. Постојећа ограда дворишта је у потпуности задржана али је обновљена у делу парапета, док је горњи метални део на неким местима поправљен и у целини заштићен.

Реализација унутрашњег простора

Пошто су завршени радови на обнови постојећег објекта, започела је реализација ентеријера и сталне музеолошке поставке према архитектонском пројекту и синопису. Пројекат архитектуре унутрашњег простора и синопис ускладили су и понудили решење у односу на захтеве и постављене услове у мери у којој је у том тренутку било могуће.

- 1) Визуелна уједначеност простора: избор материјала, обрада и боја за примарне површине унутрашњег простора (под, зидови и плафон).
- 2) Посебност функционалних целина у односу на инсталације, опрему, уређаје и друга техничка решења.
- 3) Одређена флексибилност простора за излагање у односу на карактеристике експоната.
- 4) Однос природног и вештачког осветљења у односу на волумен простора, изложене предмете и ходну линију посетилаца.
- 5) Прикривање инсталација на местима где су морале да остану видне, али да остану приступачне за процес одржавања.
- 6) Једноставно решење елемената пројектоване опреме (музеолошка помагала) за излагање дводимензионалних и тродимензионалних предмета: стабилност, функционалност, флексибилност, лака монтажа, транспорт и одржавање.

Постављање и опремање сталне музејске поставке

Пошто су завршени спољашњи и унутрашњи архитектонско-грађевински радови, отпочело је уређење унутрашњег изложбеног простора. Започиње рад на постављању и опремању сталне музејске поставке према усвојеном музеолошком концепту. Постављене су наменски пројектоване витрине и застакљени делови унутрашњег простора у којима су предмети изложени појединачно и групно, наведене епохе из којих су потицали (Митровић 1994). Распоред пројектоване опреме и музеолошких помагала је



5. Стална музејска поставка (археологија)
5. The Museum's permanent exhibition (archaeology)



6. Стална музејска поставка (етнологија)
6. The Museum's permanent exhibition (ethnology)

унапред утврђен, тако да су радови протекли у предвиђеној динамици и без накнадних активности.

Усвојени комбиновани систем излагања реализован је применом линијског и тачкастог (острво) позиционирања витрина за излагање, као и самостално излагање музејских предмета у односу на сопствене димензије и захтеван карактер заштите.

Наменски пројектована музеолошка расвета је скоро у потпуности одговарала постављеним експонатима уз минимално дотеривање и корекцију осветљаја, који је захтеван. Мешање природног и вештачког светла током дана, посебно када су изразито сунчани дани, регулисано је опремањем прозорских отвора завесама. Прво су постављене лаке, светле и релативно провидне, а иза њих су постављене тешке, тамне и непропустљиве за сунчеву светлост. Музеолошка расвета изведена је у односу 3:1 (однос фокалне зоне – музејски предмет према секундарној зони – посетилац). Овај однос омогућава добар преглед изложених предмета и искључује визуелну промену њихових димензионалних вредности. Посетиоцима је умањен оптички замор и омогућена је добра видљивост изложеног предмета, као и добро читање уводних и потписних легенди. Сви помоћни елементи за прихватање музејских предмета у витринама урађени су од тврде провидне пластике. Музејске предмете веће тежине прихватају посебно дизајнирани метални елементи и подијуми различитих висина.

Стална поставка започиње у приземљу, одмах после улаза у хол Музеја са продавницом сувенира, гардеробом за посетиоце и санитарним чвором. Највећи део простора сталне музејске поставке у приземљу заузимају предмети из археолошке збирке (сл. 4 и 5). Изложени су музејски предмети из праисторије (судови од печене земље, алатке од костију и рогова), антике (посуде, жртвеници, статуе) и средњег века (оруђе, оружје, накит). На спрату је изложена етнолошка збирка: предмети од текстила, ношње,

предмети за различиту употребу у кући, предмети од керамике и стакла, као и предмети карактеристични за поједине занате (чурчијски, казанцијски), пољопривредне и виноградарске радове (сл. 6). У једном делу простора сталне музејске поставке у приземљу и на спрату заступљене су историјска збирка и уметничка збирка. Изложени предмети су: старе заставе, ордење, оруђе и слике разноврсне тематике (портрети, пејзажи, историјски и религиозни артефакти).

У другој фази је пројектом било предвиђено да се изгради анекс, чиме би се простор сталне музејске поставке проширио, а користио би се за излагање предмета из историјске и уметничке збирке. Ослободио би се простор у приземљу и на спрату за излагање још неких предмета из археолошке и етнолошке збирке који се налазе у депоу. Део археолошке збирке који је изложен на отвореном, у лапидаријуму, тиме би још више добио на значају (сл. 7). Такође, добио би се додатни простор за излагање предмета, докумената и фотографија из новије историје Неготинске крајине, као и простор за савремене аудио-визуелне презентације, едукацију и нова истраживања (Radojević, Radojević 2016). Међутим, по завршетку прве фазе реконструкције и градње, Музеј Крајине је почео са радом 1989. године (сл. 8). До данас, и поред великог залагања господина Божићара Благојевића, директора Музеја, у време припреме и реализације прве фазе, градња анекса и проширење Музеја нису остварени.

Закључак

Музеј Крајине у Неготину отворен је септембра 1989. године. Без обзира на то што је од предвиђене три етапе реализована само прва – заштита, обнова и ревитализација стамбеног објекта у музеолошки простор, Музеј је значајан културно-историјски центар читаве регије. Његов значај и вредност су додатно потврђени одлуком да се уврсти у списак споменика



7. Лапидаријум
7. Lapidarium



8. Музеј Крајине у Неготину
8. The Krajina Museum in Negotin

културе у Борском округу, под бројем СК 335. Ова одлука је велико признање свима који су учествовали у његовој реализацији, од самог почетка (1934) до данашњих дана, као и онима који и данас с пажњом и љубављу брину о њему.

У раду су приказани основни поступци обнове постојећег објекта и примењене методе рада у сложеном пројектантском процесу пренамене стамбеног простора у музејски. Овај сложени процес не би био успешно спроведен да није остварена апсолутна координација свих стручњака и служби које су биле укључене на реализацији овог задатка. Поред великог знања и искуства свих учесника, у тиму је све време био присутан висок ниво ентузијазма, чак и у тешким тренуцима и потешкоћама, које су неминовне у сложеном послу као што је овај.

Одлука да се проблем сагледа као целина и на тај начин дође до одговарајућих пројектантских решења, а да се реализација замишљеног оствари кроз фазе када се за то створе одговарајући услови, показала се добра. Концепт поступности раста постојећег објекта Музеја Крајине, праћен анализама и израдом радних модела (макета), био је оправдан. Та поступност и етапност огледа се кроз могућност да Музеј спроводи

своје активности док се изводи једна од фаза радова. Ова могућност је добра за инвеститора, локалне посетиоце, као и све бројније туристе из Србије, Румуније и Бугарске, који све чешће бораве у Неготину и околини.

Овај рад може да послужи у едукацији као један пример спроведеног истраживања о могућностима проширења постојећег објекта и уклапањем новог заједно градећи целину. И поред предвиђене градње два нова објекта, усвојени концепт за реализацију целог комплекса је задржао и поштовао препознатљивост и значај архитектонско-обликовних вредности постојећег објекта и окружења. Такође, ревитализацијом унутрашњег простора остварена је функционална повезаност свих делова комплекса поштујући принципе музеологије (Stransky 1970).

Аутори архитектонског пројекта и овог рада сматрају да је остварен још један од важних циљева, а то је да процес пројектовања, реализација и употреба изграђених ресурса нису нарушили обликовне, естетске и функционалне аспекте простора у којем је спроведена интервенција, као и његовог окружења.

- Благојевић, Б. 2020
Што си ти срећан човек: сусрети и сећања,
Зајечар: Народно позориште Тимочке крајине, Центар
за културу „Зоран Радмиловић”
- Благојевић, Б. 2018
Неготин и Крајина од 1944. до 1965. године,
Неготин: Историјски архив у Неготину
- Radojević, A. i Radojević, M. 2016
Muzejska postavka: sistemi izlaganja, estetsko-vizuelni
efekti i primena tehničkih sistema, *Izgradnja* (Beograd) 3–4
(2016): 125–130
- Miholčić, J. i Radojević, M. 2012
Reconstruction of traditional house and its functional
modification into a ”Town House” Museum in Leskovac,
Technics Technologies Education Management (Sarajevo)
VII-3, (2012): 1274–1280
- Митровић, Ђ. 1994
Иновације музејских поставки,
Зборник Историјског музеја Србије (Београд) 28 (1994):
281–292
- Ehrlich, K. 1981
Alte bauten neu genutzt,
München: Deutsche Verlags-Anstalt, DVA
- Werner, F. 1981
Neues Wohnen in alten Häusern,
Stuttgart: Verlag Gerd Hatje
- Радоевић, А. 1979
Архитектонско-музеолошки проблеми и улога
архитекте при пројектовању и архитектонско-ликовној
обради музејске поставке,
Зборник Историјског музеја Србије (Београд) 19 (1979):
216–234
- Stransky, Z. 1970
Pojam muzeologije,
Muzeologija (Zagreb) 8 (1970): 2–39
- Stransky, Z. 1970
Temelji opće muzeologije,
Muzeologija (Zagreb) 8 (1970): 40–91
- Aloi, R. 1962
MUSEI Architettura-Tecnica,
Milano: Hoepli

Summary

ALEKSANDAR M. RADOJEVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Architecture
aleksandarrado@gmail.com

MILAN A. RADOJEVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Architecture
Department of Architectural Technologies
milan@arh.bg.ac.rs

RECONSTRUCTION AND FUNCTIONAL CONVERSION OF A FAMILY HOUSE INTO THE KRAJINA MUSEUM IN NEGOTIN

The Krajina Museum in Negotin was founded in 1934. The museum space took on its present appearance in 1952 when it was relocated into the well-known merchant Dušan Jotić's house built in the late 19th and early 20th century. The aim of this paper is to present the designing process and elaborate on the solutions acquired for the interior refurbishment from the perspective of the conversion of a residential house into a museum. Authors employ the descriptive research methodology which makes it possible to describe and define the specific features of the said building systematically and factually. Applied architectural methods for changing the function and aesthetics of the interior, as well as construction methods for the reconstruction of the whole building included the roof and façade refurbishment and protection. Moreover, the applied methods enabled compliance with all museum and technical requirements along with aesthetic and art requirements pertaining to the permanent exhibition, shaping of museum aids and in continuo visual presentation of the “museum story”. Richness and value of the museum items, particularly those in the archaeological collection, required that part of the outside court be reorganized into lapidarium. At the same time, the design proposed architectural solution for the annex – a new facility in the outside court which would be, aesthetically and functionally, connected to the existing building. The outcome of the reconstruction, functional conversion and adding onto the building of the Krajina Museum has been multiple: the protection and conservation of this important building's life cycle; modernization and completion of the permanent exhibition; acquiring additional space for curators, their work and organization of other events and activities in the museum. Restored and conceptually reorganized, the Krajina Museum has become even more significant cultural and historical centre for Negotin and the surrounding region.

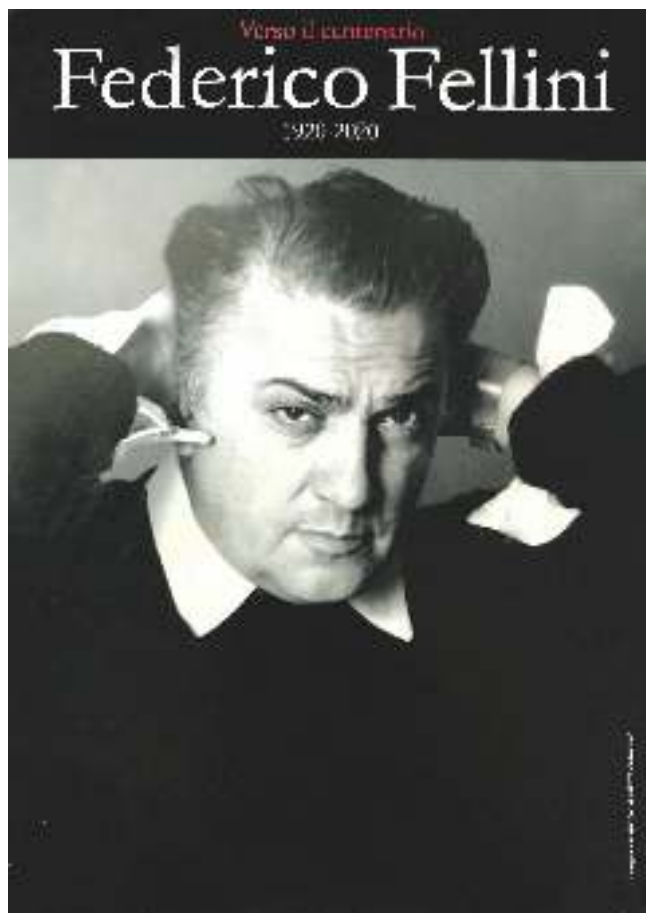
Translated by the authors

ПРИКАЗИ

Reviews



ПРИКАЗ ИЗЛОЖБЕ
У СУСРЕТ
СТОГОДИШЊИЦИ
РОЂЕЊА РЕДИТЕЉА
ФЕДЕРИКА ФЕЛИНИЈА,
ГРАДСКИ МУЗЕЈ
ЕРЕМИТАНИ
У ПАДОВИ:
Фелини: кроз прошлост,
садашњост и будућност



Плакат изложбе *У сусрет стогодишњици рођења редитеља Федерика Фелинија 1920–2020*, Италија, 2020.

Poster *Verso il centenario – Federico Fellini, 1920–2020*, Italy, 2020.

Припреме за прославу стогодишњице рођења редитеља Федерика Фелинија (Federico Fellini), у Градском музејском здању Еремитана (Eremitana) у Падови (Padova), започеле су омажом овом аутору у салама последњег спрата зграде. Како је пандемија вируса корона бацила сенку на одржавање главне изложбе, која је требало да буде интернационално представљана током 2020. године, чини се да је овај мали увод, који сам посетила, посвећен својеврсном ауторском наративном и визуелном маниру, постао веома значајан.¹

Ретроспективна секвенца у Падови у раду ће се посматрати кроз Бергсоново (Henry Bergson) филозофско схватање простора и времена, те трајања

¹ Припремама поводом стогодишњице Фелинијевог рођења, која је била 20. јануара 2020. године, руководили су кустоси, његови пријатељи Винченцо Молика (Vincenzo Molica), Алесандро Никозија (Alessandro Nicosia), његова братанична Франческа Фабри Фелини, (Francesca Fabbri Fellini) и нећака супруге му Ђулијете Мазине (Giulietta Masina), Симонета Таванти (Simoneta Tavanti).

као консеквенце континуиране промене.² Трајање као сећање на аутора омогућава се диферентним изложбеним језиком и пригодбеном излагачком формацијом артефаката поводом важних датума који се обележавају у славу онога што је био и због онога чиме се бавио. Тај линеарни след Хусерл назива континуумом. Креће из неке произвољне тачке из које настаје и друга, која одлази у даља временска модификовања, те напредују у смеру трајања, дакле присећања на овог синеасту.³

Реминисценција као суштина намере представника културе поменутог италијанског града, поводом сто година од рођења, постављена је као интересни фокус у раду. Кустоси, укључујући његову породицу, пријатеље, не знајући да ће бити делимично онемогућени на свом путу ка договореној интернационалној смотри, изнели су ову уводну секвенцу у једном сложенем музејском простору, отворену као вундеркамер-кабинет реткости (Wunderkammer) редитељских артефаката. Грађа за изложбу је прикупљена из архива у Риму (Roma), Порденонеу (Pordenone) и Парми (Parma). Њима се додају и бројни приватни дародавци који су желели да ставе на располагање материјале које поседују. Изложба је носила назив *Према стогодишњици рођења, Федерико Фелини. 1920–2020*, 14. април – 1. септембар 2019⁴, а били су изложени оригинални цртежи, костими, укључујући оне из филмова *Рим* (Roma, 1972), *Амаркорд* (Amarcord, 1973), *Казанова* (Casanova, 1976), стотине фотографија, филмске инсталације, сведочења, оригинални документи, плакати филмова. Велика пажња посвећена је избору слика преузетих из „Књиге снова” (Libro dei sogni)⁵, дневника који је водио од шездесетих година до августа 1990. године, где је верно извештавао о активностима из снова у облику цртаних крокија. Приказани цртежи представљају понављајуће теме у кинематографској продукцији редитеља из Риминија: ерос, путовања, историја, моћ, мода, биоскоп, уметност, књижевност, религија – драгоцени су извор за промишљање о редитељском уму. Истичући еклектичност и свестраност мајстора, карактеристике које су га уздигле на ранг мита, изложба није следила хронолошки ток, већ се одвијала у низу тема које су приповедале о многим световима које је створио. Ради се дакле о јединственом корпусу који обједињује све врсте материјала које је произвео или га се тичу. У посебној просторији изложбе представљена је серија

еротских цртежа које је направио у последњим годинама свог живота, између 1991. и 1992.⁶ Ту су и оригинални плакати филмова *Дангубе* (Vitelloni, 1952), *Улица* (La strada, 1954), *Сатирикон* (Satyricon, 1969), *Амаркорд* (Amarcord, 1973), као и стотину сценских фотографија. Међу разним артефактима је велика глава из филма *Сатирикон* и модел брода из филма *И плови брод* (E la nave va, 1983). Посебан одељак посвећен је филму *Казанова* (Casanova, 1976), који је поред плаката, фотографија и фигура од папје-машеа (papier-mâché) или сажваканог папира, садржао преко 15 раскошних костима, чија је пажљива израда поверена, као и много пута раније, верном Фелинијевом сараднику, Данилу Донатију (Danilo Donati), и донела му награду Филмске академије 1977. године. Ту су и нотне свеске на којима је композитор Нино Рота (Nino Rota) записивао упутства која је давао Фелинију за музику за филмове. Потом, први сценарио за оно што ће постати *Амаркорд*, сценарио за филм *8 1/2* у власништву Лине Вертмилер (Lina Wertmüller), ондашње Фелинијеве помоћнице режије.⁷

За Италијане он је национални мит, а савремена свест која је прихватила медије и друштвене мреже, барем у уметничком и домену културе, за филозофа Ђанија Ватима (Gianni Vattimo), морала је разумети мит као наратив који комуницира пре свега са емоцијама, са мало или нимало објективности.⁸ Тако Фелини и даље живи у срцима оних који га памте и који су га познавали. Велики рад који је остао иза њега приказује се редифиницијом светковина у његову част поводом разних јубилеја. На тај начин, сећање је увек живо а трајање ће бити однеговано. Добитник је четири Оскара за најбољи страни филм: *Ла strada*, (La strada, 1954), *Кабиријине ноћи* (Notti di Cabiria, 1957), *8 1/2* (1963) и *Амаркорд* (1973).⁹ Његова филмографија показује једним делом битну усмереност ка анализи друштва, готово хабермасовско социјално истраживање које као нит спаја све филмове. Рефлексije о сопственом пореклу, раном животу (рад у новинама, одакле потиче бављење цртежом, током целог живота), ономе чему се дивио – циркус (*Ла strada*), ствара емпиријски оквир његових филмова. Увек заинтересован за ослобађање стега идеологије, у богатом опусу пружио је социјалну анализу са погледом на *трансценденталне симболе* свог детињства увек изражавајући дозу еманципаторског интереса. Сложено преиспитивање свог будућег делања као културног посленика довело га је из Риминија у

2 А. Бергсон, *Стваралачка Еволуција*, Алгоритам, Београд, 2016, 7–29.

3 Е. Хусерл, *Предавања о феноменологији унутрашње временске свести*, Будућност, Нови Сад, 2004, 125.

4 А. Lane, *A hundred years of Fellini*, <https://www.newyorker.com/magazine/2020/01/27/a-hundred-years-of-fellini> (januar 2020).

5 *Књига снова*, књига коју је Фондација Фелини купила 2006. године и поклонили Општини Римини 2015. године, поводом стогодишњице, нешто касније је била изложена у Музеју Града Риминија. Састоји се од два тома који садрже преко 400 листова.

6 Серија – названа *Еротомахиа* (Erotomachia) или *Битка за љубав* – представља архетипску битку између мушкарца и жене према Фелинијевој ироничној перспективи.

7 Verso il centenario di Federico Fellini, <http://www.arte.it/calendario-arte/padova/mostra-verso-il-centenario-federico-fellini-1920-2020-60961> (mart 2021)

8 Dani Vattimo, *The transparent society*, Кембриџ, 1992, 29.

9 С. Јовановић, *Три плаката за филмове Федерика Фелинија из колекције Музеја примењене уметности у Београду*, Зборник бр. 4/5, Београд, 2008/2009, 99.

Рим, где је и остао до краја живота и мирној улици Margutta 110 (Via Margutta 110).

У Риму (Roma), Милану (Milano), Трсту (Trieste) и његовом родном граду Риминију (Rimini) организоване су изложбе и смотре филмова поводом годишњице рођења. Преко цртежа, филмова, костима, рукописа и фотографија, могла се пратити историја Италије од 1920-их и 1930-их до 1980-их. Дакле, различити визуелни концепти као омажи једном аутору, увек изнова послгани и промишљени, остају у сећању, пријањају уз трајање овог великог имена и дела, те чувају успомене на њега.

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

2021

АКВИЗИЦИЈЕ / *Acquisitions*

ИЗЛОЖБЕ / *Exhibitions*

ИЗДАЊА / *Editions*



АКВИЗИЦИЈЕ

Acquisitions



Блуза, дечја

Прве деценије XX века
Платно; вез
Дужина 32,5 cm
МПУ, инв. бр. 25654

Пешкир, дечји

Прве деценије XX века
Платно; вез
Дужина 32,5 x 81 cm
МПУ, инв. бр. 25655

Шешир, дечји

Прве деценије XX века
Свила; метална жица
h 9 cm, R (са ободом) 25 cm
МПУ, инв. бр. 25655

Вук Станисављевић из Београда поклонио је Музеју током 2021. године три дечја одевна и текстилна предмета из првих деценија XX века који су били ношени и сачувани у његовој породици.

Дечја блуза од финог, танког платна, украшена везеном декорацијом представља репрезентативан примерак дечје одеће из првих деценија XX века. Као и пешкир, који је сачуван и поклоњен уз ову блузу, вероватно је коришћена у некој свечаној прилици, као што је крштење детета.

С обзиром на то да се у Збирци текстила и костима не чува велики број примерака дечје одеће, као и на то да се овакви предмети ретко налазе на тржишту, дечја блуза и пешкир, заједно са дечјим шеширом од свиле браон боје, са украсном траком и машном, представљају драгоцену аквизицију која ће употпунити слику о моди и одевању у Србији у XIX и почетком XX века.

Blouse, children's

First decades of the 20th century
Cloth; embroidery
Length 32.5 cm
MAA, Inv. No. 25654

Towel, children's

First decades of the 20th century
Cloth; embroidery
Length 32.5 x 81 cm
MAA, Inv. No. 25655

Hat, children's

First decades of the 20th century
Silk; metal wire
H 9 cm, D (with a brim) 25 cm
MAA, Inv. No. 25655

During 2021, Vuk Stanisavljević from Belgrade has donated to the Museum three children's clothing and textile items dating from the first decades of the 20th century that were worn and preserved in his family.

The children's, embroidery-decorated blouse, made of fine, thin cloth, is a representative example of children's clothing dating from the first decades of the 20th century. Like the towel, which was preserved and donated with this blouse, it had probably been used on some solemn occasion, such as the baptism of a child.

Given the fact that the Textile and Costume Collection does not have in its possession a large number of children's clothing items, as well as the fact that such items are rarely visible on the market, the children's blouse and towel, along with the children's, brown, silk hat, with a decorative ribbon and bow, represent a valuable acquisition that will make the picture of fashion and clothing in Serbia in the 19th and early 20th century more complete.



ИЗЛОЖБЕ
Exhibitions



ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2021. ГОДИНИ



1. Тачка ослонца

XLIII Салон архитектуре
МПУ

12. 5 – 5. 6. 2021; део изложбе је продужен до 30. 6. 2021.
Галерије А и Б, Галерија „Анастас”, Галерија „Жад”
Свечано отварање и додела награда: среда, 12. 5. 2021. у
19.00 часова

Кустоси Салона и уредници каталога: мр Љиљана
Милетић Абрамовић, музејска саветница; Миољуб
Кушић, кустос

Салон се састоји од велике изложбе и пратећег
програма.

133

Пратећи програм:

А) ПреСалона 2021 – Рефлексije

Изложба студентских пројеката

Пројекат сарадње, умрежавања и размене искустава
између четири факултета архитектуре и дизајна
ФПУ (Београд), АФ (Београд), ФТН (Нови Сад), ГАФ
(Ниш) и МПУ

18. 5 – 5. 6. 2021.

Галерија „Жад”

ПреСалона 2021 је због пандемије и прописаних
епидемиолошких мера реализован кроз изложбу
одабраних студентских пројеката четири факултета.

Б) Стручна вођења кроз изложбу
Галерије А и Б, Галерија „Анастас”

15. и 22. 5. 2021. у 13.00 часова

Стручно вођење: мр Љиљана Милетић Абрамовић

В) Стручна вођења кроз изложбу
Галерије А и Б, Галерија „Анастас”

27. и 28. 5. 2021. у 15.00 часова; 29. 5. у 13.00 часова

Стручно вођење: Миољуб Кушић



2. Антиматерија

Љубица Јоцић Кнежевић

Салон савремене примењене уметности

МПУ

4–28. 9. 2021.

Галерије А и Б

Свечано отварање: субота, 4. 9. 2021. у 19.00 часова

Изложбу отворили: Милош Илић, в. д. директора МПУ;

Јелена Поповић, кустоскиња изложбе; Велимир

Вукићевић, професор ФПУ у пензији

Кустоскиња изложбе: Јелена Поповић, виша

кустоскиња

Односи с јавношћу: мр Милица Цукић, музејска саветница

Пратећи програм:

А) Јавна вођења кроз изложбу

Организатор: МПУ

11. и 19. 9. 2021. у 12.00 часова

Стручно вођење: Јелена Поповић, Љубица Јоцић Кнежевић

3. Игра, игра, игрица

LVI Дечји октобарски салон

МПУ

2. 10 – 10. 11. 2021.

Галерија „Анастас”

Ауторке каталога и изложбе: мр Милица Цукић, музејска саветница; Леа Зеи, ликовна педагошкиња

Графичко обликовање: Тијана Олбина, графичка дизајнерка

Пратећи програм:

А) Дидактичка радионица *Игра кроз генерације*

12. 10. 2021. у 12.00 часова

Салон Музеја и радионица у Галерији А

Ауторка и реализаторка: Драгана Дивјак, ликовна педагошкиња

Учесници: ученици ОШ „Краљ Петар I”

Координаторка: мр Милица Цукић

Б) Радионица *Игрокази: путовање летећег ћилима*

13. 10. 2021. у 12.00 часова; 15. 10. 2021. у 14.00 часова

Галерија „Анастас”

Реализаторка: Јасмина Обрадовић, дипломирана васпитачица

В) Радионица *Игра иглом: графичка техника сува игла*

13. 10. 2021. у 14.00 часова

Радионица у Галерији А

Реализаторка: Мирјана Филиповић Курузовић, ликовна педагошкиња

Г) Радионица *Зачаране фигуре* – вајање

14. 10. 2021. у 14.00 часова

Радионица у Галерији А

Реализаторка: Леа Зеи

Д) Радионица *Кроз игру мењамо поглед*

16. 10. 2021. у 12.00 часова

Галерија „Анастас”

Реализатор: Драгана Ристић, ликовна педагошкиња

Ђ) Радионица *Игра као инспирација*

20. 10. 2021. у 12.00 часова; 27. 10. 2021. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Реализаторка: Леа Зеи

Е) Перформанс *Добошари добрих вести*

Организатори: група „Шкарт” и МПУ

22. 10. 2021. у 11.00 часова

Галерије А и Б

Ж) Радионица *Игра је другарство*

22. 10. 2021. у 12.00 часова

Галерија „Анастас”

Реализаторка: Леа Зеи



З) Инклузивна радионица *Игра, игра, игрица*
23. 10. 2021. у 11.00 часова
Радионица у Галерији А
Учесници: Друштво аутиста Београда и ученици
ОШ „Лаза Костић”, Београд
Ауторка и реализаторка: Јелена Пријић
Координаторка: мр Милица Цукић

И) Радионица *Игрокази: лева нога, десна нога – играчка тркачка*
23. 10. 2021. у 12.30 часова
Галерија „Анастас”
Реализаторка: Јасмина Обрадовић, дипломирана васпитачица

Ј) Радионица *Игра у децем свету*
3. 11. 2021. у 13.30 часова; 4. 11. 2021. у 11.00 часова
Галерија „Анастас”
Реализаторка: Леа Зеи

К) Радионица *Од игре до спорта*
4. 11. 2021. у 15.30 часова
Салон МПУ
Аутор и реализатор: Милан Зарић, професор физичке културе и тренер
Координаторка: мр Милица Цукић

Л) Радионица *Од креативне игре до разигране креативности*
6. 11. 2021. у 12.00 часова
Салон МПУ
Ауторка и реализаторка: Јасминка Петровић, књижевница
Координаторка: мр Милица Цукић

Љ) Радионица *У свету танграма*
9. 11. 2021. у 12.00 часова
Радионица у Галерији А
Реализаторка: Леа Зеи

4. Три међуратна плакатера: Јанковић, Петров, Бабић
МПУ
7. 10 – 24. 11. 2021.
Галерије А и Б

Свечано отварање: четвртак, 7. 10. 2021. у 19.00 часова
Изложбу отвориле: др Ирина Суботић, историчарка уметности; Биљана Јотић, в. д. директора МПУ;
мр Бојана Поповић
Кустоскиња изложбе: мр Бојана Поповић, музејска саветница
Графички дизајн: Данијела Парацки
Односи с јавношћу: мр Милица Цукић, музејска саветница

Пратећи програм:

А) Предавање петком
О београдском међуратном плакату
Галерија Б
8. 10. 2021. у 18.00 часова
Предавачица: мр Бојана Поповић

Б) Предавање петком
О ликовном опусу Михаила С. Петрова
Галерија Б
15. 10. 2021. у 18.00 часова
Предавачица: Тања Вићентић, кустоскиња Народног музеја у Аранђеловцу

В) Стручна вођења суботом
Галерије А и Б
16, 23. и 30. 10. 2021. у 13.00 часова, 11. 11. 2021. у 13.00 часова
Стручно вођење: мр Бојана Поповић

Г) Предавање петком
О ликовном опусу Милоша Бабића
Галерија Б
22. 10. 2021. у 18.00 часова
Предавачица: Олга Ковачев Нинков, кустоскиња Градског музеја у Суботици

Д) Предавање петком
О ликовном опусу Душана Јанковића



Галерија Б
29. 10. 2021. у 18.00 часова
Предавачица: Жаклина Ратковић, кустоскиња Музеја
савремене уметности у Београду

5. Гето: Све, све, али занат

Ауторска изложба Марије Ристић
Салон савремене примењене уметности
МПУ

8. 12. 2021 – 20. 1. 2022.

Галерије А и Б;

8–23. 12. 2021.

Галерија „Анастас”

Кустос изложбе: Слободан Јовановић, виши кустос

Пратећи програм:

А) Стручна вођења кроз изложбу
Галерије А и Б, Галерија „Анастас”
11. 12. 2021. у 13.00 часова; 15. 1. 2022. у 13.00 часова
Стручно вођење: Марија Ристић, Слободан Јовановић

Б) Тематско предавање *Шта је илустрација?*
Галерија „Жад”
17. 12. 2021. у 18.00 часова
Предавач: Бобан Савић Гето

В) Дечја радионица *Илуструјем бајку*
Радионица у Галерији А
22. 12. 2021. у 17.00 часова
Ауторка и водитељка: Марија Маша Јовановић

Г) Тематско предавање *Развој илустрације у Србији*
Галерија „А”
24. 12. 2021. у 18.00 часова
Предавачица: Марија Ристић

Д) Радионица *Концепт-арт / Дизајн продукције*
Галерија „Жад”
29. 12. 2021. у 18.00 часова
Аутор и водитељ: Бобан Савић Гето



Ђ) Тематско предавање *Гето: Све, све, али занат*
Галерија А
14. 1. 2022. у 18.00 часова
Предавачица: Марија Ристић

Е) Дечја радионица *Илуструјем бајку*
Радионица у Галерији А
15. 1. 2022. у 12.00 часова
Ауторка и водитељка: Марија Маша Јовановић

Ж) Тематско предавање *О илустрацији и Гету*
Галерија А
20. 1. 2022. у 18.00 часова
Предавач: Растко Ђирић

Изложба МПУ на гостовању

Изложба Машић

Ретроспективна изложба визуелних комуникација
Слободана Машића
Културни центар Србије (Париз) и МПУ
18. 12. 2021 – 5. 2. 2022.
Културни центар Србије, 123, rue Saint Martin, Париз,
Француска
Аутор изложбе: Слободан Јовановић, виши кустос
Дизајн визуелног идентитета изложбе: Борут Вилд

Гостујуће изложбе у МПУ

1. Метаморфоза индивидуалног и колективног сећања

Докторски уметнички пројекат Анђеле Мицић
Анђела Мицић и МПУ
9–16. 6. 2021.
Галерија „Жад”
Свечано отварање: среда, 9. 6. у 18.00 часова
Ментор: Марко Лађушић, редовни професор ФПУ
Односи с јавношћу: мр Милица Цукић, музејска саветница

2. Златко Цветковић – Непотрештине

Реконтекстуализација у уметности текстила
Докторски уметнички пројекат
Златко Цветковић и МПУ
15. 6 – 3. 7. 2021.
Галерија „Анастас”
Свечано отварање: среда, 15. 6. у 19.00 часова
Изложбу отвориле: мр Милица Цукић и др Оливера Нинчић
Менторка: др Оливера Нинчић, редовна професорка ФПУ
Ауторка текста у каталогу: Љубица Јелисавец Катић, историчарка уметности
Односи с јавношћу: мр Милица Цукић, музејска саветница

Пратећи програм:

А) Стручна вођења кроз изложбу
19. и 26. 6. 2021. у 13.00 часова; 3. 7. 2021. у 13.00 часова
Галерија „Анастас”
Стручно вођење: Златко Цветковић

3. Драгана Дражовић Илић – Сублимације реминисценције

Докторски уметнички пројекат
Драгана Дражовић Илић и МПУ
22–30. 6. 2021.
Галерија „Жад”
Ментор: др ум. Иван Правдић
Коментор: мр Чедомир Васић
Центар за интердисциплинарни студије Универзитета уметности, програм Вишемедијска уметност
Аутор текста у каталогу: др ум. Иван Правдић
Односи с јавношћу: мр Милица Цукић, музејска саветница

4. Диплома 2020/2021.

Изложба радова студената четврте године основних академских студија школске 2020/2021. године
Факултета примењених уметности (ФПУ) у Београду
ФПУ и МПУ
9–30. 7. 2021.
Галерије А и Б, Галерија „Жад” и Галерија „Анастас”
Свечано отварање: петак, 9. 7. 2021. у 19.00 часова

Комесар изложбе: Владимир Загорац, доцент ФПУ
Архитектиња изложбе: Биљана Бранковић, доценткиња ФПУ

5. Милица Вучковић – Када кажеш уметност, на шта тачно мислиш?

Докторски уметнички пројекат
Милица Вучковић и МПУ
11–18. 9. 2021.
Галерија „Жад”
Свечано отварање: субота, 11. 8. 2021. у 19.00 часова
Менторка: редовна професорка Даниела Фулгоси, ФПУ
Ауторка пратећег текста: Исидора Вучић
Односи с јавношћу: мр Милица Цукић, музејска саветница

6. Варијације и аутономија: ханга графике савремених јапанских сликара / Variation and Autonomy: The Prints of Contemporary Japanese Painters

Гостујућа изложба
Јапанска амбасада у Републици Србији и Јапанска фондација у сарадњи са МПУ
16. 11 – 4. 12. 2021.
Галерија „Анастас”
Свечано отварање: уторак, 16. 11. 2021. у 12.00 часова
Изложбу отворио: Његова екселенција Кацумата Такахико, амбасадор Јапана у Србији
Координаторка: мр Милица Цукић, музејска саветница
Аутори радова на изложби: Масанари Муран, Тошинобу Оносато, Јасуказу Табући, Јајои Кусама, Нацујуки Наканиши, Хитоши Наказато, Томохару Мураками, Наојоши Хикосака, Косаи Хори, Тоеко Тацуно

137

7. Ауторска изложба победнице 50. Златног пера Београда Нушин Садегијан

Пратећи програм изложбе „Златно перо Београда” у МПУ
Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије (УЛУПУДС) у сарадњи са МПУ
24. 11 – 4. 12. 2021.
Галерија „Жад”
Свечано отварање: среда, 24. 11. 2021. у 18.00 часова
Кустоскиња изложбе: Владана Костић

8. Милош Пуач: Сторибордови

Милош Пуач и МПУ
10–20. 12. 2021.
Галерија „Жад”
Координаторка изложбе: мр Милица Цукић, музејска саветница

9. ТиСО, квадријенална изложба Секције за текстил и савремено одевање УЛУПУДС-а

Секција ТиСО (текстил и савремено одевање)
УЛУПУДС-а и МПУ
28. 12. 2021 – 15. 1. 2022.
Галерија „Анастас”, Галерија „Жад”



Координаторка изложбе: Милица Цукић, музејска саветница

Међународна изложба МПУ

Осми километар / 8th Kilometer

Изложба у Српском павиљону у Венецији, одржана у оквиру XVII међународне изложбе архитектуре – Бијенале у Венецији 2021 / 17. Mostra Internazionale di Architettura – La Biennale di Venezia

Министарство културе и информисања Републике Србије, МПУ и Удружење архитеката Србије
22. 5 – 21. 11. 2021.

Кустос Бијенала: Хашим Саркис / Hashim Sarkis

Комесар српске изложбе: Слободан Јовић, архитекта
Аутори изложбе и каталога:

Модерни у Београду (МуБГД) – Ива Бекић, Петар Цигић, Далиа Дуканац, Стефан Ђорђевић, Ирена Гајић, Мирјана Јешић, Христина Стојановић, Снежана Златковић

Сарадник: Катарина Ђорђевић

Жири / Стручни савет:

мр Љиљана Милетић Абрамовић, председница Савета
ванредни професор Александру Вуја, архитекта,
потпредседник Савета

др Тања Дамљановић Конли/Conley, архитектиња

Предраг Милутиновић, архитекта

Зорица Савичић, архитектиња

Бранко Станојевић, архитекта

Дејан Тодоровић, архитекта

Аутори текстова: Љиљана Милетић Абрамовић, Далиа Дуканац, Катарина Ђорђевић, Стефан Ђорђевић, Снежана Златковић, Мирјана Јешић, Слободан Јовић, Христина Стојановић, Петар Цигић

Пратећи програм:

А) Промоција каталога пројекта *Осми километар* и коктел

Организатори: Модерни у Београду и МПУ

3. 12. 2021. у 18.00 часова

Галерија Б

Учесници: Модерни у Београду – Ива Бекић, Ирена Гајић, Далиа Дуканац, Стефан Ђорђевић, Снежана Златковић, Мирјана Јешић, Христина Стојановић, Петар Цигић;
комесар изложбе Слободан Јовић;
ванредни професор Александру Вуја;
ванредна професорка др Ана Никезић;
Биљана Јотић, в. д. директора МПУ

Догађаји, промоције, предавања

1. Модна ревија у част Александра Јоксимовића

30 година Модног студија *Click*

Модни студио *Click*, Центар београдских фестивала (Цебеф) и МПУ

29. 6. 2021. од 22.00 часа

Плато испред МПУ

Аутори модела: Драгана Огњеновић, Игор Тодоровић, Дода Комад, Гордана Ћирић Крстић, Предраг Нерић, Александра Лалић, Будислава Кековић, Весна Крацановић, Соња Крстић и други

2. Четири плаката из Одсека за централну документацију изложена су на изложби *Прометеји новог века*

22. 9 – 14. 11. 2021.

Музеј Југославије

Ауторке изложбе и уреднице каталога: Ана Панић, Јована Недељковић

3. Фотографија из збирке МПУ *Задржано бекство надстварности* Николе Вуча је изложена у склопу изложбе *Надреализам без граница / Surrealism Beyond Borders*

11. 10. 2021 – 30. 1. 2022, Музеј Метрополитен, Њујорк;

25. 2 – 29. 8. 2022, Тејт модерн, Лондон

4. Расписивање Јавног конкурса за представљање Републике Србије на међународној изложби XXIII Triennale Milano International Exhibition: *Unknown Unknowns. An Introduction to Mysteries*

Министарство културе и информисања Републике Србије и МПУ

6. 11 – 6. 12. 2021.

Комесарка српског наступа: Биљана Јотић,

в. д. директора МПУ

5. Трибина *Антисемитизам и фашизам – историја, концепти и савремени изазови*

Музеј жртава геноцида

9. 11. 2021. у 18.30 часова

Галерија „Жад”

Учесници: др Гордана Тодорић, истраживачица-сарадница Центра „Моше Давид Гаон”; др Милован Писари, историчар; Миша Анђелковић, стручни сарадник Музеја жртава геноцида

Модератор: Стефан Радојковић, кустос Музеја жртава геноцида

* Све изложбе и други програми МПУ одржани су уз поштовање мера за спречавање и сузбијање болести изазване коронавирусом.

Миољуб Кушић

ИЗДАЊА
Editions



ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2021. ГОДИНИ



Зборник [Музеја примењене уметности] / [главна и одговорна уредница] Биљана Јотић ; [уредник броја] Слободан Јовановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2021. – Бр. 17, 152 стр. : илустр. ; 27 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: Прилози: (1) Средњовековни енколпион из Крвавице код Крушевца / Александар Ристић. – [Summary]: Medieval Cross : Encolpia from the Village of Krvavica near Kruševac; (2) Повратак описаних у земљу Еурокрема : музички видео, адвертајзинг и привреда Србије у транзицији / Ирена Шентевска. – [Summary]: The Written off Return to the Land od Eurokrem : Music Videos, Advertising and Economy of Serbia in Transition; (3) Нови Сад модерни град : истраживање, вредновање и курирање неапсорбоване модернизације града / Драгана Константиновић ; Слободан Јовић. – [Summary]: Novi Sad Modern City : Research, Evaluation and Curation of Unabsorbed Modernization of the City; (4) The Legacy of Alfonso Leoni (1941-1980) / Claudia Casali. – [Резиме]: Наслеђе Алфонса Леонија (1941-1980); (5) Миодраг Вартабедијан Варта и традиционални симболи у његовом стваралаштву / Анамарија Вартабедијан. – [Summary]: Miodrag Vartabedijan Varta : Traditional Symbols in His Artwork; (6) Диференцијална специфичност предигиталне фотографије / Михаило Васиљевић. – [Summary]: Differential Specificity of Pre-Digital Photography; (7) Биоскопски ефекат унутар савремене уметности / Предраг Терзић. – [Summary]: Cinema Effect in Contemporary Art; (8) Ескапизам у фантастично : Кућа „Диор” и нове видео-форме презентације колекција високе моде / Ана Самарџић. – [Summary]: Escapism into the Fantastic : The House of „Dior” and the New Video Forms of Presentations of Haute Couture Collections; (9) Прилог ревитализацији села : афирмација значаја уметничких артефаката у руралним амбијентима Србије / Александар Виденовић. – [Summary]: Contribution to the Revitalization of the Village : Affirmation of the Significance of Artistic Artifacts in Rural Environments of Serbia; (10) Between Shape and Image : Hypothesis of Research on Three 16th Century Paintings, Through the Aid of on Scale Mannequins / Sara Paci Piccolo. – [Summary]: Између облика и слике : хипотеза истраживања три слике из 16. века, уз помоћ модела; (11) Architectural Ceramics in Dublin / Michael Moore. – 143 [Резиме]: Архитектонска керамика у Даблину; (12) Библиофилско издање поеме *Јама* : анализа уметничке књиге / Невена Поповић. – [Summary]: Bibliophile Edition of the Poem *The Pit* : Analysis of the Art Book and the Social Context that in which the Artwork Was Created; (13) Обнова и ревитализација породичне куће у Музеју Крајине у Неготину / Александар Радојевић ; Милан Радојевић. – [Summary]: Reconstruction and Functional Conversion of the Family House into the Krajina Museum in Negotin; [II ДЕО]: Прикази: (1) Приказ изложбе *У сусрет стогодишњици рођења редитеља Федерика Фелинија*, Градски музеј „Еремитани” у Падови / Владана Косић; [III ДЕО]: (1) Аквизиције 2021. = Acquisitions 2021; (2) Изложбе 2021. = Exhibitions 2021; (3) Издања 2021. = Editions 2021.

YU ISSN 0522-8328



43. Салон архитектуре : тачка ослонаца = 43rd Salon of Architecture : The Anchor Point / [аутори текстова] Љиљана Милетић Абрамовић, Милош Комленић; [уредници каталога и кустоси изложбе] Љиљана Милетић Абрамовић, Миољуб Кушић; [визуелни идентитет изложбе и дизајн корица] Борут Вилд; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2021. – 228 стр. : илустр. ; 27 cm
ISBN 978-86-7415-224-9



Три међуратна плаката : Јанковић, Петров, Бабић = Three Interwar Poster Artists : Janković, Petrov, Babić / [ауторка каталога и изложбе] Бојана Поповић; [фотографија] Веселин Милуновић, Документација Факултета примењених уметности; [дизајн каталога] Данијела Парацки. – Београд : Музеј примењене уметности, 2018. – 224 стр. : илустр. ; 24 cm
ISBN 978-86-7415-227-0



56. Дечји октобарски салон : игра, игра, игрица... = 56th Children's October Salon : Play, Play, Play the Game / [ауторке каталога и изложбе] Милица Цукић, Леа Зеи; [фотографија] Веселин Милуновић; [графичко обликовање] Тијана Олбина. – Београд : Музеј примењене уметности, 2021. – 87 стр. : илустр. ; 26 x 27 cm
ISBN 978-86-7415-225-6



Geto : све, све, али занат = Geto : Handicraft above Everything / [ауторка текста и изложбе] Марија Ристић; [аутор уводног текста] Слободан Јовановић; [дизајн каталога] Растко Ђирић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2021. – 192 стр. : илустр. ; 26 x 24 cm

ISBN 978-86-7415-228-7



Антиматерија : Љубица Јоцић Кнежевић = Antimatter : Ljubica Jocić Knežević / [ауторка изложбе] Љубица Јоцић Кнежевић; [аутори текстова] Јелена Поповић, Марк Лутолд, Љубица Јоцић; [фотографија] Никола Кнежевић, Владимир Поповић; [дизајн каталога] Оливера Батајић Сретеновић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2021. – 160 стр. : илустр. ; 25 cm

ISBN 978-86-7415-226-3

Проф. др Саша Брајовић, редовна професорка,
Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности / Proffesor Saša Brajović,
PhD, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – The
Art History Department

Др Марта Вукотић, доценткиња, Универзитет у
Приштини, Косовска Митровица, Филозофски
факултет – Катедра за историју уметности / Marta
Vukotić, PhD, University of Priština, Kosovska Mitrovica,
Faculty of Philosophy – The Art History Department

Проф. др Радивоје Динуловић, редовни професор,
Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука,
Департман за урбанизам и архитектуру – Одсек за
уметност и дизајн / Professor Radivoje Dinulović, PhD,
University of Novi Sad, Faculty of Technical Sciences, The
Architecture and Urban Planning Department – Chair of
Applied Arts in Arhitecture and Design

Проф. др Милена Драгићевић Шешић, професорка
емерита, Универзитет уметности у Београду / Milena
Dragičević Šešić, PhD, University of Arts in Belgrade

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

Мирослав Карић, кустос, Музеј савремене уметности,
Београд / Miroslav Karić, Curator, Museum of
Conterporary Art, Belgrade

Др Марко Николић, доцент, Универзитет у Београду,
Архитектонски факултет – Департман за архитектуру /
Marko Nikolić, PhD, University of Belgrade, Faculty of
Architecture – Department of Architecture

Драгиња Маскарели, музејска саветница, Музеј
примењене уметности, Београд / Draginja Maskareli,
Museum Advisor, Museum of Applied Art, Belgrade

Мр Јелена Матић, теоретичарка уметности и медија,
Београд / Jelena Matić, MA, Art and Media Theorist,
Belgrade

Мр Љиљана Петровић, редовна професорка,
Универзитет уметности у Београду, Факултет
примењених уметности – одсек: Костим / Ljiljana
Petrović, MA, Proffesor, University of Arts in Belgrade,
Faculty of Applied Arts – The Costume Department

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

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

Др Маја Станковић, ванредна професорка, Универзитет
Сингидунум, Факултет за медије и комуникације / Maја
Stanković, PhD, Singidunum University, The Faculty of
Media and Communications

Др Маја Студен, ванредна професорка, Универзитет
уметности у Београду, Факултет примењених уметности
– одсек: Костим / Maja Studen, PhD, University of Ars in
Belgrade, Faculty of Applied Arts – The Costume
Department

Проф. др Растко Ћирић, редовни професор,
Универзитет уметности у Београду, Факултет
примењених уметности – одсек: Примењена графика /
Pofessor Rastko Ćirić, PhD, University of Arts in Belgrade,
Faculty of Applied Arts-The Applied Graphics Department

Биљана Црвенковић, виша кустоскиња, Музеј
примењене уметности, Београд / Biljana Crvenković,
Senior Curator, Museum of Applied Art, Belgrade

Др Перица Шпехар, ванредни професор, Универзитет у
Београду, Филозофски факултет – Одељење за
археологију / Perica Špehar, PhD, University of Belgrade,
Faculty of Philosophy-Department of Archeology

Фот. Александар Ристић (10); Равна, средњовековно насеље и некропола, Ерцеговић-Павловић, 1984: Т. II-3, 4 (11); Инкова, М. 2011, 35/Обр. IX (12); фот. Игор Вукичевић, Александар Јовановић (24); фот. Лидија Иванић (25–26); фот. Драгана Константиновић (27); фот. Бојан Стојковић (28); фот. Маја Момиров (29); Документација Међународног музеја керамике, Фаенца (34–38); фот. А. Вартабедијан (42,44, 45,46,47); фот. Д. Манолев (44); фот. Б. Стругар (45); <https://www.flickr.com> (51–53); <https://nara.getarchive.net> (54); <https://commons.wikimedia.org> (55); Christian Dior, <https://www.youtube.com/watch?v=tf-vjFG6ihw> (69–72); Приватна архива др арх. Александар Виденовић и др арх. Милош Аранђеловић (77–83); илустрације Ђулија Пиколо, фот. Сара Паћи Пиколо (89–93); фот. Мајкл Мур (97–100); фот. Невена Поповић (104–105); фот. Милан Радојевић, Александар Радојевић (109–115); фот. Веселин Милуновић (129); Документација Музеја примењене уметности, фот. Веселин Милуновић (133–139).

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ И ПРЕДАЈУ РАДОВА

ЗБОРНИК МПУ је стручни 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.

147

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 упути на садржај рада, укључујући речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, потребно је да се наслову придода поднаслов.

IV АПСТРАКТ

Кратак информативни приказ садржаја чланка који омогућава брзу оцену његове релевантности. Апстракт треба да садржи термине који се често користе за индексирање и претрагу чланака. Саставни делови апстракта су циљ истраживања, методи, резултати и закључак. Треба да има 100 до 250 речи.

V КЉУЧНЕ РЕЧИ

Служе да се одреди интердисциплинарна област којој рад припада. Користи се основна терминологија која најбоље описује садржај чланка за потребе индексирања и претраживања. Број кључних речи може бити до пет, излажу се азбучним редом, а препорука је да учесталост њихове употребе буде што већа.

VI ОСНОВНИ ТЕКСТ

– Страна имена и називи у основном тексту пишу се у транскрипцији, са изворним обликом у загради, када се помињу први пут.

– Напомене/фусноте се уносе искључиво на крају сваке странице. Треба да садрже мање важне детаље и одговарајућа објашњења.

– Скраћенице које су засноване на латинским изразима задржавају латиничку графију.

cf. (лат. *confer*) у значењу упореди

e.g. (лат. *exempli gratia*) у значењу на пример

i.e. (лат. *id est*) у значењу то јест

– Цитирање/позивање на литературу (навођење библиографске јединице у основном тексту).

У раду се наводе сви извори и литература који су коришћени при изради и састављању рада.

Харвард систем подразумева да се у основном тексту одговарајућа библиографска јединица наводи унутар заграда по обрасцу:

- Презиме аутора
- Година издања
(Радојковић 1969)
(Wenzel 1965)

без знака интерпункције између презимена и године.

- Број странице или број напомене, слике или табеле уколико је дословно цитирање текста.
(Радојковић 1969: 37)
(Wenzel 1965: 101–133)
- Транскрибовано презиме аутора пише се

ћирилицом испред заграда са оригиналним презименом.

...Венцел (Wenzel 1965: 101)

- Када се у основном тексту парафразира цитат, уз презиме аутора се наводи година издања рада у малим заградама.
У свом раду Бојана Радојковић (1969) тврди како....
- Ако цитирано дело има два или три аутора, њихова презимена се повезују свезом *и/and* (Радојковић и Миловановић 1981)
(Beardsworth and Keil 1997)
- Ако цитирано дело има више од три аутора, наводе се презиме првог аутора и др. */ et al.* – скраћеница за и други */ et alii* (лат.) у значењу и други.
(Радојковић и др. 2005)
(Cohen et al. 2000)
- За исто дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се:
(*ibid.*: бр. стр.) – скраћеница за *ibidem* (лат.) у значењу на истом месту, у истом делу.
Венцел (Wenzel 1965: 101)
(*ibid.*: 112)
- Уколико су исти и бројеви страница у истом делу истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*loc. cit.*) – скраћеница за *loco citato* (лат.) у значењу наведено место.
Венцел (Wenzel 1965: 101)
(*loc. cit.*)
- За друго дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*idem* година: бр. стр.) – *idem* (лат.) у значењу исти, исто.
(Cooper 1998: 31–32)
(*idem* 1998: 31–32)
- Уколико се цитирају различита дела истог аутора, али са истом годином издања, додају се словне ознаке уз годину – (презиме аутора: година издања, а, б, с)
(Caroli 2005a)
(Caroli 2005b)
- Уколико се истовремено цитирају два различита извора, спајају се подаци у истој загради:
(презиме аутора година издања; презиме аутора година издања)
(Cooper 1998; Critser 2003)
- Додатни подаци, ако је неопходно, наводе се унутар заграда, одвојени цртом
(Радојковић 1958: 55, Taf. 18/24 – оловне плочице).

VII РЕЗИМЕ

Резиме на **енглеском језику** садржи кратак садржај рада. Пошто се прилаже као посебна датотека, треба додати: име и презиме аутора, назив установе (афилијација), наслов рада. Дужина резимеа може бити до 1.800 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 библиотеке асоцијације (<http://www.loc.gov/catdir/cpsol/roman.html>).

Пример:

Стојановић, Д. 1980

Градска ношња у Србији у XIX и почетком XX века, Београд: Музеј примењене уметности. (Stojanović, D. 1980, *Gradska nošnja u Srbiji u XIX i početkom XX 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 латиницом користи се у наставку скраћеница **et al**. Скраћеница **etc**.

користи се у случајевима када има више од три суиздавача или места издања.

- Ауторизоване књиге са придодатим именом уредника

у тексту: (Андрић 2011)

у Литератури:

Андрић, И. 2011

Изабране приповетке, прир. Радован Вучковић, Београд: Драганић.

у тексту: (Berkman 1994: 40)

у Литератури:

Berkman, R. 1994

Find It Fast : how to uncover expert information on any subject, ed. M. Holland, London: UKCC.

- Приређене књиге (уместо аутора – уредник, приређивач, преводац) – (ур.), (прир.), (прев.), (ед.), (eds)

у тексту: (Суботић 1998)

у Литератури:

Суботић, Г. (ур.) 1998

Из прошлости манастира Хиландара, каталог изложбе, Београд: Српска академија наука и уметности, (Галерија српске академије наука и уметности 93).

у 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: *Почети 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.

Стиринар се, зависно од године издавања, наводи пуним називом: године 1884–1895

Стиринар Српској археолошкој друштва

године 1906–1914 [новог реда] *Стиринар* (н.р.)

године 1922–1942 [трећа серија] *Стирина* (т.с.)

године 1950–2007 [нова серија] *Стиринар* (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 илустриране штампе 1945–1980, магистарски рад,

Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

IX Извори

Под појмом извори је обухваћена следећа необјављена грађа:

- Документа из архивске грађе се дају у библиографском опису: назив архива, назив и број фонда, број кутије и/или фасцикле, сигнатура или број и назив документа, датум или година.
- Рукописи се наводе према фолијацији (нпр. 2а-36), изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран. Архив САНУ, Јован Николић, Песмарица. Темишвар, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

X СКРАЋЕНИЦЕ

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

СФРЈ – Социјалистичка Федеративна Република Југославија

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

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

XI ИЛУСТРАЦИЈЕ

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

ПРЕДАЈА РАДОВА

При избору радова за *Зборник* примењује се систем рецензирања. За сваки рад биће ангажована два рецензента. Име аутора неће бити познато рецензентима. Аутори радова имаће увид у рецензију, али без имена рецензената. 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 каталожким 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 7.000 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 именувати именом и презименом аутора.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.05(082)

ЗБОРНИК / Музеј примењене уметности =
Journal / The Museum of Applied Art ; главни и
одговорни уредник Биљана Јотић . - 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

