

183

JOURNAL

#18/2022

нова серија  
new series

БЕОГРАД  
BELGRADE  
2022



3  
Б  
О  
Р  
Н  
И  
К

ЗБОРНИК  
НОВА СЕРИЈА 18/2022

*Издавач*

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

*Главни и одговорни уредник*

Биљана Јотић

*Уредник броја*

Слободан Јовановић

*Уређивачки одбор*

др Никола Шуица  
(Универзитет у Београду, Факултет ликовних уметности, Београд)  
др Маја Станковић  
(Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације, Београд)  
др Владана Путник Прица  
(Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Београд)  
мр Слађана Петровић Варагић  
(историчарка уметности, Пожега)  
Биљана Јотић  
(Музеј примењене уметности, Београд)  
Слободан Јовановић  
(Музеј примењене уметности, Београд)  
Биљана Црвенковић  
(Музеј примењене уметности, Београд)

*Секретар редакције броја*

Ана Самарџић

*Лектура (српски)*

Зорица Вукелић

*Лектура (енглески)*

Елза Холт

*Графичко обликовање*

Дејана Цветковић

*Технички уредник*

Данијела Јакшић

*Штампа*

Бирограф, Београд 2022

*Тираж*

200

YU ISSN 0522-8328

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

JOURNAL  
NEW SERIES 18/2022

*Publisher*

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

*Editor-in-Chief*

Biljana Jotić

*Issue Editor*

Slobodan Jovanović

*Editorial Board*

Nikola Šuica, PhD  
(University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Belgrade)  
Maja Stanković, PhD  
(Singidunum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade)  
Vladana Putnik Prica, PhD  
(University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Belgrade)  
Slađana Petrović Varagić, MA  
(Art Historian, Požega)  
Biljana Jotić  
(Museum of Applied Art, Belgrade)  
Slobodan Jovanović  
(Museum of Applied Art, Belgrade)  
Biljana Crvenković  
(Museum of Applied Art, Belgrade)

*Issue Editorial Assistant*

Ana Samardžić

*Copy Editing (Serbian)*

Zorica Vukelić

*Copy Editing (English)*

Elza Holt

*Graphic Design*

Dejana Cvetković

*Technical Editor*

Danijela Jakšić

*Printed by*

Birograf, Belgrade 2022

*Print run*

200

YU ISSN 0522-8328

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

# САДРЖАЈ / CONTENTS

## ПРИЛОЗИ / CONTRIBUTIONS

### Јелена Николић / Jelena Nikolić

СРЕДЊОВЕКОВНЕ ЖЕНЕ ВЛАДАРКЕ И ЊИХОВА МОЋ  
У ВИЗУЕЛНОЈ КУЛТУРИ БАЛКАНА

Summary: MEDIEVAL FEMALE RULERS AND THEIR POWER  
IN THE VISUAL CULTURE OF THE BALKANS

### Marko Filip Pavković / Марко Филип Павковић

THE BRICK AS A MEDIUM OF REPRESENTATION:

Count Krsto II Oršić Slavetički and Residential Architecture

Резиме: ЗИДАНИ МЕДИЈ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ:

Гроф Крсто II Оршић Славетићки и резиденцијална архитектура

### Оливера Стојадиновић / Olivera Stojadinović

ВАРИЈАНТЕ СЛОВА „Б” У СРПСКОЈ ТИПОГРАФСКОЈ ЋИРИЛИЦИ

Summary: VARIANTS OF THE LETTER “B” IN SERBIAN CYRILLIC TYPEFACES

### Вања Косанић / Vanja Kosanić

КОСТИМОГРАФИЈА И САВРЕМЕНА МОДА: на примеру позоришних  
костима Веле Нигринове, првакиње Народног позоришта у Београду

Summary: COSTUME DESIGN AND CONTEMPORARY FASHION:

On the Example of the Theatrical Costumes of Vela Nigrinova,  
the Leading Actress of the National Theatre in Belgrade

### Сања Кипроски / Sanja Kiproski

ЗГРАДА ДОМА РАТНИХ ИНВАЛИДА (1933–1935) У БЕОГРАДУ:

остварење архитекте Димитрија М. Лека

Summary: THE BUILDING OF THE HOME FOR WAR INVALIDS

(1933–1935) IN BELGRADE: The Work of Architect Dimitrije M. Leko

### Стефан Жарић / Stefan Žarić

УТИЦАЈИ ЈАПАНИЗМА И ЈАПАНСКЕ МОДЕ У СРПСКОЈ МОДИ (1920–2020)

Summary: INFLUENCES OF JAPONISME AND JAPANESE FASHION ON SERBIAN  
FASHION (1920–2020)

007

### 009 Стеван Мартиновић / Stevan Martinović

ПРОБЛЕМ МУЗЕАЛИЗАЦИЈЕ БОГОСЛУЖБЕНИХ  
И РИЗНИЧКИХ ПРЕДМЕТА

Summary: THE PROBLEM OF THE MUSEALIZATION  
OF RELIGIOUS AND TREASURY OBJECTS

074

### 021 Ксенија Марковић Божовић / Ksenija Marković Božović

Јована Караулић / Jovana Karaulić

МОГУЋНОСТИ И ИЗАЗОВИ ЗЕЛЕНЕ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ

СЕКТОРА КОСТИМА БЕОГРАДСКИХ ПОЗОРИШТА

Summary: THE OPPORTUNITIES AND CHALLENGES

OF GREEN TRANSFORMATION IN BELGRADE THEATERS' COSTUME SECTORS

083

031

### Деа Цветковић / Dea Cvetković

ЏУДИ ЧИКАГО: вез, активизам и уметност

Summary: JUDY CHICAGO: Needlework, Activism and Art

091

042

### Марија Зечевић / Marija Zečević

FATTORIA DI CELLE GORI: прилог проучавању

локално-специфичне уметности

Summary: FATTORIA DI CELLE GORI: Contribution to the Study  
of Site-specific Art

099

051

### Стеван Вуковић / Stevan Vuković

ШИРЕЊЕ АРХИПЕЛАГА ДЕКОЛОНИЈАЛНИХ ИЗЛОЖБИ

Summary: EXPANSION OF THE ARCHIPELAGO OF DECOLONIAL EXHIBITIONS

107

### Данијела Димковић / Danijela Dimković

УТИЦАЈ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНОГ ФИЛМА И ФОТОГРАФИЈЕ

НА АВАНГАРДНЕ ПОКРЕТЕ У АРХИТЕКТУРИ МОДЕРНИЗМА

Summary: THE INFLUENCE OF EXPERIMENTAL FILM AND PHOTOGRAPHY  
ON AVANT-GARDE MOVEMENTS IN MODERN ARCHITECTURE

115

063

**Мирјана Глигоријевић Максимовић /****Mirjana Gligorijević Maksimović**

123

СРПСКА СРЕДЊОВЕКОВНА ВЛАДАРСКА И ВЛАСТЕОСКА ОДЕЋА:

Бојан Поповић, Музеј Српске православне цркве, Београд 2021.

друго измењено и допуњено издање

**Јелена Пераћ / Jelena Perać**

126

ЗБОРНИК РАДОВА „СТО GODINA ČASOPISA ZENIT 1921–1926–2021“:

ур. Бојан Јовић и Ирина Суботић, Галерија RIMA, Крагујевац – Београд,

Институт за књижевност и уметност, Београд, 2021.

**Ана Кнежевић / Ana Knežević**

129

ЛУТАЊЕ КАО ПРЕДУСЛОВ ИСТРАЖИВАЊА: *Кабинети чудеса*

у свету уметности, Милена Јокановић, Центар за музеологију

и херитологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2021.

## АКВИЗИЦИЈЕ 2022 / ACQUISITIONS 2022

133

## ИЗЛОЖБЕ 2022 / EXHIBITIONS 2022

139

## ИЗДАЊА 2022 / EDITIONS 2022

153

## IN MEMORIAM

159

## Душан Миловановић (1947–2022)

## ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА / LIST OF REVIEWERS

161

## ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА

162

## УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ И ПРЕДАЈУ РАДОВА

163



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 рецензената 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 Републике Србије.

Часопис је доступан у режиму отвореног приступа на сајту: [www.mpu.rs/zbornik](http://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 of the Republic of Serbia.

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



# ПРИЛОЖИ CONTRIBUTIONS







## СРЕДЊОВЕКОВНЕ ЖЕНЕ ВЛАДАРКЕ И ЊИХОВА МОЋ У ВИЗУЕЛНОЈ КУЛТУРИ БАЛКАНА

Категорија чланка: оригинални научни рад

**Апстракт:** Раскошна одећа, скупочени накит и инсигније много говоре о томе како су жене владарке виђене на византијском двору и како се репрезентују; обично ктиторским композицијама с владаром, понекад и са децом, или пак другим визуелним представама. Њихова моћ и снага те моћи може се визуелно ишчитати из начина раскошног одевања владарки, ношења инсигнија, односно кићења скупоченим накитом и уопште њихове визуелне репрезентације, при чему поједине истичу важан матерински аспект. Племените свилене тканине и луксузни текстил имали су нарочито истакнуту улогу у секуларном и сакралном животу у ромејском друштву, будући да су се примењивале у церемонијалу, дипломатији и пропаганди. Жене владарке у Ромејском царству и земљама византијског културног круга често су слично обучене као владари. Владари и црквени великодостојници постизали су своје планове и циљеве на политичком, дипломатском, војном и другим пољима визуелним репрезентовањем, а и давањем луксузног текстила на поклон. Током средњег века и раног модерног доба луксузна свилена тканина играла је посебно важну улогу у успостављању везе богатства и ауторитета власти, одређивањем функције тела и простора као попришта више врста изражавања моћи као што су: друштвена, верска и политичка моћ, при чему значајну улогу на Балкану и Медитерану имају жене владарке и жене ктитори.

**Кључне речи:** визуелна репрезентација, жене владарке, луксузни текстил, моћ, одевање

Разматрање о женама владаркама и њиховој моћи у визуелној култури Балкана не можемо започети без објашњења шта подразумева феномен *моћ владарки* (Garland 1999; Hill 2013). У средњем веку и рано модерно доба овај феномен, кроз успостављену ширу слику, укључује порекло изузетно учених и писмених жена из угледних племићких и богатих владарских породица (Herrin 2013; Erdeljan 2016). Њихов близак контакт са ученим људима и црквеним великодостојницима допринео је њиховом богатом умном приступу животу и раду са идентитетом – *књигољубиве и мужаствене жене* (Томин 2007; Томин 2011), које поседују и своје личне библиотеке. Образовање византијских принцеца било је једна од припрема како би испуниле своје специфичне задатке (Кашанин 1975; Herrin 2013; Томин 2016), као амбасадори Византије, нарочито у формалној дипломатији, као увод у остварење виших интереса путем склапања аристократских и династичких бракова (Garland 1999: 7; Винуловић 2020). Пример византијске принцезе Теофано и њен брак склопљен 972. године са немачким принцом Отоном II (961–983) потврђује континуирано настојање њеног свекра Отона I (936–973) да изгради дипломатски савез са



1. Царица Теодора с пратњом, мозаик у презбитеријуму у Цркви Сан Витале, Равена (око 527–547)  
1. Empress Theodora with the entourage, mosaic in the presbytery in the Church of San Vitale, Ravenna (ca. 527–547)

Византијом. Постојале су сумње у вези са царским пореклом принцезе Теофано и њеном повезаношћу са владајућим царем. Оно што је одавала њена спољашност – богато украшена одећа, држање и вредни раскошни дарови које је донела са собом – разбили су сваку сумњу у њено царско порекло<sup>1</sup> (Herrin 2013: 238–239). Реторика и динамика моћи деловања образоване Теофано у оквиру укрштања ромејске и отонске политичке културе показује једну од најмоћнијих и најбогатијих жена тога времена (Norris 2020). Било је то отеловљење престижа цариградских невеста базирано на опчињавајућем сјају луксузне свиле и драгуља. Она је као регент одржала краљевство за свог сина Отона III владајући на „мушки начин“, те не запостављајући ктиторску делатност и бригу о манастирима (ibid.: 51).

Кћери владара често су ступале у политичке и дипломатичке бракове, иступајући у име чланова својих породица, као и за своје личне потребе (Garland 1999; Hill 2013). У амбицијама да остваре пресудан утицај на своје мужеве, владарке често користе своју

женску љупкост и харизму. Уз сведочанства владарки о материјалном богатству, многе предочавају свој матерински аспект, али и наклоност ка духовном животу и размишљањима о есхатолошком времену, да након смрти кроз помен у литургији живе у меморији ужег и ширег окружења као репрезенти образованости и моћи у друштву и времену коме су припадале (Кашанин 1975: 441–442). Даривањем хришћанских светиња и манастира поклонима и реликвијама, као и подизањем задужбина, ове учене жене постају њихове ктиторке, што је један од видова њихове репрезентације (Theis et al. 2011/2012; Erdeljan 2016; Винуловић 2020).

Многе жене биле су у прилици да самостално владају, манифестујући спољашњи сјај моћи кроз церемонијал и ритуал у чијем су се средишту и саме налазиле. Њихова церемонијална богато украшена одећа, накит и инсигније одавали су блиставу узвишеност и могли су се „тумачити у смислу ‘облачења моћи’ и комуникације о њиховом статусу“ (Cormack 2000: 60–61; Parani 2003; Ball 2005), па се одећом визуелно ишчитава моћ.

Раскошна одећа на византијском двору води порекло са богатог сасанидског двора<sup>2</sup> и прихватају

<sup>1</sup> Теофано није рођена у порфири, аристократског је порекла и родбинских веза са Нићифором Фоком и Јованом Цимискијем (Norris 2020: 41; Herrin 2013: 242, 250–251); О месту и улози ближих и даљих рођака ромејских владара у оквиру царске породице, двора и дипломатичких бракова (Станковић 2006; Винуловић 2020).

<sup>2</sup> Више о покушају да се оживи модел сасанидске царске иконографије на мозаицима из Равене, као и о томе колико су се византијски цареви дивили помпи и богатству сасанидског двора (Rose 2001: 48).

је и суседне земље византијског културног круга<sup>3</sup> (Поповић 2020). Карактеристична владарска одећа са византијског двора (Ball 2005), коју најбоље представља Карло Велики, заправо исказује снагу, богатство и моћ владара, те с једне стране изазива дивљење, а с друге страхопоштовање (Николић 2020: 10, нап. 3). У тој „игри“ светлости основна улога базира се на свили са на њој изатканим зооморфним, флоралним и геометријским мотивима. Поруке упућене посматрачу имале су религиозни и политички карактер или су садржавале идентитетске карактеристике носиоца текстила (Dimitrova and Goehring 2014: 7). Поклањање луксузног текстила било је чин врло јасне и конкретне поруке<sup>4</sup>, која је изражавала таксономију дародавца и његове потенцијалне циљеве и очекиване реакције примаоца поклона (Woodfin 2004; Hilsdale 2014). Изразит пример скупогеног поклона с политичким порукама јесте главни Фотијев сакос (1414–1417) (Hilsdale 2014), на чијој су предњој страни извезени ликови Јована VIII Палеолога, сина Јелене Драгаш, као и његове супруге Ане и њених родитеља – московског великог војводе Василија I и мајке Софије (Woodfin 2004; Hilsdale 2014: 296, fig. 5.5).

На чувеном мозаику у Цркви Сан Витале у Равени цар Јустинијан показује свој ауторитет, док се на другом панелу мозаика Теодора (сл. 1) визуелно представља у пуном сјају византијске царице (Gerke 1973; Andreescu-Treadgold and Treadgold 1997; Bassett 2008). Почевши од њене изразито истакнуте одеће, накита и богато украшене високе круне на златној подлози, црвеном бојом уоквиреног нимба, одаје се богатство и снага царице као основа за њен дипломатски и политички утицај. Њен огртач, хламида туника (Parani 2003) у духу ромејске царске одеће пурпурне боје у доњој зони украшен је златовезом с мотивом *Поклоњења источних мудраца* као знак религијске припадности царице (Gerke 1973: 203). Мозаик у Равени приказује важно својство текстила – одеће да истовремено разоткрива и покрива и може бити посредник између скривеног и видљивог (Karustka and Woodfin 2015: 8). Стога поменута раскошна одећа и нимб око Теодорине главе откривају византијску владарку, лепу енергичну моћну августину у њеном блештавом сјају (Garland 1999). Главна тема овога рада моћ жене владарке и визуелне манифестације – репрезентације моћи базира се на узвишеним особинама које треба да покаже ниво највиших захтева царске власти – мушку чврстину, поноситу енергију и сталожену контролисану храброст (Herrin 2013: 293; Garland 1999). Теодора својом умношћу, јаком вољом, енергичним наступањем и хладнокрвношћу успева да убеди и одврати цара и његове ministre од бега, усмери их на отпор против Ника, па тиме спасава и цара и Ромејско царство, уздижући се до херојства захваљујући своме славољубљу, рекавши: „Пурпурни плашт је фини покров“ (Томин 2011; Herrin 2013: 2).

Жеља да буде присутна у сваком чину живота у престоници,<sup>5</sup> али и целој царевини, увела је Теодору у ктиторску делатност. Саградила је Цркву Свете Ирине као своју задужбину, а у Антиохији гради Анатолијеву базилику. Имала је потребу да помаже женама у невољи, па је преуредила једну стару палату у манастир (Томин 2011: 102), који је богато даривала<sup>6</sup>, заокружујући идентитет Теодоре као моћне византијске царице коју трајно визуелно бележи иконографско решење мозаика у Равени.

Царица мајка Јелена и Константин Велики били су узор за све оно што је царско у Византији (Gerke 1973), па се и Теодора намеће као јака харизматична личност, изузетно изражене владарске моћи. Стога се будуће владарке, ктиторке на Балкану репрезентују и следе примере моћних ромејских владарки, као и високу моралност и побожност жена из рода Немањића и њихових настављача Лазаревића и Бранковића (Винуловић 2020).

Снажна побожна жена владарка на Балкану, светородног немањићког корена, јесте и српска кнегиња Милица (Константин Филозоф 2009: 28). Њена јака личност и умеће државника истиче се после Косовског боја, када преузима регенство и води земљу до Стефановог ступања на власт, а и касније као монахиња (Калић 1982; Мишић и Јечменица 2014; Шуица 2019). На том се задатку огледају сва умешност, харизма и снага Лазарева удовице да проицљивим одлукама и активностима сачува земљу у изузетно тешким околностима.<sup>7</sup> Спасоносна дијархија са врховима српске цркве ставља кнегињу Милицу у историјску равн доношењем мудрих судбоносних одлука по државу и народ. То је нагли заокрет у смеру изналажења нових начина владавине и борбе за опстанак земље (Томин 2016: 74), напуштајући дотадашњу праксу директних војних сукоба, па би се стога могло рећи да је то трансформација антиосманске идеје или става. Ангажовање кнегиње Милице као регента да сачува просторе Моравске Србије и легитимно наслеђивање врховне власти може се тумачити као приоритетно државничко питање и уједно родитељска брига да се заштите интереси члана породице и „учини правоснажном заједничку, породичну управу државом“ (Шуица 2019: 92). Позната је и Миличина ктиторска и донаторска делатност, која истиче њена есхатолошка схватања, као и њену јаку веру (Константин Филозоф 2009: 34–35; Винуловић 2020). Круна њеног ктиторства јесте манастир Љубостиња, место њеног монашења под именом Јевгенија и потом великосхимница Јефросимија (Ђурић 1985; Томин 2016: 73–74; Винуловић 2020: 149–158).

3 Многи елементи одевања сасанидске краљевске породице били су асимиловани у уметност околних култура.

4 Пример византијског свиленог *peplosa* из XIII века, поклон Републици Ђенови, наглашава аспект мобилности текстила као посредника у дефинисању нових културних граница (Kalavrezou 2014: 211–212; Hilsdale 2014: 23, 32, fig. 1.1).

5 Учешће царице Теодоре у Малом опходу у литургијском чину отвара многа питања на која упозорава Прокопије, наглашавајући амбивалентан идентитет царице у распону „понекад лепоте, понекад демона“ (Cormack 2000: 62).

6 Више о Теодориној ктиторској делатности (Garland 1999; Theis et al. 2011/2012).

7 Константин Филозоф Милицу карактерише као премудру мати која поседује све врлине храбре жене (2009: 34).





2. Ктиторска композиција, кнез Лазар и кнегиња Милица са децом, Раваница (око 1385)  
2. Khtetors' compositions, Prince Lazar and Princess Milica with children, Ravanica (c. 1385)

Дечанска повеља (Младеновић 2007: 396–397), издата у доба Миличиног монаштва, разоткрива њено високо образовање и књижевни дар, нарочито део који се односи на химну засновану на Давидовим псалмима: „Жена је твоја као родна лоза усред дома твог; синови твоји као гране маслинове око стола твог” (Пс 128. 3) (Томин 2016: 73–94). Ови стихови могу се повезати са материнским аспектом личности кнегиње Милице, веома значајним у средњем веку, будући да у први план истиче породицу и продужетак нове династије (Шуица 2019: 20, 60). Превелика брига мајке за сина наводи кнегињу Милицу и Јефимију, као верну и мудру помоћницу, на далеки пут у Османско царство и Порту султану Бајазиту I у дипломатску и политичку мисију. „Кад их је султан позвао к себи, (кнегиња) је била у ужасу” (Константин Филозоф 2009: 38). Све своје наде полагале су у Богородицу, која им поможе да све успешно заврше<sup>8</sup> и припреме долазак Стефанов, кога султан разрешава сваке кривице (ibid.: 39–40; Винуловић 2020).

8 Измолиле су од Бајазита I и мошти Св. Петке (Григорије Цамблак 1989; Поповић 2006).

Упечатљив је и детаљ из Миличине Дечанске повеље којим изражава безграничну љубав према деци и поштовање према мужу Лазару (Томин 2016: 73–94). Аспект материнства омогућава и континуитет и непролазност династије (Шуица 2019: 20, 60). Кнез Лазар и кнегиња Милица (Константин Филозоф 2009: 28), поред мушке деце, изродили су и пет кћери, које су стекле завидно образовање, подучаване и од Милице и Јефимије (Кашанин 1975). Постале су образоване принцезе удате за важне личности из српског окружења, па на тај начин кнез Лазар шири зону утицаја кроз породични савез (Михаљчић 1975; Милаљчић 1984; Шуица 2019; Винуловић 2020). Из брака њихове најстарије ћерке Маре и Вука Бранковића изродили су се потомци последњих владара средњовековне Србије. Мара се истиче у улози државника и дипломате, а помаже и сестри Јелени (Шуица 2019). Учена Јелена, трећа ћерка кнеза Лазара и Милице, издвојила се својим образовањем, а М. Кашанин истиче да је она репрезент просвећеног српског друштва у првој половини XV века (1975: 441–442; Томин 2007; Мишић и Јечменица 2014; Томин 2017; Бајовић 2019; Винуловић 2020). Удајом за Ђурђа II Страцимировића Балшића 1386. постала је владарка Зете. Њена вештина преговарања истиче се у сложеним околностима, после Ђурђевог смрти, када је храброшћу задивила венецијанског дужда јер уместо сина одлази у Венецију 1409. да преговара. И Јелена, слично мајци кнегињи Миlici, носи бреме управљања државом и бриге за сина јединца Балшу III. Њен други брак склопљен са великим војводом Сандаљом Хранићем (1411–1435) показује да следи очеву политику и пример зближавања са суседима. Јелена је много путовала и помиње се њено присуство на свечаности у Дубровнику, као и на сабору моћних владара и великаша у Будиму 1412, где се среће са братом Стефаном Лазаревићем (Кашанин 1975: 29, 441). О њеном раскошном одевању и накиту сведочи тестамент који је сачинила и који потврђује и свакако илуструје богатство и моћ.<sup>9</sup> Не треба занемарити њену духовност, поседовање библиотеке, као и високо образовање, разговоре и преписку са њеним духовницима, о чему сведочи исихастички надахнут *Горички зборник* (Томин 2007; Томин 2016: 67; Трифуновић 2019), који поменом родослова Немањића истиче Јеленино високо порекло (Кашанин 1975: 439). Поменимо још једну кћер кнеза Лазара и кнегиње Милице – Оливеру послату султану Бајазиту I (1389–1402) за жену као залога за мир (Калић 1982). Још током боравка на османском двору у Бурси, султанија Оливера је, по предању, са супругом даривала покров за ћивот првовенчаног краља у Богородичиној цркви у Студеници (Кашанин 1975: 25; Шакота 1988: 185–186). Овај луксузни текстил, производ турске радионице, садржао је изаткан натпис на арапском који слави и хвали освајача: „Султан Бајазит-хан, благословене му победе биле” (Василић 1957: 54, XXIX, сл. 25). Тим поклоном, као носиоцем порука, Оливера уједно

9 М. Кашанин описује Јеленине луксузне текстилне предмете и драгоцености, а вероватно је нешто од ових тканина и накита имала на себи током присуства на угарском двору (1975: 29, 441; Синдикт 2004: 151–166).



3. Кнез Лазар и кнегиња Милица у Љубостињи (1402–1405)  
3. Prince Lazar and Princess Milica in Ljubostinja (1402–1405)

велича султана, а с друге стране није заборавила своје претке и своје светородно порекло.

Визуелне представе кнеза Лазара и кнегиње Милице, посебно оне у Раваници (сл. 2) и Љубостињи (сл. 3), одају начин одевања (Цветковић 1994; Цветковић 1995/1996; Стародубцев 2012а; Стародубцев 2012б; Поповић 2020) сагласан строгим нормама византијских василевса. Приметна је готово иста одећа владара и владарке као у доба од VIII до XII века у Византији (Ball 2005: 21), па би се стога по одећи могло закључити да је и моћ владарке компаративна моћима владара. С друге стране, приказивање деце на ктиторском портрету у Раваници може се протумачити као истицање и фигурација породице, поменутог материнског аспекта, као и континуитета династије, будући да је Стефан осликан као наследник престола, па стога следи да је моћ владарке бинарно исказана и репрезентовањем на другом важном пољу осим оног класичног односа владоца и подређених поданика (Шуица 2019).

Веома слична композиција (која није ктиторска) приказује владарску породицу Манојла II (1391–1425). То је минијатура на манускрипту који је Манојло II поклатио опатији Сен Дени 1408, а на којој осликана владарска породица (сл. 4) подсећа на ктиторску композицију из Раванице. Династички бракови били су уобичајени у испреплетаним односима Византије и других земаља (Erdeljan 2016; Винуловић 2020). Многе византијске принцезе постале су српске владарке,

док је наспрот томе Јелена Драгаш једина српска племкиња која је постала византијска царица, и то 1392. године (Џелић 2021: 157).<sup>10</sup> Јелену Драгаш краси златоткана одећа истакнутих орнаменталних мотива, инсигније и на глави богато украшена круна окружена златним нимбом – а све исказује богатство, снагу и моћ византијске царице. И на овом портрету истакнута је фигурација породице и матерински аспект царице Јелене, будући да је подарила Манојлу осам синова и две кћерке.<sup>11</sup>

Исидор Кијевски истиче „тај велики и царски брак“ препун мудрости, правде, врлине и побожности, додајмо – и снагу и јако Јеленино срце да савлада прерану смрт четворо деце у младим данима и, најзад, сахранила је тројицу синова у поодмаклим годинама. „Славна и света деспина... најпобожнија августа, госпођа Јелена“ (Николић 2018: 129, 142, 223) репрезентује се као моћна владарка у сјају злата који прикрива једну храбру мајку, по потреби дипломату, државника и поврх свега истрајну, побожну последњу царицу Византије. Иако није забележена у списима њеног супруга Манојла II, Јелена Палеологина оправдава звање моћне владарке и ношење царске одоре јер се њено порекло везује за светородну династију Немањића, као рођака цара Стефана Уроша V, што је и био један од мотива склапања овог брака (ibid.: 54).

Породица деспота Ђурђа Бранковића раскошно одевена репрезентује се на минијатури Есфигменске повеље (сл. 5) из 1429. године, рађене по угледу на византијске дворске слике као што је минијатура породице цара Манојла II (Ивић и Ђурић и Ђирковић 1988: 22–30, 54). Значајни брачни дипломатски савези и удаја Ђурђевих кћери, старије Маре за султана Мурата II и млађе Катарине за грофа Урлиха Цељског, били су са циљем да се успостави континуитет – живот државе и обезбеди мир (Винуловић 2020). Заслугом Маре код Мехмеда II, деспот Ђурађ откупио је мошти Св. Луке које је Мара даривала златотканом одеждом (Поповић 2006: 308–309). Као удовица и даље је активна у дипломатским и политичким мисијама исказујући велики утицај и моћ коју је раније стекла, жртвујући се за породицу и деспотовину. Поклон Катарине Кантакузине, чувена митра намењена митрополиту београдском Лонгину, јесте пример даривања вредног артефакта с поруком која истиче и дародавца и примаоца поклона (Woodfin 2004: 304, сл. 179).<sup>12</sup>

Говорећи о моћи владарки на Балкану из рода Бранковића, поменимо и брак Ангелине и

10 Брак са Манојлом свакако јој даје велику моћ за породицу (Garland 1999), али ипак стиче се утисак да је улога Јелене Палеологине била пасивна јер је Манојло није поменуо ни у једном спису. После Манојлове смрти, имала је већи утицај и до изражаја долази њена снажна политичка подршка сину Константину XI; замонашила се и повукла у манастир (Џелић 2021: 158–159).

11 Јован VIII био је византијски цар (1421–1448), а Константин XI последњи византијски цар пао при одбрани Цариграда 1453 (Ђурић 2007; Џелић 2021: 198–200; 379).

12 Ова митра сачињена је од сомота, украшена бисером и везом од ланеног и свиленог конца са бисером исписаном поруком псалма.





4. Манојло II Палеолог и Јелена Драгаш са децом (1408)  
4. Manuel II Palaiologos and Jelena Dragaš with children (1408)

слепог деспота Стефана Бранковића, сина деспота Ђурђа. Деспотица света мајка Ангелина (Томин 2009; Винуловић 2020) пореклом је била из угледне хришћанске породице Комнина. Ангелина и Стефан много времена провели су у Италији и изродили троје деце – Ђорђа, Мару и Јована. Нарочито се истиче њихова међусобна приврженост и након Стефанове смрти, када је Ангелина стално носила са собом његове мошти од 1486. године све док их није положила у новоподигнути манастир Крушедол (Томин 2011: 176–177). Градњу овог храма посвећеног Благовештењу помогао је и војвода Њагоје Басараба (1512–1521) и његова супруга Милица Бранковић, Ангелинина унука, односно кћерка деспота Јована (Erdeljan 2016).

Значај сремских Бранковића, жена владарки и ктитора надовезује се на ктиторску делатност Немањића и сагледава се кроз њихову бригу и даривања многих манастира вредним поклонима, кроз књижевну делатност и неговање светитељских култова (Винуловић 2020). Познато је да је Ангелина била везиља црквених тканина и помиње се да је даривала мошти Светог Јована Милостивог у Пожуну луксузном тканином – одеждом (или покровом за мошти) украшеном бисерним натписом и драгим камењем. Натпис доста подсећа на други покров за мошти Светог Симеона Богопримца у Задру, сачињен

од свиле, извезен златним и сребрним нитима, за који се верује да га је она извезла, а који је даривао 1493. њен син деспот Ђорђе Бранковић. На покрову је израђен натпис од бисера: „Свети Симеоне Богопримче моли Бога за мој грех – Георгије деспот“ (Томин 1998; Томин 2011: 192–193). Посредством свих тих вредних мобилних објеката, текстилних поклона, деспотица и везиља Ангелина исказује идентитет и ауторитет хришћанске, побожне владарке, остварујући комуникацију и наду у ослобођење и обновљење матичне српске државе.

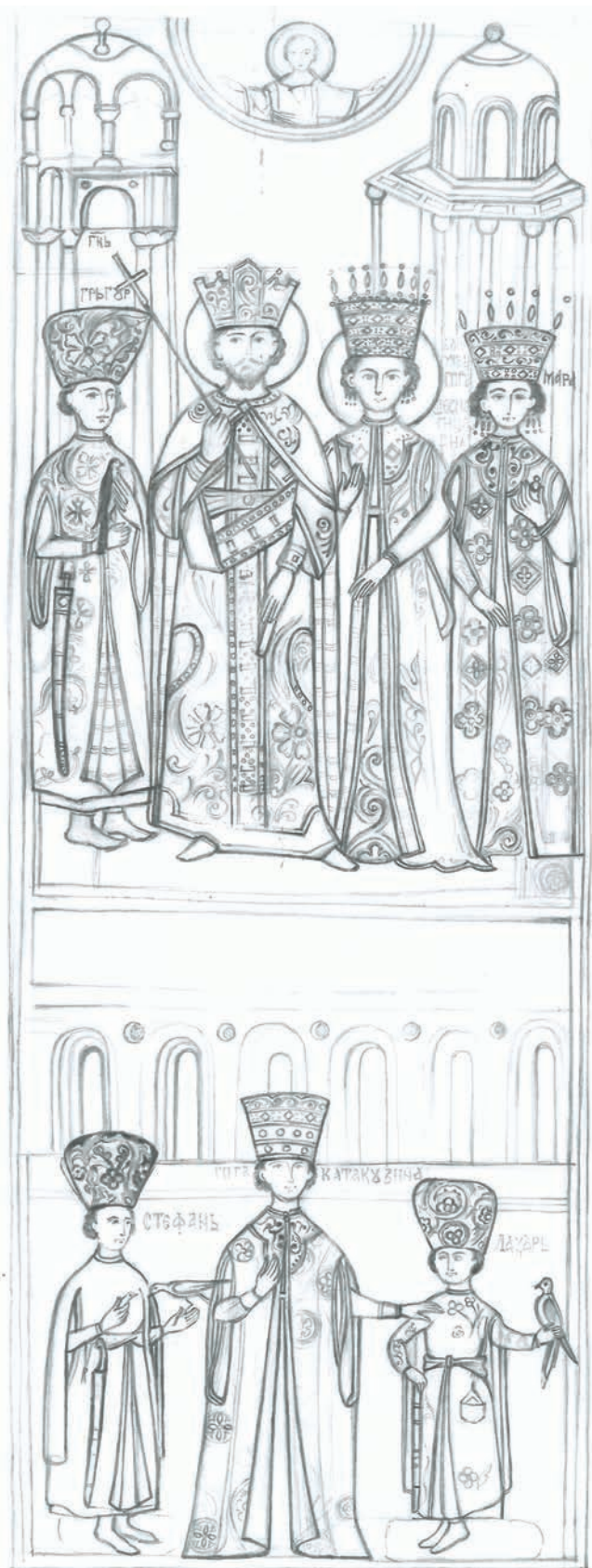
На крају поменимо још једну многочлану владарску породицу у Влашкој кнежевини почетком XVI века. Влашки војвода Њагоје Басараба, ожењен принцем Милицом Бранковић, био је градитељ велелепног хришћанског храма – цркве манастира Куртеа де Арђеш, у временима када је под најездом Османлија градња православних храмова готово замрла (Negru 2010; Grigore 2015). Јустинијан је градио Свету Софију, тежећи да њена просторна велелепност и лепота храма може да му дозволи чувено: „Соломоне, ја сам те надмашио“ (Gerke 1973: 191). Готово десет векова после те изреке, војвода Њагоје гради за влашко поднебље велелепни храм изузетне лепоте, а за који прота Гаврило каже да по лепоти превазилази Јустинијанову Свету Софију (Boldura et al. 2012/2013; Grigore 2015).

Док је Јустинијан био заокупљен активностима око обнове свеславног храма, после пожара и оштећења у побуни Нике, Теодора ужива у дворском животу и настоји да буде незаобилазни фактор у свим збивањима у царевини. Насупрот томе, у време градње цркве у Арђешу почетком XVI века, Милица Деспина бави се ручним радом као што су то раније чиниле Ангелина и друге жене из рода Бранковића, Лазаревића, па све до Немањића и Јелене Анжујске, која је имала школу за девојке и подучавала их ручном раду. Нагласимо да Милица Деспина донира хришћанске светиње широм православне екумене, као у прошлости кнегиња Милица, и помаже војводи Њагоју у градњи цркве, одричући се и продајући свој накит зарад завршетка храма (Grigore 2015). Има индиција да као веома образована жена учествује и помаже у писању књижевног дела које војвода Њагоје ствара зарад учења сина Теодосија (Томин 2011). Милица Деспина одгаја шесторо деце, због чега се истиче матерински аспект њене личности на иконама, на којима су чланови породице осликани увођењем у простор икона. Тај принцип фигурације породице подржава и Њагоје Басараба, па овај владарски пар изузетно уздиже и апострофира породицу и породичне вредности, што је видљиво готово на свим њиховим визуелним представама. Принцип подржавања члана породице посебно је изражен у улози Милице Деспине као регента сину Теодосију, после смрти војводе Њагоја. Она уз Њагојевог брата здушно подржава Теодосија као кнегиња Милица сина Стефана, а много раније Теофано Отона III.

Породични аспект нарочито је присутан на ктиторском портрету владарске породице војводе Њагоја и Деспине Милице са децом у манастиру Куртеа де Арђеш (сл. 6) приказани без инсигнија, осим

круна на глави. Иконографско решење подсећа на ктиторски портрет из Раванице и поменути портрет Манојла II и Јелене Драгаш. На портрету Милице Деспине истиче се богато украшена отворена круна са препендулијама и кафтан сачињен од златотканог материјала, опточен крзном и оивичен златовезом, па указује на богатство и моћ владарке (Nikolesku 1969). Могуће да би кошуља, специфичних широких рукава (Николић 2020: 13), украшена вијугавим везом, тзв. рекама, и са уским манжетнама могла да укаже на минуциозну и наслеђену Деспинину склоност ка ручним радовима и везу, као што су оковратници за фелоне које је поклонила Крушедолу и Дечанима. Вероватно је кошуља пореклом из постојеће, влашке народне ношње, па би се и хаљина Деспине могла сматрати делом тог народног фолклора. Високо подвезан појас јесте детаљ преузет са Запада и указује на обавештеност, моденско широко образовање Милице Деспине и настојање породице да се прилагоди европским културним и модним трендовима. Поменути кафтан доспео је на влашки двор током османског освајања. Иако приказан као владарска одећа која одаје богатство, снагу и моћ, истовремено исказује подређеност султану и актуелни вазални однос (Boldura. et al 2012/2013). Осим тога, истиче се идентитет влашке владарке почетком XVI века, чија се одећа знатно разликује од одеће војводе Њагоја, али и кнегиње Милице одевене по већ поменутом византијском кодексу, како то показује ктиторска композиција у Раваници (Цветковић 1994; Стародубцев 2012а; Стародубцев 2012б) и композиција у Љубостињи (Цветковић 1995/1996), приказујући кнегињу са свим оновременим владарским знамењима готово равним владару (Винуловић 2019; Шуица 2019), иако су мишљења о томе подељена. Битно је уочити важну разлику да одећа Милице Деспине значајно одступа од одеће кнегиње Милице, Јелене Палеологине, као и царице Теодоре, али у сваком случају одаје снагу и моћ владарке на влашком двору у рано модерно доба.

Луксузна свилена тканина проткана златним нитима, најпре доступна владарима, одавала је пре свега богатство. Из тог богатства истакнутог владарским орнатом (Поповић 2020) и раскошном одећом проистицала је моћ владара и владарке, а из те моћи ауторитет њихове власти. Приказана одећа владара и инсигније истичу њихова тела као места исказивања моћи путем мултивалентних порука посматрачу. Можемо приметити да је важна и употреба средњовековног текстила као предмета поклањања било за литургијске и друге сакралне – секуларне сврхе, али свакако као носилац визуелних порука, будући да исказује идентитет, ауторитет и снагу дародавца поклона, као и очекивану реакцију примаоца у истицању и комуникацији моћи.



5. Есфигменска повеља деспота Ђурђа Бранковића (1429)  
5. The Esphygmen charter of the despot Đurađ Branković (1429)





6. Ктиторска композиција, војвода Њагоје Басараба и Милица Деспина са децом, Куртеа де Арђеш (око 1526)
6. Khetors' compositions, Voivode Neagoe Basarab and Milica Despina with children, Curtea de Argeş (c. 1526)

## ЛИТЕРАТУРА

Čelik, S. 2021

*Manuel II Palaiologos (1350–1425). A Byzantine Emperor in a Time of Tumult*, New York: Cambridge University Press.

Винуловић, Љ. 2020

*Жене ктитори и визуелна култура Балкана у средњовековно и рано модерно доба*, докторски рад, Филозофски факултет, Београд (Vinulović, Lj. 2020, *Žene ktitori i vizuelna kultura Balkana u srednjovekovno i rano moderno doba*, doktorski rad, Filozofski fakultet, Beograd).

Николић, Ј. 2020

Кореспонденција осликане, сачуване и метафоричне одеће на примеру кнеза Лазара и влашког војводе Њагоја Басарабе, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 16, 9–18. (Nikolić, J. 2020, *Korespondencija oslikane, sačuvane i metaforične odeće na primeru kneza Lazara i vlaškog vojvode Njagoja Basarabe*, *Zbornik muzeja primenjene umetnosti* (Beograd) 16, 9–18).

Norris, H. 2020

*Empress Theophanu: The Politics of Power at the Intersection of Empress Theophanu*, Honors Ungraduate Theses, University of Central Florida.

Поповић, Б. 2020

*Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*, Београд: Музеј СПЦ (Popović, B. 2020, *Srpska srednjovekovna vladarska i vlasteoska odeća*, Beograd: Muzej SPC).

Бајовић, Р. 2019

*Јелена Балшић у средњовековној, усменој и савременој књижевности*, докторски рад, Филозофски факултет, Београд (Baјović, R. 2019, *Jelena Balšić u srednjovekovnoj usmenoj i savremenoj književnosti*, doktorski rad, Filozofski fakultet, Beograd).

Винуловић, Љ. 2019

Портрети жена ктитора у време Лазаревића, *Култура* 165, 325–344. (Vinulović, Lj. 2019, *Portreti žena ktitora u vreme Lazarevića*, *Kultura* 165, 325–344).

Трифунковић, Ђ. (прир.) 2019

*Горички зборник: фотокопија*, Београд–Подгорица: Службени гласник и Матица српска (Trifunović, Đ. (prir.) 2019, *Gorički zbornik: fotokopija*, Beograd–Podgorica).

Шуица, М. 2019

*Милица – кнегиња немирног доба*, Београд: Evoluta (Šuica, M. 2019, *Milica – kneginja nemirnog doba*, Beograd).

Николић, М. 2018

*Јелена Драгаш Палеологина – последња царица РOMEЈА*, Београд: ИК Филип Вишњић (Nikolić, M. 2018, *Jelena Dragaš Paleologina – poslednja carica Romeja*, Beograd).

Tomin, S. 2017

*Jelena Balšić e le donne nella cultura medievale serba*, Perugia: Graphe.it.

Erdeljan, J. 2016

A note on the ktetorship and contribution of women from the Brankovic dynasty to cross-cultural connections in late medieval and early modern Balkans, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 44, 61–72.

Томин, С. 2016

*Очи срдачне*. Личности и идеје српског средњег века, Нови Сад: Академска књига (Tomin, S. *Oči srdačne. Ličnosti i ideje srpskog srednjeg века*, Novi Sad).

Grigore, M. D. 2015

*Princes Christianus, Christianitas-Semantik im Vergleich mit Erasmus, Luther und Machiavelli (1513–1523)*, Frankfurt – Main: Peter Lang Edition.

Kapustka, M. and Woodfin, T. W. 2015

Clothing the Sacred. An Introduction, in: *Clothing the sacred: medieval textiles as fabric, form, and metaphor*, *Textiles studies* 8, ed. M. Kapustka and W. T. Woodfin, Emsdetten – Berlin: Edition Imorde, 7–11.

Dimitrova, K. and Goehring, M. (eds) 2014

*Dressing the Part: Textiles as Propaganda in the Middle Ages*, Turnhout: Brepols.

Kalavrezou, I. 2014

The Byzantine Peplos in Genoa: The Object as Event, in: *Dalmatia and the Mediterranean. Portable Archaeology and the Poetics of Influence*, ed. A. Payne, Leiden – Boston: Brill, 211–245.

Мишић, С. и Јечменица, Д. (ур.) 2014

*Кнегиња Милица – монахиња Јевгенија и њено доба*, Тематски зборник радова са научног симпозијума, Трстеник: Народни универзитет Трстеник, Народна библиотека Јефимија (Mišić, S. i Ječmenica, D. (ur.) 2014, *Kneginja Milica – monahinja Jevgenija i njeno doba*, *Tematski zbornik radova sa naučnog simpozijuma*, Trstenik).

Hilsdale, C. J. 2014

*Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline*, New York: Cambridge University Press.

Herrin, J. 2013

*Unrivalled influence. Women and Empire in Byzantium*, Princeton–Oxford: Princeton University Press.

Hill, B. 2013

*Imperial Women in Byzantium, 1025–1204: Power, Patronage and Ideology*, New York: Routledge.

Boldura, O., et al. 2012/2013

*Măturii. Frescele Mănăstirii Argeşului*, Bucureşti: Muzeul Naţional de Artă al României.

Стародубцев, Т. 2012а

Владарске инсигније кнегиње Милице, у: *Ниш и Византија* XI, 267–278. (Starodubcev, T. 2012a, *Vladarske insignije kneginje Milice*, у: *Niš i Vizantiја* XI, 267–278).

- Стародубцев, Т. 2012б  
О портретима у Раваници, *ЗРВИ* 49, 333–354.  
(Starodubcev, T. 2012b, O portretima u Ravanici, *ZRVI* 49, 333–354).
- Thesis, L., et al. 2011/2012  
*Female Founders in Byzantium and Beyond*, Köln: böhlau.
- Томин, С. 2011  
*Мужаствене жене српског средњег века*, Нови Сад:  
Академска књига (Tomin, S. *Mužastvene žene srpskog srednjeg века*, Novi Sad).
- Negrău, E. 2010  
The Structure of the Monastery Church from Curtea de Argeș. A Theological Interpretation, *European Journal of Science and Theology* 6, 59–66.
- Константин Филозоф. 2009  
Живот Стефана Лазаревића деспота српског,  
превод Г. Јовановић, Београд: Издавачки фонд СПЦ  
Архиепископије београдско-карловачке (Konstantin Filozof. 2009, *Život Stefana Lazarevića despota srpskog*, prevod G. Jovanović, Beograd: Izdavački fond SPC).
- Томин, С. 2009  
*Деспотица и монахиња Ангелина Бранковић – света мајка Ангелина*, Нови Сад: Платонеум (Tomin, S. 2009, *Despotica i monahinja Angelina Branković – sveta majka Angelina*, Novi Sad).
- Bassett, S. E. 2008  
Style and Meaning in the Imperial Panels at San Vitale, *Artibus et Historiae* 57, 49–57.
- Ђурић, И. 2007  
Сумрак Византије : време Јована VIII Палеолога (1392–1448), Београд: Народна књига (Ђурић, I. 2007, *Sumrak Vizantije: vreme Jovana VIII Paleologa* (1392–1448), Beograd: Narodna knjiga).
- Младеновић, А. 2007  
*Повеље и писма деспота Стефана*, Београд, Чигоја (Mladenović, A. 2007, *Povelje i pisma despota Stefana*, Beograd).
- Томин, С. 2007  
*Књигољубиве жене српског средњег века*, Нови Сад:  
Академска књига (Tomin, S. *Knjigoljubive žene srpskog srednjeg века*, Novi Sad).
- Поповић, Д. 2006  
*Под окриљем светости*, Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији, Београд (Popović, D. 2006, *Pod okriljem svetosti, Kult svetih vladara i relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd).
- Станковић, В. 2006  
*Комнини у Цариграду*. Еволуција једне владарске породице, Београд: Византолошки институт САНУ (Stanković, V. 2006, *Komnini u Carigradu*. Evolucija jedne vladarske porodice, Beograd).
- Ball, J. L. 2005  
*Byzantine dress*. Representations of secular dress in eighth to twelfth century painting, New York: Palgrave Macmillan.
- Синдикт, Д. 2004  
Тестамент Јелене Балшић, у: *Никон Јерусалимац – вријеме, личност, дјело*, ур. Ј. Ђулибрк, Цетиње, 151–166. (Sidnik, D. 2004, Testament Jelene Balšić, u: *Nikon Jerusalimac – vrijeme, ličnost, djelo*, ur. J. Ćulibrk, Cetinje: Svetigora, 151–166).
- Woodfin, W. 2004  
Liturgical Textiles, in: *Byzantium, Faith and Power* (1261–1557), ed. H. C. Evans, New York: The Metropolitan Museum of Art, 295–323.
- Parani, M. G. 2003  
*Reconstructing the Reality of Images*. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th –15th Centuries), Leiden – Boston: Brill.
- Rose, J. L. 2001  
Sasanian Splendor: The Appurtenance of Royalty, in: *Robes and Honor. The Medieval world of Investiture*, ed. S. Gordon, New York: Palgrave, 35–56.
- Cormack, R. 2000  
*Byzantine Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Garland, L. 1999  
*Byzantine empress: Women and Power in Byzantium*, AD 527–1024, London – New York: Routledge.
- Томин, С. 1998  
Покров за мошти светог Симеона Богопримца – питање дародавца, у: *Српска књижевност у доба деспотовине, научни скуп*, ур. П. Ивић и др., Деспотовац, 261–271. (Tomin, S. 1998, Pokrov za mošti svetog Simeona Bogoprimca – pitanja darodavca, u: *Srpska književnost u doba despotovine*, naučni skup, ur. P. Ivić i dr., Despotovac, 261–271).
- Andreescu-Treadgold, I. and Treadgold, W. 1997  
Procopius and the Imperial Panels of S. Vitale, *The Art Bulletin* Vol. 79, No. 4, 708–723.
- Цветковић, Б. 1995/6  
О династичкој слици Лазаревића у манастиру Љубостињи и проблему датовања љубостињског живописа, *Саопштења* 27/28, 67–78. (Cvetković, B. 1995–6, O dinastičkoj slici Lazarevića u manastiru Ljubostinji i problemu datovanja ljubostinjskog života, *Saopštenja* 27/28, 67–78).
- Цветковић, Б. 1994  
Нови прилог проучавању ктиторске композиције у Раваници, *Саопштења* 26, 37–51. (Cvetković, B. 1994, Novi prilozi proučavanja ktitorske kompozicije u Ravanici, *Saopštenja* 26, 37–51).

- Григорије Цамблак, 1989  
*Књижевни рад у Србији*, Стара српска књижевност у 24 књиге, Београд: Просвета – Српска књижевна задруга [Grigoriје Camblak, 1989, *Književni rad u Srbiji*, Stara srpska književnost u 24 knjige, Beograd].
- Ивић, П. и Ђурић, В. и Ћирковић, С. 1988  
*Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд: Југословенска ревија. [Ivić, P. i Đurić, V. i Ćirković, S. 1988, *Esfigmenska povelja despota Đurđa*, Beograd].
- Шакота, М. 1988  
*Студеничка ризница*, Београд: Просвета [Šakota, M. 1988, *Studenička riznica*, Beograd].
- Ђурић, С. 1985  
*Љубостиња: Црква Успења Богородичиног*, Београд: Просвета: Републички завод за заштиту споменика културе [Đurić, S. 1985, *Ljubostinja: Crkva Uspenja Bogorodičinog*, Beograd].
- Михалјчић, Р. 1984  
*Lazar Hrebeljanović, istorija, kult, predanje*, Beograd.
- Калић, Ј. (ур.) 1982  
*Историја српског народа*. Доба борби за очување и обнову државе (1371–1537), Београд: Српска књижевна задруга. [Kalić, J. (ur.) 1982, *Istorija srpskog naroda. Doba borbi za očuvanje i obnovu države* (1371–1537), Beograd].
- Кашанин, М. 1975  
*Српска књижевност у средњем веку*, Београд: Просвета [Kašanin, M. 1975, *Srpska književnost u srednjem veku*, Beograd].
- Михалъчић, Р. 1975  
Кнез Лазар и обнова српске државе, у: *О кнезу Лазару: научни скуп у Крушевцу, 1971*, ур. И. Божић, В. Ј. Ђурић, Београд-Крушевац, 1–11. [Mihaljčić, R. 1975, *Knez Lazar i obnova srpske države*, у: *O knezu Lazaru: naučni skup u Kruševcu*, ur. I. Božić, V. J. Đurić, Kruševac, 1–11].
- Gerke, F. 1973  
*Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Beograd: Izdavačko preduzeće Bratstvo i jedinstvo.
- Nikolesku, K. 1969  
*Dvorski kostim Rumunije od XIV do XVIII veka, katalog izložbe*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.
- Василић, А. 1957  
Ризница манастира Студенице, *Саопштења 2*, Београд: Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије. [Vasilić, A. 1957, *Riznica manastira Studenice, Saopštenja 2*, Beograd: Zavod za zaštitu i naučno proučavanje spomenika kulture NR Srbije].



**JELENA NIKOLIĆ**

Academy of Technical and Art Applied Studies, Belgrade  
Textile School for Design, Technology and Management  
jelena2022nikolic@gmail.com

## MEDIEVAL FEMALE RULERS AND THEIR POWER IN THE VISUAL CULTURE OF THE BALKANS

Luxurious clothes, valuable jewelry, and insignia says much about how female rulers were seen at the Byzantine court and how they were represented; usually by khetors' compositions with the ruler, sometimes with children, or through other visual representations. Their power and the intensity of that power can be visually perceived from the luxurious way female rulers dressed, by wearing insignia, i.e. adorning themselves with expensive jewelry, and generally from their visual representation; whereby some also bring out the importance of their motherhood aspect. Noble silks and luxurious textiles played a very important role in the secular and sacred life of Byzantine society, as they were used in ceremonies, diplomacy and state propaganda. In fact, the female rulers in the Byzantine Empire and the countries of the Byzantine cultural circle were often dressed similarly to the male rulers. Rulers and high-ranking church officials achieved their plans and goals in the field of politics, diplomacy and military through visual representation and gifts of luxury textiles. Throughout the Middle Ages and the early modern era, luxurious silk fabrics played a particularly important role in communicating "wealth and the authority of power," defining the function of "the body and space as an arena for displaying several types of power, such as social, religious and political, with female rulers and female khetors playing a notable role in the Balkans and the Mediterranean area."

Translated by the author

## THE BRICK AS A MEDIUM OF REPRESENTATION: Count Krsto II Oršić Slavetički and Residential Architecture

Category: original scientific paper

**Abstract:** Architecture, as a medium of representation, has always been one of the most expressive ways of conveying a commissioner's power. A commissioner is not a person who passively accepts the architect's idea, but rather actively participates in the realisation of the building they finance. The aim of this paper is to explore the commissions of Count Krsto II Oršić Slavetički (1718–1782) in relation to residential architecture, i.e., residential architecture will be observed as a medium of personal and family representation. The paper will not list Oršić's every commission and purchase of residential buildings, nor will they be listed chronologically. Instead, each of the selected buildings, some of which are located in the countryside, with others in urban areas, will be analysed as a separate case study. We will try to identify analogies in the spatial and decorative design of the buildings and study Oršić's role in the final realisation of the buildings he had commissioned. The analogies, a result of the commissioner's wishes, are revealed in the spatial organisation of the architectural complexes, the layout organisation of the interior, and in the repertoire of decorative motifs on the works of decorative arts. It is interesting to note that Oršić's son Adam (1748–1820), in his memoirs, described the construction and significance of several buildings covered in this paper.

**Key words:** Baroque, commissioners, Count Krsto II Oršić Slavetički, residential architecture, Zagreb

021

### Introduction

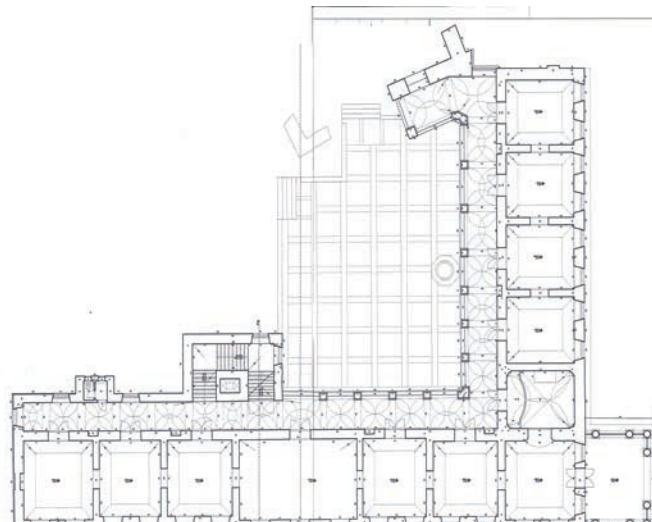
In Croatia, the evaluation of the commissioner's role in the creation of fine and applied artwork, as well as architecture within the framework of national art history and its methodology regarding both theoretical reflection and practical application, has truly taken ground only in the last several years. In fact, if we consider architectural accomplishments, for example, the commissioner not only passively accepts the designer's idea, but also actively participates in the realisation of the edifice they finance.<sup>1</sup> On the other hand, in Anglo-Saxon art history, the social history of art and the consideration of the commissioner's role have been commonplace for a long time, with probably the greatest contribution by Francis Haskell (cf. 1963) who, in his 1963 monograph *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, introduced commissioners as protagonists and accentuated the importance of archival research. We can say that one of the initial impulses to accept this methodological procedure in Croatia could be well noticed in the eleventh

---

1 Also discussed by Dubravka Botica (2013) in the article in which she analysed the reception of Viennese influences in Croatian Baroque architecture, and by Marko Filip Pavković (2020) in the article on Lelja Dobronić as a trailblazer introducing this type of research into Croatian national art history.



1. Gornja Stubica, Oršić Manor, main external facade  
1. Горња Стубица, дворец Оршић, главна спољашња фасада



2. Gornja Stubica, Oršić Manor, first floor layout  
2. Горња Стубица, дворец Оршић, план првог спрата

edition of Cvito Fisković's Days, where it was the central topic. The results of research were presented and put together in the conference collection of papers under the title *Umjetnost i naručitelji* [Art and its Patrons].<sup>2</sup>

The aim of this article is to analyse the commissioning activities of Count Krsto II Oršić Slavetički (Gornja Stubica, 1718 – Zagreb, 1782) regarding residential architecture. Oršić's commissions and purchases shall not be chronologically listed; however, his countryside commissions will be analysed separately, i.e., the large manors in Gornja Bistra and Gornja Stubica, along with the representative residential architecture in the towns of Gradec and Varaždin. By doing so, we will look for analogies in the spatial and decorative design while considering Oršić's role in the final realisation of the buildings he had commissioned.

### Oršić Slavetički family's background and Count Krsto II Oršić Slavetički

Oršić Slavetički is a Croatian noble family who, according to the oral family legend, trace their roots from the Lapčan and Karinjan families. Their first mention was attested in 1420 in a document from the town of Knin, after which their presence was registered in Gorička County. In 1487, King Matthias Corvinus [Kolozsvár [today: Cluj Napoca], 1443 – Vienna, 1490; king since 1458] granted the family or, to be more precise, granted Petar Oršić (?–?) the Slavetić estate and since then, the family has been known as Oršić Slavetički [Orssich de

Slavetich) owing to the fact that, on their new estate in the vicinity of the town of Jastrebarsko, they had erected a castle bearing the same name. In 1675, the family was granted barony status, followed by a count title in 1744.<sup>3</sup>

Krsto (Kristofor) II Oršić was the son of Bernard III Oršić Slavetički (Gornja Stubica, 1698 – Laduč, 1732), who was murdered, out of jealousy, by Countess Vojkffy (?–?),<sup>4</sup> and of Ana née Patačić (? , 1699 – Zagreb, 1733). As a nobleman, Krsto II Oršić had the opportunity to study at the best universities of the time, such as those in Bologna and Vienna. It was probably there that he developed an appreciation of visual arts and architecture, the art forms he often commissioned. Still, in 1741, Krsto abandoned his studies of law in Vienna to become a military leader, which later secured him a reputation and the title of count, which was granted to him by the Croatian-Hungarian Queen Maria Theresa (Vienna, 1717 – Vienna, 1780; queen since 1741). In the same year, Krsto II Oršić married the exceptionally wealthy Hungarian noblewoman Josipa Zichy (Buda, 1725 – Oroslavje, 1778), with whom he had three sons: Adam (Gornja Stubica, 1748 – Zagreb, 1820), Ivan Nepomuk (Gornja Stubica, 1753 – Varaždin, 1817) and Franjo Ksaverski (Gornja Stubica, 1758 – Zagreb, 1807). It can be easily deducted that a part of the financial means for the construction and purchase of imposing manors came from Zichy's dowry. Her son said of her that she "[...] was of medium beauty, had a considerable fortune and came from a respected family" (Oršić 1943: 56). The portrait of the Countess Josipa Oršić by the Slovene master Fortunat Bergant (Mekinje, 1721 – Ljubljana, 1769), which

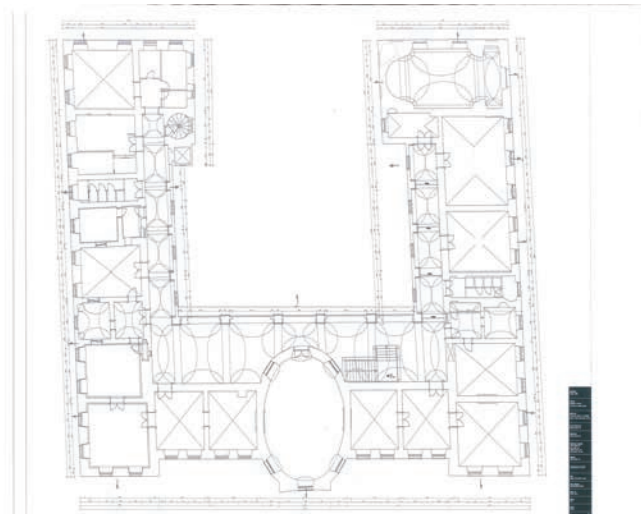
2 In the collection, there are 15 studies that interpret the heterogeneous material with the help of the aforementioned methodological apparatus. More in: Gudelj 2010.

3 More in (in Croatian): <http://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=45600> [accessed on 9 May 2022].

4 Some authors claim that he was killed by his own serf Pavao Sutok (?–?) (cf. Štefanec 2013: 96).



3. Gornja Bistra, Oršić Manor, main external facade  
3. Горња Бистра, дворац Оршић, главна спољашња фасада



4. Gornja Bistra, Oršić Manor, first floor layout  
4. Горња Бистра, дворац Оршић, тлоцрт првог спрата

is kept in the collection of the Croatian History Museum in Zagreb,<sup>5</sup> is a testament to the fact that by her hairstyle, clothes and jewellery, she closely followed Viennese court fashion.

In his army career, Oršić stood out in the War of the Austrian Succession (1740–1748) and in the Seven Years' War (1756–1763), after the end of which he was promoted to field marshal lieutenant (in German: *Feldmarschalleutnant*). As a meritorious military leader, he also performed the civil duties of the president of the Tabula Banalis supreme court in Zagreb and of the great count of Zagreb County. He spent the last years of his life in the grand manor he had erected in Gornja Bistra, accompanied by his wife. Countess Oršić died in nearby Oroslavje in 1778, while the Count died four years later in Zagreb.<sup>6</sup>

### Countryside residential architecture

Deducing from the year engraved into the cornerstone of the main portal basket lintel, Count Krsto II Oršić erected his Gornja Stubica manor in 1756. It is a two-winged manor built next to the ruins of a medieval fort (Fig. 1).<sup>7</sup> The plastic body of the new one-storey building, together with the remains of an older structure,

was enclosed by a rectangular inner courtyard of the *cour d'honneur* type. Taking the 1861 cadastral map as a reference, the manor did not include a park, but was instead surrounded by an exceptionally picturesque pristine landscape.

As far as the spatial organisation of the manor is concerned, this two-winged structure has a regular L-shaped layout. The layout dispositions of both floors are identical and both wings feature a series of two-axis rectangular rooms (the three-axis centrally positioned rooms being an exception), aligned as an *enfilade* and connected by a narrow hallway. However, the ground floor rooms are arched by barrel vaults, while the first-floor rectangular layout rooms are arched by mirror vaults.<sup>8</sup> The hallways on both floors contain arcades and are arched by sail vaults. The position of the three-flight U-layout staircase is particularly interesting, as it is situated in an *avant-corps* protruding into the backyard and slightly deviating from the main portal axis. In the corner, where the two wings conjoin, we find a two-part chapel, whose sail-vaulted shrine covers two floors. The chapel's shrine is surmounted by an illusionary, painted cupola in line with the principles of *quadratura*, depicting continent personifications on illusionary pendentives. The shrine is formed by an illusionary altar with scenes from the life of St Francis Xavier (Xavier, Spain, 1506 – Shangchuan Island in Canton Province [Guangzhou], China, 1552).<sup>9</sup> The fresco is attributed to the Slovene

5 Fortunat Bergant (Mekinje, 1721 – Ljubljana, 1769) [?], *Josipa Zichy Portrait*, 1748–1750, oil on canvas, 92 x 75 cm. Zagreb, Croatian History Museum (HPM/PMH-002442).

6 For more on the Oršić family cf. Bregovac Pisk 2004: 33–41.

7 The fort was dated to the Middle Ages by Mladen Obad Šćitaroci (cf. 2005: 78), which is questionable, since in the Middle Ages burghs were erected, distinguished from forts by a more irregular structure; the appearance of buildings of a more regular structure is a consequence of the penetration of Renaissance concepts into continental Croatia.

8 Vladimir Marković (cf. 1995: 80) speaks of through vaults.

9 The *Roman Martyrology* states the following for St Francis Xavier for the date 3 December (in Latin: *3 Decembris*): "Sancti Francisci Xaverii, Sacerdotis e Societate Jesu et Confessoris, Indiarum Apostoli, sodalitatis et operis Propagandae Fidei atque Missionum omnium Patroni caelestis; qui pridie hujus diei quievit in pace." (<http://www.liturgialatina.org/martyrologium/14.htm> [accessed on 25 May 2022]).





5. Zagreb, Oršić Palace (12 Opatička Street), street facade today  
5. Загреб, палата Оршић (Опачичка 12), данашња улична фасада



6. Zagreb, Oršić Palace (14 Opatička Street), street facade today  
6. Загреб, палата Оршић (Опачичка 14), данашња улична фасада

master Anton Josip (Jožef) Lerchinger (Rogatec, around 1720 – ?, after 1787) and represents one of the best accomplishments of Baroque wall painting in continental Croatia.<sup>10</sup>

The 15-axis main façade is discreetly decorated by mouldings resembling apertures and by a stylised corner rustication, which encloses the three only slightly protruding *avant-corps*: the central three-axis *avant-corps*, which accentuates the axis position of the entrance and the salon, and the two lateral two-axis *avant-corps* (Fig. 2). In the 19<sup>th</sup> century, a neoclassicist portico with Greek Doric columns was added to the 11-window-axis lateral façade. The main, stone portal is adorned by two big stone pilasters with volute capitals that support the segmental stone canopy.

Almost 20 years later, between 1770 and 1775, Krsto II Oršić erected an imposing manor in Gornja Bistra. A three-winged U-layout manor, its concept is one of the better elaborated architectonic concepts within the corpus of the representative residential Baroque architecture in north-western Croatia (Fig. 3). The manor was surrounded by a park, which was most probably arranged in the late 19<sup>th</sup> century according to a plan from the mid-18<sup>th</sup> century, with a prominent access alley, featuring agrarian qualities as well (Obad Šćitaroci 2005: 74).

The inner space is organised in such a way that the rooms follow the outer façade (out of which some

rooms are grouped according to their use [!]), while in the central part, the hallway with an arcade follows the inner façade. The ground floor rooms mostly have barrel-vaults, with some of them having a sail vault. Most first-floor rooms have mirror vaults, some of them featuring sail vaults as well. On the other hand, all hallways have sail vaults.<sup>11</sup> In the manor, there are also two staircases: a representative two-flight L-layout stone staircase and a wooden spindle staircase for the servants. The edifice's axis is accentuated by a cross-cutting oval doorway on the ground floor and the equivalent hall on the first floor. Both convexly protrude out of the main façade in the form of a three-axis *avant-corps*, with the hall surmounted by a shallow inscribed dome, which also stands out in the roof zone by a separate conical roof. The hall walls are painted by illusionistic mythological scenes, with the year 1778 inscribed into the dome. That is the year when probably the then-not-famous author had finished the wall painting. The dome features the characters of Diana, the goddess of the hunt and the moon, as well as Apollo, god of the sun, both placed in the clouds, while the illusionary balustrade features muse characters above the cornice. Along the lower zone, the illusionary niches bring out painted, foreshortened *trompe-l'œil* sculptures of Diana, Jupiter, Venus and Chronos. The brighter palette of colours and a lively composition point to a clear shift toward Rococo and to the fact that the author must have been a painter of the Pauline Styrian circle, which was led by Anton Lerchinger (cf. Mirković 2003: 671–674).

10 In Croatia, Lerchinger also painted the salons of the Miljana Manor, the shrine of St Mary's church in Taborsko, as well as the pilgrimage church of St Mary of Jerusalem in Trški Vrh in Krapina and, together with Anton Archer (? – Zagreb, 1807), St John's parish church in Nova Ves (for more cf. Cevc 1992: 134–135).

11 Even though the first floor features a sail vault, Mladen Obad Šćitaroci and Vladimir Marković claim that the vault is a through one (cf. *ibid.* 68; Marković 1995: 78).



7. Zagreb, Vojkffy-Oršić-Kulmer-Rauch Palace (9 Matoševa Street),  
main street facade  
7. Загреб, палата Војкфи-Оршић-Кулмер-Раух (Матосева 9),  
главна улична фасада

The concept of spatial organisation is very similar to the one in buildings inspired by the works of the famous Viennese architect Johann Bernhard Fischer von Erlach (Graz, 1656 – Vienna, 1723) who, in his renowned book *Entwurf einer Historischen Architectur* (1721), developed the idea of a cross-cutting oval that, on one side, comes out of the main façade in the form of an *avant-corps*, while being inscribed into the volume of the building on the other side. This is the only example of an oval in the secular architecture of Croatia. However, several religious buildings do include an oval motif, all of them connected to Styrian (Maribor) architects: Josef (Jožef) Hoffer (Maribor, 1700 – Maribor, 1764) and the successor to his workshop Johann (Janez) Fuchs (Neisse [today: Nysa], Silesia, 1727 – Maribor, 1804), who is believed to be the only architect in the area who had experience both with the oval and with the construction of more complex sail vaults (cf. Puhmajer and Majer 2014: 338–339).

As far as the 15-window-axis main façade is concerned, it features three *avant-corps* and many



8. Zagreb, Oršić Palaces (12 and 14 Opatička Street), gardens in Radićeva Street  
8. Загреб, палате Оршић (Опатичка 12 и 14), вртови у Радићевој улици

decorations (Fig. 4), while the lateral façades are simple. The central, three-axis *avant-corps* convexly penetrates the space like a pavilion, while the lateral two-axis *avant-corps* gently penetrate the space by accentuating the rectangular layout. Cornices divide the main façade into three zones, while the upper ground floor façade is accentuated by stylised (in some places diamond) plaster rustication. The centre is marked by the portal highlighted by a curved broken canopy and columns which enter the space at an angle. In the portal lunette, we can find the Oršić family emblem above the cornerstone of the portal lintel, with the year 1773 inscribed into the portal. The central *avant-corps* is additionally pointed out by a two-storey aedicula which leans on stylised Corinthian columns while, under the triangle gable in a low relief, there is a representation of two upright lions holding two crossed canons under a crown, with which the commissioner wanted to accentuate his martial importance. The courtyard façades feature a series of wide arcade openings, as in Gornja Stubica.

The main façade concept was also influenced by Fischer von Erlach's Viennese works, i.e., the court library (Hofbibliothek) in the Viennese Hofburg, whose construction began in 1721. However, in both architectonic and decorative elements, it is a rather modest version of the Viennese edifice's façade, and its decorative motif repertoire was inspired by the corpus of Styrian and northwest Croatian architecture. Such decorative motifs were used by the aforementioned Josef Hoffer and Johann Fuchs, as well as by the Graz architect Joseph Hueber (Vienna, 1715 or 1717 – Graz, 1787) (cf. *ibid.* 341). Petar Puhmajer and Krasanka Majer ascribe the manor to Johann Fuchs (cf. *ibid.* 342).



It should be pointed out that the manor includes a two-storey St Joseph's court chapel<sup>12</sup> with a rectangular layout surmounted by a sail vault with a wide shallow apsidal niche, which is also projected onto the remaining two walls, situated at the end of the southwestern wing of the manor. All three niches house altars with illusionary altar stones, i.e., the central altar is of the titular of St Joseph's chapel, and the lateral ones are of St John of Nepomuk<sup>13</sup> and of the Crucifixion. The chapel bears the inscription of 1774 as the year of its consecration. Very fashionably, in the shape of mouldings and illusionary architecture and ornaments over the altar stone, *rocaille* and *lambrequin* appear. The author of the illusionary architecture and ornaments should be looked for among the members of Anton Josip Lerchinger's circle, and Mirjana Repanić-Braun (cf. 2007: 97–101) ascribes the easel painting portraying *St Joseph's Dream* at the central altar to the Late Baroque and Rococo painter Franz Anton Maulbertsch (Langenargen, 1724 – Vienna, 1796) and believes that Oršić commissioned his painting directly from Vienna in 1774. Dubravka Botica (2007: 128) attributes the chapel to the already mentioned Joseph Hueber.

### Works of residential architecture in the urban fabric of Zagreb's Gradec and Varaždin

Count Krsto II Oršić was an important commissioner and buyer of residential buildings in the 18<sup>th</sup> century Zagreb's Gradec as well: in 1754, he bought a brick house "together with the nearby wooden house and plots" (today's Oršić Palace at 12 Opatička Street [Fig. 5]) (Dobronić 1988: 260) from the widow of one Petar Krajačić (?–?). In that plot, before the great fire of Gradec in 1731, four wooden structures stood on four separate plots. These structures were united into a unique brick house by Petar Krajačić, before 1740 (*loc. cit.*). In 1759, Oršić also bought the neighbouring plot containing a brick house. This is a prime example of the Baroque tendency to unite residential plots by linear addition with the goal of their enlargement.<sup>14</sup> It is believed that the eastern wing with groin vaults was erected in the mid-18<sup>th</sup> century, while the western and southern wings were erected in the first half of the 19<sup>th</sup> century. However, in the second half of the same century, all wings were thoroughly reorganised. The exceptional importance of the garden, introduced in the 18<sup>th</sup> century, also needs to be clearly stated. It goes down all way to Radićeva

(previously known as Duga) Street, forming a unique spatial and constructional unit with the palace.

In 1779, Oršić also bought the neighbouring house (Opatička 14 [Fig. 6]) and they started to be considered as a unique structure which, after the death of Oršić's heir Ivan Nepomuk Oršić, was in 1818 bought by city notary Josip Štajdacher (?–?) and Count Ernest Oršić (Bistra, 1790 – ?) (Dobronić 1988: 261). Since 1769, only Stjepan Lovinčić (?–?) was mentioned as the owner of 14 Opatička Street. Oršić probably bought it from him. The structure is a one-wing Baroque palace built on the city walls featuring a mansard roof and a façade with lesenes. The outer façades were expanded at the beginning of the 20<sup>th</sup> century for a female boarding school, the function which the building has kept to this day. These added wings completely block the view of the older house.

It is interesting to note that the first house which the Oršić family owned in Zagreb's Gradec was a one-storey, basically wooden structure that still stands at 9 Basaričkova Street (previously known as Pivarska Street). As early as 1712, it was owned by Baron Bernard III Oršić Slavetički, and in 1756, it was sold to Count Stjepan Patačić (? , 1699 – ?, 1758) by Krsto II Oršić (*ibid.*: 309). In that period, Oršić was expanding the size of his property in Opatička Street and consequently, he most probably had no need for the piece of real estate in nearby Pivarska Street.

Count Krsto II Oršić is also connected to the Vojkffy-Oršić-Kulmer-Rauch Manor (hereinafter referred to as: the Vojković Manor) in Zagreb's Gradec as, for the longest time, he was believed to have been its original commissioner (9 Matoševa Street [previously known as Kapucinska Street]; Fig. 7).<sup>15</sup> An important reason for this was the fact that Adam Oršić, in his book *Rođ Oršića* [The Oršić Family], stated that "in 1763, Count Krsto Oršić moved permanently to Zagreb and erected for himself a lavish Baroque palace with a beautiful staircase in Kapucinska Street" (Oršić 1943: 16). Adam Oršić was 15 at the time and it is very telling that, in the memoirs published in the same book (*Uspomene Adama grofa Oršića Slavetičkoga od god. 1725. do god. 1814.* [Count Adam Oršić Slavetički's Memories 1725–1814]), he does not even mention the construction of the palace but writes about the erection of the manors in Gornja Bistra and Gornja Stubica, adding that his father built a lot on his plots (*ibid.*: 57). Evidently, at the age of 15, he must have been well acquainted with his father's construction enterprises and so, by that inaccurate statement, he obviously wanted to bring even more glory to his father and family, thereby also to himself.

The question of the original commissioner confused researchers for the longest time also due to the coat of arms at the main façade's gable, as ascertained by Đuro Szabo (1940: 173). It is a fact that this is, however, the emblem of the Vojković Counts (who later changed their name to Vojkffy) and that, purely by chance, the Oršić family has a similar coat of arms.<sup>16</sup> In 1801, the manor was still owned by the Vojković family,

12 The *Roman Martyrology* states the following for St Joseph for the date 19 March (in Latin: *19 Martii*): "In Judaea natalis sancti Joseph, Sponsi beatissimae Virginis Mariae, Confessoris; quem Pius Nonus, Pontifex Maximus, votis et precibus annuens totius catholici Orbis, universalis Ecclesiae Patronum declaravit." (<http://www.liturgia-latina.org/martyrologium/14.htm> [accessed on 25 May 2022]).

13 The *Roman Martyrology* states the following for St John of Nepomuk for the date 16 May (in Latin: *16 Maji*): "Pragae, in Bohemia, sancti Joannis Nepomuceni, Metropolitanae Ecclesiae Canonici; qui, frustra tentatus ut sigilli sacramentalis fidem proderet, martyrii palmam, in flumen Moldavam dejectus, emeruit." (*loc. cit.*).

14 This Baroque tendency was described in detail by Katarina Horvat-Levaj (2001: 151–157; 2015: 30).

15 To find out more about the typological importance and value of the palace cf. Pavković 2019.

16 For more information cf. Dobronić and Pandžić 2004: 26–28.

and in 1806, Adam Oršić was mentioned as its owner. Later, the palace was inherited by his son and, after his death, by his daughter and her husband Baron Ferdinand Kulmer (Cap Martin, France, 1925 – Zagreb, 1998). Finally, in 1870, they sold the palace to Baron Levin Rauch (Lužnica, 1819 – Lužnica, 1890). The Vojković Palace mirrors Krsto Oršić's sensibility as it synthesises Viennese and Styrian influences: the shape of the shallow three-axis *avant-corps* of a rectangular layout whose surface is covered by colossal order fluted herms, while arched window canopies and portal columns, protruding into the space at an angle, without doubt evoke the Viennese Daun-Kinsky Palace by the great Johann Lucas von Hildebrandt (Genova, 1668 – Vienna, 1745), its façade ornaments featuring, however, typical Styrian decorative devices.<sup>17</sup>

Count Oršić also bought a house in Varaždin from the descendants of Baron Baltazar III Patačić (Vidovec in the Varaždin area, 1663 – Zagreb, 1719) at 3 Šenoina Street. In 1761, he bought the neighbouring southern plot from Fr. H. Danijel Fabricy (?–?), a half of which he ceded to the Janković spouses in 1764 (?–?) (Lentić Kugli 2001: 141). That house probably burned down in the great fire of Varaždin and by 1788, it must have been destroyed.

### Final considerations – Krsto II Oršić as a commissioner

In this article, six/seven countryside and urban residential buildings commissioned, bought or inherited by Count Krsto II Oršić Slavetički were analysed, as well as one structure whose commission used to be attributed to him in older works, when in fact, his son Adam bought it. Considering their spatial organisation, façades, the shape of architectural decoration and interior features (wall fresco paintings, mouldings, woodwork), i.e., their incongruity and singular characteristics, it is easy to deduce that Oršić probably did not engage one architect on more projects. Therefore, it is logical to look for the reason of the noted analogies, of which there are as many as of the disparities, in spite of all the facts mentioned, in the wishes of commissioner Krsto II Oršić. His commissions were influenced by his Viennese education, life in Vienna and his connection to the Viennese court, as one can clearly note the reception of Viennese influences in all structures. His wife was also an admirer of Viennese art, which can also be deduced from the way she dressed.

As far as the organisation of the complexes as a whole is concerned, the analysed examples clearly show that Oršić gave a peculiar importance to green spaces. Although the Gornja Stubica Manor did not feature a garden or a park, its landscape did not even call for one. The park around the Gornja Bistra Manor, despite not having been arranged at the time the manor was constructed, was later introduced according to an elaborate project prepared while Oršić was still alive and which, therefore, he had commissioned. The palaces in Opatička Street used to enclose a common

inner courtyard and had a beautiful garden descending to Radićeva Street, which has been partially preserved (Fig. 8). Owing to its garden, the Vojković Palace is often labelled as a garden palace, which is a rarity within urban fabrics in Croatian Baroque architectural heritage, and it has still not been fully researched whether it was Krsto or his son Adam who had bought it from Sigismund Vojkffy (?, 1718 – ?, 1792).

It is obvious that with time, Oršić was becoming wealthier and his status was rising, so the structures he commissioned and bought were also becoming more lavish (one should also consider his marriage to the wealthy Josipa Zichy). With time, these structures would adopt, e.g., groupings of rooms according to their use in the form of smaller cabinets (in French: *appartement*) for more comfort, which in Croatian immovable heritage can be noticed only in its finest examples. A unique feature is also the use of the oval in spatial organisation. The prime examples for this would be the Gornja Bistra Manor and the Vojković Palace. In the interior spatial organisation, Oršić was adamant to accentuate the position of the salon, which stands out with its axis position and *avant-corps* protrusion into the main façade, as is the case in the Gornja Bistra and Gornja Stubica manors and Vojković Palace.

Countryside works and the Vojković Palace also feature representative staircases for the family and guests, with separate, modest staircases for the servants. In central Europe, multi-flight stone staircases used to be important for guest reception ceremonies and Oršić followed these principles, which then guided architectonic solutions. The three-flight U-layout staircase in Gornja Bistra is especially significant as it is one of the first examples of an imperial staircase in Croatia. This idea was especially elaborated in the Residence (in German: *Residenz*) of Würzburg, which was erected between 1720 and 1744 by Schönborn bishops, and which hosts a monumental six-flight imperial staircase (in German: *Treppenhaus*). The castle was designed by the best architects of the time: Balthasar Neumann (Cheb, Czechia, 1687 – Würzburg, 1753), Johann Lucas von Hildebrandt, Germain Boffrand (Nantes, 1667 – Paris, 1754), Maximilian von Welsch (Kronach, 1671 – Mainz, 1745), with Robert de Cotte (Paris, 1656 – Paris, 1735) being one of the advisors. In order to paint the arches of the Imperial Hall (in German: *Kaisersaal*) and the staircase, the Venetian *Settecento* genius Giovanni Battista Tiepolo (Venice, 1696 – Madrid, 1770) was engaged, who, between 1752 and 1753, painted the *Allegory of the Four Continents* on the staircase, with a depiction of Apollo, which was preceded by Apollo in the clouds in a significantly lowered eye-view in the *di sotto in sù* manner in the Imperial Hall, painted between 1751 and 1752. Oršić was well acquainted with the Würzburg Residence and drew inspiration from it when erecting his own structures, which is clear from the design of his staircases and from the fact that the Gornja Stubica chapel's iconography includes allegorical figures of the continents, while the Gornja Bistra oval salon features a depiction of Apollo in the clouds.

In both manors, two-storey court chapels equipped with works of craft of the highest quality



available in the period were an important part of the interior (a good example is also the positive organ in the Gornja Bistra manor chapel); these works are fine *theatrum sacrum* examples of *Gesamtkunstwerk* and *Farbraum*. The chapels also feature the then-very modern *rocaille* and *lambrequin* ornamental motifs, which testifies to the fact that contemporary European trends were followed, and both chapels were very skilfully painted, featuring figural scenes and *quadratura*. When deciding on the titulars of the chapels and/or some altars, Oršić took his children's names into consideration, resulting in St Francis Xavier's chapel and St John of Nepomuk's altar. The Gornja Bistra salon featured a mythological painting, and the family coat of arms began to appear on the main façades after acquiring the count title (in the case of the Vojković Palace, the Vojković family's coat of arms, which did not need to be changed). Wall fresco paintings in both manors are attributed to Anton Lerchinger and represent the apex of Late Baroque and Rococo frescos in continental Croatia, so it is easy to assume that the author in both instances was either Lerchinger himself or one of the better painters of the Pauline Styrian circle, who were his epigones. The shallow relief in the Gornja Bistra manor's main façade is especially interesting as, by its martial motifs, it commemorates the important army role of its owner and commissioner.

It is significant that Oršić was the commissioner of the most lavish and finest Baroque manor in the whole area of north-western Croatia and the buyer of the most representative and the most sumptuous

Baroque residential palace in the whole of continental Croatia. All Oršić's commissions point to the fact that he wanted to present himself as belonging to Viennese social and cultural circles but still, despite his wealth, he lacked sufficient means to engage Viennese architects, instead engaging Styrian architects and ordering them to follow Viennese examples. These architects, however, incorporated the Styrian repertoire of decorations they were well acquainted with into the Viennese concept they had adopted, effectively creating stylistic hybrids. Oršić's fascination with the Habsburg capital is also testified by the fact that his spouse, a wealthy Hungarian noblewoman exposed to the finest pieces of Hungarian art from her earliest days, lacked to incorporate Hungarian stylistic features she had been used to into their commissions.

It was indeed architecture, as the strongest and most illustrative medium for personal public representation, that Oršić took advantage of to show off his connection with Vienna, his military contributions, wealth and personal taste. His son Adam must have been well aware of this, as he went even one step further, falsely claiming that his father had erected the Vojković Palace; indeed, at the time of writing his memoirs, it was exceptionally important to show a continuity of good taste and acquaintance with global art currents in order to position oneself in social circles and, with the help of visual arts, (re)construct one's personal and family identity over generations.

## LIST OF REFERENCES

- Pavković, M. F. 2020  
Lelja Dobronić i stambena arhitektura zagrebačkog Gornjeg grada u 18. stoljeću, in: *Lelja Dobronić: 1920.–2006.: Zbornik radova znanstveno-stručnog skupa Hrvatski povjesničari umjetnosti*, Đ. Kovačić and M. Petrinović, eds., Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 107–117.
- Pavković, M. F. 2019  
Tipologija tlocrtno-prostorne organizacije stambenih uglovnica građenih na zagrebačkome Gradecu u 18. stoljeću, *Kaj: Časopis za književnost, umjetnost i kulturu* (Zagreb) 52/3–4: 69–89. <https://doi.org/10.32004/k.52.3-4.2>
- Horvat-Levaj, K. 2015  
*Barokna arhitektura*, Zagreb: Ljevak.
- Puhmajer, P. and Majer, K. 2014  
Dvorac Oršić u Gornjoj Bistri, in: *Bistra: Monografija*, Lj. Dobrovšak, ed., Bistra: Općina Bistra, 335–350.
- Botica, D. 2013  
Arhitektura 18. st. kontinentalne Hrvatske u kontekstu srednjoeuropske arhitekture – problemi istraživanja utjecaja bečke arhitekture na odabranim primjerima (Belje, Čakovec, Zagreb), in: *Zbornik 3. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, A. Žmegač, ed., Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 189–196.
- Štefanec, N. 2013  
Plemstvo, u: *U potrazi za mirom i blagostanjem: Hrvatske zemlje u XVIII. stoljeću*, L. Čoralić, ed., Zagreb: Matica hrvatska. (Biblioteka Povijest Hrvata V)
- Gudelj, J. (ed.) 2010  
*Umjetnost i naručitelji*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti i Odsjek za povijest umjetnosti.
- Botica, D. 2007  
*Četverolisne crkve u srednjoj Europi: Problem tipologije sakralne arhitekture 18. stoljeća*, PhD thesis, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Repanić-Braun, M. 2007  
Josephs Traum von Franz Anton Maulbertsch im Schloss Gornja Bistra, in: *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa: Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*, E. Hindelang and L. Slaviček, eds., Brno: Museum Langenargen am Bodensee, Filozoficka fakulta Masarykovy univerzity, Seminar dejin umeni.
- Obad Šćitaroci, M. 2005 [1991]  
*Dvorci i perivoji Hrvatskoga zagorja*, Zagreb: Školska knjiga.
- Bregovac Pisk, M. 2004  
*Život u palači od 1764. do 2004. godine*, Zagreb: Hrvatski povijesni muzej.
- Dobronić, L. and Pandžić, A. 2004  
*Palača Hrvatskog povijesnog muzeja 1764–2004*, Zagreb: Hrvatski povijesni muzej.
- Mirković, M. 2003  
Zidno slikarstvo u kontinentalnoj Hrvatskoj, in: *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost: Sv. 3: Barok i prosvjetiteljstvo: (XVII-XVIII. stoljeće)*, I. Golub, ed., Zagreb: HAZU, Školska knjiga.
- Horvat-Levaj, K. 2001  
*Barokne palače u Dubrovniku*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU, 2001.
- Lentić Kugli, I. 2001  
*Zgrade varaždinske povijesne jezgre*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Marković, V. 1995 [1975]  
*Barokni dvorci Hrvatskog zagorja*, Zagreb: Nacionalna i sveučilišna biblioteka.
- Cevc, A. 1992  
Lerchinger, Anton Jožef, in: *Enciklopedija Slovenije 6*, M. Javornik, ed., Ljubljana: Mladinska knjiga, 134–135.
- Dobronić, L. 1988 [1967]  
*Zagrebački Kaptol i Gornji grad nekad i danas*, Zagreb: Školska knjiga.
- Haskell, F. 1963  
*Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York: Knopf.
- Oršić, A. 1943  
*Rod Oršića*, Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod.
- Szabo, Đ. 1940  
*Stari Zagreb*, Zagreb: Izdanje knjižare Vasić i Horvat.
- Hrvatska enciklopedija*, <http://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=45600> (accessed on 9 May 2022).
- MARTYROLOGIUM ROMANUM: GREGORII XIII JUSSU EDITUM, URBANI VIII ET CLEMENTIS X AUCTORITATE RECOGNITUM AC DEINDE ANNO MDCCXLIX BENEDICTI XIV LABORE ET STUDIO AUCTUM ET CASTIGATUM: APRILIS*, <http://www.liturgialatina.org/martyrologium/14.htm> (accessed on 25 May 2022).

МАРКО ФИЛИП ПАВКОВИЋ

Независни истраживач, Загреб, Хрватска  
pavkovic.marko.filip@gmail.com

## ЗИДАНИ МЕДИЈ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ: Гроф Крсто II Оршић Славетићки и резиденцијална архитектура

Архитектура као медиј репрезентације одувек је била један од најекспресивнијих начина за приказивање моћи наручиоца. Наручилац није особа која пасивно прихвата идеју архитекте, него активно учествује у реализацији грађевине коју финансира. Циљ овог рада је истражити наруџбине грофа Крсте II Оршића Славетићког (1718–1782) у вези с резиденцијалном архитектуром, односно резиденцијална архитектура ће се проучавати као медиј личне и породичне репрезентације. У раду се неће обрађивати свака Оршићева наруџбина и куповина стамбених објеката нити ће се оне хронолошки пописати. Уместо тога, сваки од одабраних објеката, од којих се неки налазе на селу, а други у урбаним срединама, анализираће се као засебна студија случаја. Покушаћемо да идентификујемо аналогije у просторном и декоративном обликовању тих објеката те да проучимо Оршићеву улогу у коначној реализацији грађевина које је наручивао. Аналогije, резултат жеља наручиоца, откривају се у просторној организацији архитектонских склопова, тлоцртној диспозицији ентеријера те у репертоару украсних мотива на остварењима примењене уметности. Занимљиво је истакнути да је Оршићев син Адам (1748–1820) у својим мемоарима описао изградњу и значај неколико грађевина обрађених у овом раду.

## ВАРИЈАНТЕ СЛОВА „Б” У СРПСКОЈ ТИПОГРАФСКОЈ ЋИРИЛИЦИ

Категорија чланка: оригинални научни рад

**Апстракт:** Док су курзивне варијанте слова „г”, „д”, „п” и „т” карактеристичне за српску типографску ћирилицу прихваћене на међународном нивоу и имају своја места у уникод табели, у којој су смештена сва слова која постоје у светским језицима, није разрешено да ли постоји стандардни српски варијетет за слово „б” у усправном и у курзивном облику. У недостатку прецизних упутстава, аутори типографских писама на различите начине разрешавају ову дилему, па ће ово истраживање бити корисно за типографску заједницу, а може бити релевантно и приликом дефинисања стандарда српског писма. Да би се постигао циљ истраживања, било је потребно спровести анализу старијих и новијих извора типографске ћирилице. Прегледом штампаних извора из 18, 19. и 20. века (књига, периодичне штампе и каталога штампарија) испитани су типографски облици присутни у фонтовима који су се користили у ручном, машинском и фотослогу. Извршено је и поређење са рукописним и цртаним облицима слова, који представљају основу за типографске облике. Савремене тенденције одсликава анализа дигиталних фонтова који садрже ћирилицу. Примаран значај имају варијетети слова „б” у типографским писмима домаћих аутора, а за њима следе решења која се могу наћи у глобалној понуди. Истраживање ће разрешити питање да ли постоји карактеристичан облик слова „б” који је препоручен за коришћење у српској ћирилици или су у оптицају различите дозвољене стилске варијанте и ауторима типографских писама понудити препоруке које ће им помоћи у обликовању овог слова, као и у програмирању његових евентуалних варијетета.

**Кључне речи:** дигитални фонтови, словни варијетети, српско штампарство, типографско писмо, ћирилица

### УВОД

Предмет овог истраживања јесте испитивање порекла и развоја усправног и курзивног облика малог слова „б” у српској типографској ћирилици новијег доба, која дели своје стилске карактеристике са латиницом и заједно са њом функционише у истом писмовном систему. Оно ће нам помоћи да дамо одговор на питање које се односи на пожељан облик слова „б” у српском језику.

У савременој типографској ћирилици у употреби су два основна облика слова „б”. Оба имају за основу овални облик величине малог слова, а разликују се по наставцима који крећу са леве или десне стране и завршавају се заставицом. У уникод табели, у којој су смештена сва слова која постоје у светским језицима, први од ова два облика налази се на примарном месту предвиђеном за слово „б”, а други је на алтернативној позицији, у тзв. приватној зони, тамо где су смештене и курзивне варијанте слова „г”, „д”, „п” и „т” карактеристичне за српску типографску ћирилицу.





1. Горе: Петар Велики бира облик слова „б“; доле, прва четири слова: развој усправног слова „б“ од 1710. до 1840. године; пето: слово „б“ из рукописа Петра Великог; од шестог до осмог: развој курзивног слова „б“ од 1749. до 1839. године

1. Above: Peter the Great chooses the shape of the letter "b"; below, first four letters: development of the upright letter "b" from 1710. to 1840. fifth: the letter "b" from the manuscript of Peter the Great, from the sixth to the eighth: development of the cursive letter "b" from 1749 to 1839

Циљ рада јесте разрешење дилеме, коју првенствено имају аутори типографских писама, о томе да ли је алтернативни облик слова „б“, који се јавља данас само у српском језику, истовремено у њему и обавезан, односно да ли је и облик који се налази на примарном месту подједнако погодан за српски језик.

На почетку ће бити приказан преглед развоја руске типографске и рукописне ћирилице, која је имала непосредан утицај на облике српског штампарског и канцеларијског писма. Даље истраживање обухвата анализу старијих и новијих извора српске типографске ћирилице. Прегледом штампаних извора на српском језику из 18. 19. и 20. века (књига, периодичне штампе и каталога штампарија) испитани су облици слова „б“ присутни у фонтовима који су се користили у ручном, машинском и фотослогу. Извршено је и поређење са рукописним и цртаним облицима слова, који представљају основу за типографске облике. Анализа дигиталних фонтова који садрже ћирилицу даје преглед решења која налазимо у писмима из глобалне понуде и домаће продукције. На основу резултата биће дате препоруке ауторима типографских писама које ће им помоћи у обликовању овог слова, као и у програмирању његових евентуалних варијетета.

## РЕФОРМЕ ПЕТРА ВЕЛИКОГ И РАЗВОЈ ТИПОГРАФСКОГ ПИСМА У РУСИЈИ ТОКОМ 18. И 19. ВЕКА

Реформама које је руски владар Петар Велики спровео почетком 18. века, ћирилица и латиница су стилски и функционално уједињене. Његова намера била је да обезбеди својим сународницима савремено средство комуникације које ће омогућити ширење научних и културних достигнућа тог времена. Промене

су обухватиле штампарско, али и рукописно писмо, па су обе варијанте преузеле придев „грађанско“ (за разлику од дотадашњег „црквеног“). (Шицгал 1947). Ове реформе прихваћене су и у српском писму током 18. века, уз додавање потребних слова и одређене измене.

Особина која је преузета из латинице и уведена у ћирилско писмо јесте бикамералност, односно постојање великих и малих слова. До тада, у ћирилици је коришћена једна, универзална величина слова. Због тога су у новом штампарском писму мала и велика слова у великом броју случајева имала сличну конструкцију, за разлику од латинице. Међутим, код слова чији је облик директно преузет из латинице углавном су задржани и различити облици за велика и мала слова. Што се тиче стила, намера је била да се ћирилица усклади с типографском књижном латиницом.

Почетна верзија новог штампарског писма претрпела је током наредног века различите промене и подешавања, како у облицима слова и детаљима, тако и у њиховим пропорцијама. Те промене обухватале су смештање свих великих слова на исту висину, диференцирање малих и великих слова и стилска усавршавања. Курзивна варијанта штампарског писма развијена је четрдесетих година 18. века (Шицгал 1947: 79).

Зачетке оба савремена облика слова „б“ налазимо у руском штампарском писму развијеном у Русији током 18. века, и то облик са левим потезом у усправним, а облик са дијагоналним потезом у курзивним фонтовима. Током 19. века примат преузима слово „б“ са левим потезом и у усправним и у курзивним фонтовима, и тако остаје и у савременом руском писму. Развој слова „б“ креће од петровског штампарског писма, где се на овални облик, нешто мањи од величине малог слова надовезује дебели потез са леве стране који се при врху завршава



2. Варијанте слова „б“ из грађанског рукописа у Орфелиновим бакрорезима; на крају: слово „б“ из Орфелиновог рукописа  
2. Variants of the letter “b” from the civil script in Orfelin’s copper engravings; at the end: the letter “b” from Orphelin’s handwriting

таласастом хоризонталном задебљаном заставицом, незнатно изнад висине малог слова. (Шицгал 1947: 14). Даљи развој ишао је ка томе да се висина слова поравна са висином горњих продужетака, док је заставица заузела искошенију позицију. Следећа промена десила се у смањењу дебљине вертикалног потеза. Таква промена донела је логичнију смену танких и дебелих потеза, а видљива је у узорку слога из 1839. године. (Шицгал 1947: 88).

Курзивно писмо развијено је по узору на латинички типографски курзив. Слово „б“ у примеру из 1749. године има усправни танки потез који креће са десне стране и лучно прелази у хоризонталну таласасту заставицу (Шицгал 1947: 79), вероватно по угледу на слово „б“ какво се може видети у рукопису Петра Великог. У курзиву из 1826. године, слово „б“ има облик искошеног усправног слова, односно има заобљени стуб са леве стране (Шицгал 1947: 84), а 1839. године добија танак леви потез (Шицгал 1947: 88).

Од почетних, усправних облика грађанског писма с почетка 18. века до четрдесетих година 19. века штампарска ћирилица прошла је кроз различите фазе. Код усправног слова „б“ леви потез се трансформисао од задебљаног у танки, а у курзиву је почетни облик са десним дијагоналним потезом замењен искошеним нормалом. (Сл. 1)

## СРПСКО ГРАЂАНСКО ПИСМО ТОКОМ 18. И ПОЧЕТКОМ 19. ВЕКА

Развој српског штампарског и рукописног писма, па тако и генеза облика слова „б“, непосредно су повезани са развојем руског грађанског писма, које је имплементирано са одређеним модификацијама. Пошто је штампарство у Србији било забрањено током турске владавине, малобројне српске књиге штампане су ван њеног подручја. То се наставило и под влашћу Аустроугарске, која је тежила да уведе сопствени верски и културни утицај. Настојањем српског митрополита Мојсија Петровића, који се обратио за помоћ Петру Великом, код нас је у употребу ушао руски буквар, а касније су дошли и руски учитељи, што је донело и руски утицај на промене у писму и црквеном језику (Ђорђевић 1971: 194).

## Бакрорезна издања Захарија Орфелина

Приручници за писање које је у Сремским Карловцима израдио у бакрорезу и одштампао писац, гравер и калиграф Захарије Орфелин уводи грађанско писмо у рукописну праксу. Прво такво издање је „Калиграфија“ из 1759. године, у ком су приказани стари и нови облици рукописне и књижне ћирилице (Ђорђевић 1971: 195). У следећем приручнику, „Прописима“, изостављено је старо писмо – српски брзопис, док је грађанско канцеларијско писмо прилагођено спајању слова при писању. За нека слова понуђено је више могућности, па тако слово „б“ има пет варијанти. Прва је из српског брзописа, подсећа на заобљено велико „Б“ смештено у висину малог слова. Друге две имају танак дијагоналан потез који се завршава таласастом заставицом на висини горњих продужетака, верзија која је и данас присутна у рукопису. Следећа два личе на слово „b“ из латинице, коме је додат заобљени завршетак, па подсећају на „б“ из штампарског писма (Ђорђевић 1971: 197).

У следећем издању „Калиграфије“ из 1778. године додат је још један облик код кога се танки дијагонални потез завршава заобљеном кукицом, али се у примерима „школских прописа“ користи само варијанта са заставицом. Међутим, у Орфелиновом рукопису, као и у рукописима Јована Рајића из 1755. и 1765. године (Ђорђевић 1971: 498–499), налазимо слово „б“ са дијагоналним потезом који се завршава заобљеном кукицом, који ће и убудуће остати уобичајен за неформалан начин писања. (Сл. 2)

## Српске књиге штампане у иностранству

Венецијански штампар Димитрије Теодосије отворио је ћирилски одсек своје штампарије 1761. године (Ивић и Пешикан). Захарије Орфелин код њега 1767. године штампа буквар по коме се паралелно учи читање црквеног и грађанског писма. Грађанско писмо у овим издањима има изглед руског штампарског писма из четрдесетих година 18. века, а слово „б“ има задебљан леви потез.

Доситеј Обрадовић штампа грађанским писмом своју књигу „Живот и прикљученија“ 1783. године у Брајткопфовој (Breitkopf) штампарији у Лајпцигу. У том издању јавља се и курзив. Док усправно „б“ има стуб

са леве стране и четвртаст прелаз ка хоризонталној таласастој заставици, курзивно „б” има танак дугачак потез са десне стране који има заобљен прелаз ка заставици са вертикалним серифом.

У Бечу је монопол на штампање српских књига имала Курцбекова штампарија (Kurzböcksche Druckerei), која је тек 1786. набавила грађанску ћирилицу. Ову штампарију откупљује 1792. године Стефан Новаковић, да би је 1796. продао будимској штампарији Пештанског универзитета (Ивић и Пешикан). Изглед слова ове штампарије, усправних и курзивних, може се видети у издању „Историје” Јована Рајића из 1795. године. Усправно „б” има дебео леви потез који се, готово без прелаза, наставља у заставицу, а курзивно „б” има десни дебели потез који се при врху савија удесно и краће је од осталих слова са горњим продужецима. Педесетих година 19. века у издањима ове штампарије јавља се савремени класицистички слог, у усправном и курзивном облику, у коме слово „б” има танки потез са леве стране који прелази у косу заставицу веће дебљине, а у курзиву има облик адекватан искошеном нормалу.

Вук Караџић штампа „Малу простонародну славеносербску пјеснарицу” и „Писменицу сербскога језика” 1814. године код штампара Шнирера (Schnierer) у Бечу. Слог који је коришћен одговара руском слогу из средине 18. века.<sup>1</sup> Слово „б” има стуб са леве стране и хоризонталну таласасту заставицу. У овом издању, као и у другим издањима која су штампана овим слогом, не појављује се курзив. У штампарији Јерменског манастира Вук Караџић штампа „Српски рјечник: истолкован њемачким и латинским ријечма” 1818. године, а ћирилица изгледа исто као у Шниреровој штампарији.

Књиге штампане по новој, Вуковој ортографији нису могле бити штампане у Србији јер је то бранила цензура. Вуков „Први српски буквар” из 1827. године и часопис „Даница” користе постојећи слог из штампарије Јерменског манастира, али са додатком нових слова. Међутим, књижица „Одговор на Ситнице језикословне” из 1839. године, као и „Нови српски буквар” Ђуре Даничића из 1854. године приказују савремени слог с курзивом, сличан ономе из штампарије у Будиму. Истом врстом слова штампана су Вукова дела посмртно, код штампара Зомера (Sommer), такође из Беча. Слово „б” има танки потез са леве стране који прелази у косу заставицу веће дебљине, како у нормалу, тако и у курзиву.

Као и у руским штампаријама, слово „б” је средином 19. века усталило свој облик, добивши танки леви потез и искошену заставицу, како у усправним, тако и у курзивним фонтовима.

## ПИСМО У ШТАМПАРИЈАМА У СРБИЈИ У 19. И ПРВОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА

У доба оснивања прве штампарије у Србији у 19. веку, у руском штампарском писму јавља се слово „б” са левим танким потезом и косом заставицом, па се тај облик надаље, без изузетка, користи и у српским штампаријама када су посредни писма за слагање текста. Облик слова „б” са дијагоналним потезом који креће са десне стране јавља се само у декоративним и рукописним штампарским писмима.

Уз штампарску технологију, која је добављана из иностранства, било је потребно обезбедити и комплете слова различитих величина и намена. Одакле су потицала слова, како су се код нас користила, ко их је и како обликовао и израђивао, питања су на која одговоре морамо често да тражимо посредно јер је мало таквих података било записивано.

### Државна штампарија

Књажеско-српска печатња, која ће касније постати Државна штампарија, основана је у Београду 1831. године, са опремом набављеном из Петрограда. Осим преса, набављене су и матрице „на три језика, за грађанска руска, њемецка и француска” слова, као и грчка слова (Арнаутовић 1912: 27). Из иностранства је доведен „фактор” да води послове штампарије и обучи домаће шегрте словослагачким пословима, као и словоливци, који ће да омогуће самостално резање и ливење слова (Шибалић 2016: 15). У броју „Новина Србских” од 29. децембра 1834. године на последњим странама се могу видети пробе слова које приказују тадашњи типографски фонд штампарије. У каталогу нема курзива.

Облик слова „б” може се јасно видети у Уставу из 1835. године, проглашеном на Сретење. У сложеном тексту, као и у црној, насловној тежини, слово „б” је формирано са танким кратким потезом са леве стране који прелази у задебљану косу заставицу у облику листа. Курзив се може видети у издању „Авала или Забавник” из 1846. године, где се налази на последњим странама, у списку „предчисленика” (претплатника). Реч је о светлом фонту мале величине, а слово „б”, које има облик искошеног нормала, може се видети у броју из 1847. године.

Фонд типографских писама у свим величинама приказан је у „Прегледу свих врста обичних и насловних слова којих има у Државној штампарији Краљевине Србије” из 1893. године. Под „обичним словима” подразумевају се писма за слагање. У насловним словима приказана су санс-серифна, слаб-серифна и различита декоративна писма. И даље доминира слово „б” с танким потезом са леве стране, са различитим решењима заставица, осим код два писма у рукописном стилу, а то су „ронд”, који има облик усправног рукописа писаног резаним пером, и „енглеска писаћа” слова, која изгледају као рукопис шиљатим пером, и оба имају слово „б” са дијагоналним потезом. (Сл. 3)

<sup>1</sup> Препознаје се по заобљеном облику слова „р” и слову „у” које са доње стране излази из основне линије.

## Рукописно писмо

Промене у рукописном писму значајне су за развој штампарског писма утолико што су рукописни облици узор за формирање типографских слова, посебно када је посредни курзив или рукописни декоративни фонтови. Рукописно писмо доживело је промену с појавом челичног пера са шиљатим врхом крајем 18. века. До тада је коришћено подрезано перо, код кога дебљина потеза зависи од угла држања, док код шиљатог пера дебљина потеза зависи од притиска, тако да је смена потеза другачија (Филеки 2010: 186).

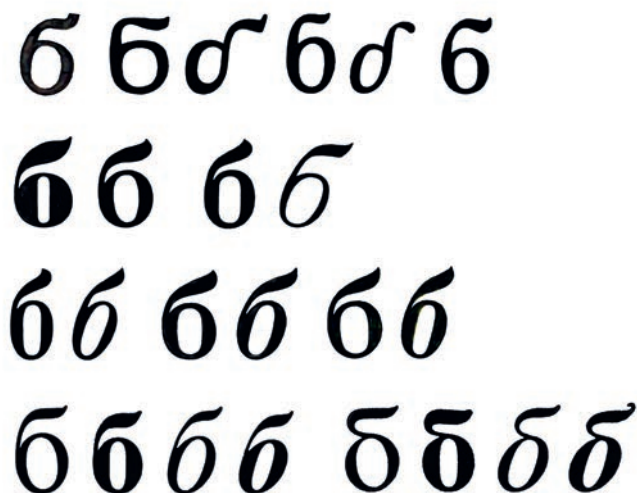
У „Забавнику“ за 1834. годину постоји рукописни натпис испод илустрације на почетку издања, у коме слово „б“ има дугачки дебели потез са леве стране који се завршава таласастом заставицом (за разлику од уобичајеног танког дијагоналног потеза).

У „Аутобиографији Анастаса Јовановића“ (Јовановић 1924) описује се како су се за потребе „Буквара“ из 1838. године, по наредби кнеза Милоша, у словоливници правила оригинална рукописна слова српске ћирилице, којих није било на располагању у штампарији. Рукописно „б“, које је Јовановић, као и остала слова, прекопирао са литографског отиска нама непознатог аутора, има танки дијагонални потез који се завршава хоризонталном таласастом заставицом. Та слова поновљена су у издању из 1845. године.

Облици канцеларијског рукописа шиљатим пером могу се видети на дипломама и повељама, почев од 1830. године (Маричић 2019). Слово „б“ увек има танак десни заобљени део који се продужава у дијагонални потез, а завршеци се разликују. Најчешће је то танак заобљени потез, мање или више увијен, са задебљањем или без њега, а појављује се и задебљана заставица. У тим примерима није пронађено слово „б“ са левим дугачким потезом.

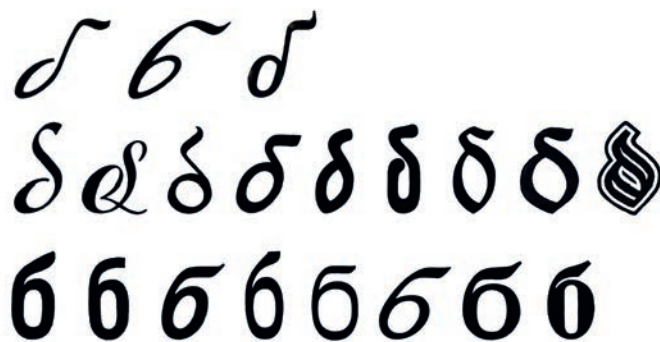
## Типографија у огласима и периодичној штампи

Са развојем периодичне штампе и оглашавања расте и потреба за разноврсношћу типографије, посебно за насловним и декоративним писмима (Јанц 1978). Што се тиче слова „б“, без обзира на стилску разноврсност писама, конструкција је по правилу заснована на овалном облику смештеном у висину малог слова коме је придодат танак потез са леве стране који прелази у мање или више искошену и задебљану заставицу која допире до висине горњих продужетака. То се односи и на усправне и на курзивне облике. Код писама за слагање текста то правило важи без изузетка. Међу насловним и декоративним фонтовима пронађен је само један у коме горњи потез у слову „б“ креће дијагонално са десне стране. Ово писмо се појављује у огласима листа „Недеља“, који излази између 1907. и 1910. године и има стилске карактеристике сецесије, присутне у целокупном дизајну часописа. Обликовано је на принципима курзива иако је усправно, а наизменично се појављују варијанте слова „п“ и „т“<sup>2</sup>, која одговарају руском и српском стандарду.



3. Развој слова „б“ у српском књижном штампарском писму. Први ред, прво слово: штампарија Димитрија Теодосија, 1767, друго и треће: Брајткопфова штампарија, 1783, четврто и пето: штампарија Стефана Новаковића, 1795, шесто: штампарија Јерменског манастира 1827; други ред, прво и друго слово: Књажевско-српска типографија, 1835, треће и четврто: Књажевско-српска књигопечатња, 1847; трећи ред, прво и друго слово: штампарија Јерменског манастира, 1854, треће и четврто: штампарија Јерменског манастира, 1839, пето и шесто: штампарија Л. Зомера, 1865; четврти ред: две варијанте писма *Тјмс* из штампарије БИГЗ, 1960.

3. Development of the letter “b” in Serbian book typefaces. First row, first letter: Dimitrios Theodosiou printing house, 1767, second and third: Breitkopf typography, 1783, fourth and fifth: Stefan Novaković printing house, 1795, the sixth: Armenian monastery printing house, 1827; second line, first and second letter: Knjažesko-srpska typography, 1835, third and fourth: Knjažesko-srpska knjigopечатnja, 1847; third row, first and second letter: Armenian monastery printing house, 1854, third and fourth: Armenian monastery printing house, 1839, fifth and sixth: L. Sommer printing house, 1865; fourth line: two variants of the *Times* typeface from the BIGZ printing house, 1960



4. Рукописна и декоративна писма у српској штампи. Први ред: рукописни облици из 19. века; други ред: примери слова „б“ са дијагоналним потезом из 20. века; трећи ред: примери слова „б“ са левим потезом из 20. века

4. Script and decorative Serbian typefaces. First row: 19<sup>th</sup> century scripts; second row: examples of the letter “b” with a diagonal stroke from the 20<sup>th</sup> century; third row: examples of the letter “b” with a left stroke from the 20<sup>th</sup> century

2 Курзивна слова „г“, „д“, „п“ и „т“ у српској типографској ћирилици имају облике другачије од руских.



У периоду између два рата такође има мало изузетака од уобичајене конструкције. У „Политици“ од 1. јануара 1939. године запажа се насловни фонт који има облик стилизованог рукописа, где је употребљено слово „б“ са дијагоналним потезом. На обвезници из 1934. године текст је сложен фонтом у стилу уставног писма, али с малим и великим словима, где слово „б“ има кратак дијагонални потез који се завршава кратком хоризонталном заставицом. Слично слово са украсним потезима налази се у наслову, с тим што недостаје заставица. (Сл. 4)

## ПИСМО У ШТАМПАРИЈАМА ОД 1945. ГОДИНЕ ДО ДЕВЕДЕСЕТИХ ГОДИНА 20. ВЕКА

У послератном периоду типографски фонт штампариија може се пратити преко њихових каталога, али и преко књига и периодике који се у њима штампају. Каталог, по правилу, нису датирани, али се код неких може посредно утврдити када су најраније одштампани. Дobar извор информација јесу каталози словоливнице „Слово“ и штампариије Београдског издавачко-графичког завода (БИГЗ), при чему су оба ова предузећа потекла из Државне штампариије.

У уводу каталога Словоливнице „Слово“<sup>3</sup> наводи се да су приказана слова „ливена из потпуно нових матрица које су произведене у сопственом погону гравернице“. Истакнуто је да је одељење гравернице „у могућности да гравира све врсте ликова слова, знакова сигнета, по захтеву и цртежу купца“. То је била једина домаћа словоливница која је снабдевала домаће штампариије ручним слогом. Сва писма приказана у каталогу имају ћирилицу и латиницу, па чак и писмо под називом *Мирослављев*, засновано на уставном писму. Слово „б“, по правилу, има танак потез са леве стране који се завршава заставицом, у усправном и курзивном облику. Изузеци су поменуто усправно писмо, *Мирослављев*, као и два рукописна писма, *Арабела* и *Банвил*, код којих слово „б“ има дијагоналан потез.

„Преглед слова“ штампариије БИГЗ<sup>4</sup>, у делу где је приказан ручни слог, представља писмо *Тајмс*, ћирилицу и латиницу, у усправном и курзивном облику, у две тежине и великом распону величина. У мањим величинама, слово „б“ има танки дијагонални потез који се завршава, у усправном облику – хоризонталном, а у курзивном – накошеном заставицом. У већим величинама танак потез креће са леве стране и завршава се накошеном таласастом заставицом. Тешко је одредити порекло ових фонтова, с обзиром на то да су испод пробног текста представљена и руска слова која не постоје у српском језику. Међутим, слова „г“ и „д“ у курзиву у мањим величинама следе српски стандард, а у већим руски, док су слова „п“ и „т“ у свим величинама обликована као српске варијанте. Ако се зна да српски облици

курзивних слова „г“, „д“, „п“ и „т“ следе устаљене рукописне облике, који су се диференцирали од руских током 19. века, могуће је претпоставити да је и за курзивно слово „б“ направљена варијанта са дијагоналним потезом на основу аналогije са рукописним обликом, а такви примери су постојали и у ранијим периодима. Међутим, то не објашњава примену овог облика у усправним фонтовима.

Одакле потичу матрице за ово писмо и ко је замислио да „б“ са дијагоналним потезом дода усправним фонтовима, за сада остаје непознато. Облици писма *Тајмс* из БИГЗ-овог каталога потичу од писма *Тајмс Њу Роман* (Times New Roman), које је осмишљено за новине „Тајмс“ и Монтатјп машине за штампање 1931. године. Верзија за ручни слог направљена је као копија оригиналног дизајна, што тада, по свему судећи, није био нелегалан поступак. На основу прегледа раних издања штампаних код БИГЗ-а, вероватно је да се *Тајмс* са овим обликом слова „б“ први пут појавио 1960. године у „Правопису српскохрватског књижевног језика“.<sup>5</sup>

Ови фонтови пронађени су још и у словослагачници Факултета примењених уметности која је формирана шездесетих година, по свему судећи из материјала који потиче из БИГЗ-а. У каталогу БИГЗ-а постоји и писмо *Тајмс* за Линотип машински слог, а затим и за фото-слог, али тамо слово „б“ има леви вертикални потез, као што је случај и у свим осталим писмима из каталога. У каталозима других штампариија није пронађено ниједно писмо за слагање текста са словом „б“ које има дијагонални потез.

Поред ручног слога, у штампариијама су коришћене и машине за слагање, а почетком седамдесетих година појавио се и фото-слог. У каталогу БИГЗ-а, у деловима где су приказани машински и фотослог, као и у каталогу фотослога „Политикине“ штампариије, заступљено је искључиво слово „б“ с потезом са леве стране, како у усправним, тако и у курзивним фонтовима.

У књизи „Наша азбука и њене норме“ (Пешикан 1998) приказују се пожељне и мање пожељне варијанте слова, па се код слова „б“ фаворизује облик са левим усправним потезом, који се сматра неутралнијим у односу на онај које има дијагонални потез. У „Правопису српског језика“ Матице српске, почев од 1994. године, у прилозима који приказују изглед типографске ћирилице слово „б“ са дијагоналним потезом се уопште не појављује, чак ни као алтернатива. Из тога се види да варијанта слова „б“ са дијагоналним потезом, која се појавила у БИГЗ-овој штампариији, није била препоручена од филолога.

5 Седамдесетих и осамдесетих година ово писмо је коришћено за монографска издања „Југославије“ и „Просвете“. Текстови у монографији БИГЗ-а, 1971. и књизи „Оглasi у старој српској штампи 1834–1915“ 1978. године сложени су болд-италик фонтом овога писма. По свему судећи, слагачи нису сматрали да одређена верзија слова „б“ има предност, па су неке књиге у издању БИГЗ-а сложене до пола са једном, а од пола са другом варијантом овог слова, у зависности од тога коју су тренутно имали на располагању. У књизи „Историја српске ћирилице“ која је цела сложена са словом „б“ које има потез са леве стране, примећено је на неколико места понеко „залутало“ слово „б“ са дијагоналним потезом.

3 Каталог је објављен 1963. године или касније, пошто се у њему налазе грбови југословенских социјалистичких република које су тада настале.

4 Објављен је 1973. године или касније, будући да је то година која се појављује у пробним текстовима.



5. Поређење ћирилског слова „б“, грчког „делта“ и латиничког „г“ у типографским писмима *Мињон*, *Гарамонд*, *Плусквам Санс* и *Дижакритика*  
 5. Comparison of the Cyrillic letter “б”, the Greek “delta” and the Latin “g” in the typefaces *Minion*, *Garamond*, *Plusquam Sans* and *Djakritika*

## ДИГИТАЛНО ДОБА

Увођење дигиталних технологија променило је формат типографског писма, које свој физички облик трансформише у виртуелни запис. Цртежи слова сада се налазе у рачунарским фонтовима, који имају другачије могућности од металног слога. У почетку су дигитални фонтови имали многе недостатке, а један од њих је немогућност да једно слово има више алтернативних облика. Временом је развијен опентајп (OpenType) формат, који подразумева програмиране функције којима се управља изборима облика слова по различитим критеријумима.

У случају слова „б“ релевантне су две основне функције за избор алтернатива: локализација и стилски скуп. Локализација подразумева да се при избору језика појаве облици слова карактеристични за тај језик. Дакле, када се изабере српски језик, добијају се наше курзивне алтернативе за слова „г“, „д“, „п“ и „т“. Међутим, у неким писмима, посебно онима стране производње, том приликом се промени и слово „б“, из облика с левим потезом који прелази у косу заставицу, који је примаран у униккод табели, у облик са дијагоналним потезом који креће са десне стране и прелази у накошену или хоризонталну заставицу, који се налази на алтернативној позицији. Штавише, то се дешава и у усправним фонтовима, чиме се „б“ са дијагоналним потезом прикључује варијантама карактеристичним за српски језик. Друга могућност, када се оба облика слова „б“ сматрају подједнако исправним варијантама, примењена је у новијим писмима домаћих аутора.

## Типографска писма страних аутора

Прво писмо у коме су се појавиле српске курзивне алтернативе било је *Мињон* (Minion) Роберта Слимбах (Robert Slimbach) у издању Адобиа (Adobe). Иако је *Мињон* развијан од 1990. године, а ћирилична кодна страна се појавила 1992. године, наше алтернативе су уведене тек у „про“ верзију (Minion Pro) 2000. године. Тада се појавило и слово „б“ са дијагоналним потезом, а које је програмирано као локална алтернатива за српски

језик. Овај потез има незнатно већу ширину при излазу из овалне основе, па се незнатно сужава при врху, где прелази у хоризонталну заставицу. Облик слова личи на грчко „делта“, с тим што им се разликује завршетак на врху. Писмо *Гарамонд*, од истог аутора, добија српске алтернативе у верзији „премијер“ (Adobe Garamond Premier) 2005. године. Оне су формиране по истом принципу, иако постоји мало већа разлика између „б“ са дијагоналним потезом и „делта“, а заставица је у курзиву накошена. У оба ова писма слово „б“ са дијагоналним потезом за основу нема затворен овални облик, већ се у висини малог слова сусрећу леви заобљени и десни дијагонални потез.

Облик слова „б“ са задебљаним дијагоналним потезом, који се користи у Адобиевим писмима, није карактеристичан ни за традиционалне, нити за савремене српске типографске ћирилице. Могуће је да је аутор искористио облик грчког „делта“ као рецепт, сматрајући ова два слова сличним. Тај модел понавља се све чешће у новијим мултилингвалним писмима, чији аутори, по инерцији, преузимају решења из Адобиевих фонтова, што је допринело ширењу овог неодговарајућег облика.

Штавише, слово „б“ које важи за све остале језике у *Мињону* има задебљани леви вертикалан потез, што је у металном слогу напуштено средином 19. века. У писму *Гарамонд* вертикални потез је задебљан у усправном фонту, а стањен у курзиву.

Међутим, у Адобиевом санс-серифном писму *Миријад* (Myriad Pro), чији су аутори Слимбах и Керол Твомбли (Carol Twombly), алтернативе за слово „б“ нису предвиђене, иако од 2000. године постоје за српска курзивна слова „г“, „д“, „п“ и „т“, што говори у прилог томе да се претходно решење не сматра универзалним. (Сл. 5)



6. Варијанте слова „б“ у типографским писмима за слагање текста. Први ред: *Мериведер, Монтсерат, Сколар Санс*; други ред: *Ресавска, Лингва РНИДС, Адамант*; трећи ред: *Политика Сериф, Политика Санс, Неопланта БГ, Ноктурно БГ, Ниоки БГ и Орто РНИДС*  
 6. Variants of the letter “b” in text typefaces. First row: *Merriweather, Montserrat, Skolar Sans*; second row: *Resavska, Lingva RNIDS, Adamant*; third row: *Politika Serif, Politika Sans, Neoplanta BG, Nocturno BG, Nioki BG and Orto RNIDS*

### Типографска писма домаћих аутора

Претходници дигиталних писама у нашој средини били су пројекти који су реализовани као цртежи, а слагани фотографским поступцима, неком врстом кућне варијанте фото-слога. Том методом служио се Милош Ћирић, који је аутор великог броја писама, од којих само два имају мала слова ћирилице. Писмо *Вуков буквар* (1987) садржи слово „б“ са усправним танким потезом са леве стране, а код *Савиног писма* (1987), инспирисаног уставним писмом, усправни раван стуб са леве стране прелази у хоризонталну заставицу.

Стјепан Филеки реализује своје цртеже у дигиталном облику почев од 1993. године. *Неопланта* из 2002. године има слово „б“ са левим стањеним потезом у свим фонтовима, као и *Академија* (2009), док „Горски вијенац“ (2011), усправно књижно писмо, користи танак потез који креће са десне стране. Код рукописних типографских писама *Рукописна минускула* има „б“ са левим стањеним потезом, док *Рукописна ћирилица* и *Школско писмо* показују дијагонални танки потез са заобљеним завршетком.

У својој првој књижној ћирилици, пројектованој за лист „Политика“ 2007. године, Јовица Вељовић код усправних серифних фонтова примењује усправни танак потез са леве стране, а код курзива танки дијагонални потез са косом заставицом. Санс-серифни фонтови рађени за „Политику“ имају „б“ са левим потезом у свим фонтовима. [Сл. 6]

Већина бесплатних ћирилица на сајту „Типометар“ има „б“ са дијагоналним потезом. Изузеци су писма *Неопланта БГ* (2012) и *Лингва РНИДС* (2022), која имају

леви стањени потез у свим фонтовима, док *Ноктурно БГ* (2015) има дијагонални потез у усправним фонтовима, а леви потез у курзиву. Међутим, *Лингва РНИДС* има и варијанте са дијагоналним потезом, програмиране као стилске алтернативе. Рукописна типографска фамилија *Lovely BG* (2010) демонстрира разноврсност облика слова „б“ у савременим рукописима. [Сл. 7]

Из тог прегледа види се да домаћи аутори писма у српској ћирилици користе обе варијанте слова „б“, при чему се дешава да исти аутор бира различите варијанте у различитим случајевима, што показује да његов избор не следи никаква правила, већ је резултат дизајнерских одлука. У неким фонтовима понуђена су оба облика као стилске алтернативе. Карактеристично је да, у домаћим примерима слова „б“ са дијагоналним потезом, основу, по правилу, чини овални облик, на који се надовезује стањен везивни потез, за разлику од иностраних решења код којих доминира конструкција која подсећа на слово „делта“.

## ЗАКЉУЧАК

Судећи по примерима из штампарства металним словом, од почетка 18. века стандардни облик за слово „б” у писмима за слагање текста био је онај с потезом са леве стране који прелази у заставицу, како у усправним, тако и у курзивним фонтовима. Такав облик користи се и данас у нашем језику, као и у другим језицима. Слово „б” са дијагоналним потезом присутно је у рукописним и декоративним типографским писмима, а карактеристично је за руком писане документе.

Шездесетих година XX века први пут се појављује слово „б” са дијагоналним потезом у писму *Тајмс* из ручног слога штампарије БИГЗ, и то у усправним и курзивним фонтовима, као алтернативни облик који не налазимо у другим штампарским писмима намењених слагању текста.

У рачунарским писмима слово „б” са дијагоналним потезом почиње више да се користи после 2000. године. У страним мултилингвалним фонтовима у којима је ово слово направљено као

алтернатива, оно се често програмира као обавезан локални облик за српски језик, а разлог за то може бити то што се тај облик не користи у другим језицима. У домаћим фонтовима заступљена су оба облика, а понекад се у једном писму користе различите варијанте за усправне и курзивне фонтове.

На основу примера из прошлости и савремене праксе, сматрамо да су оба облика слова „б” подједнако прихватљива у српској ћирилици, а да избор и начин примене одређује аутор писма. Сличан је случај са две варијанте слова „g” у латиници. С обзиром на могућности програмирања савремених дигиталних фонтова, на аутору је да одлучи да ли ће одређену варијанту бирати преко функције локализације или ће понудити обе варијанте као стилске алтернативе.

Што се тиче дефинисања облика слова и дебљине потеза, препоручена решења треба тражити у примерима писама домаћих аутора, при чему су параметри врста писма, пропорције и величина у којој се оно користи, док је критеријум препознатљивост слова и стилска конзистентност у оквиру писма.



7. Слово „б” у рукописним типографским писмима српских аутора: *Лавли Софија БГ*, *Лавли Одри БГ*, *Лавли Грејс БГ*, *Минеа* – две варијанте, *Скрипт Ћирилица* и *Школско*

7. The letter “b” in script typefaces of Serbian authors: *Lovely Sofia BG*, *Lovely Audrey BG*, *Lovely Grace BG*, *Minea* – two variants, *Script Cyrillic* and *Skolsko*



## ЛИТЕРАТУРА

Маричић Д. 2019

*Дипломе и повеље XIX и XX века, Из збирке Војног музеја*, Београд: Медија центар Одбрана.

Шибалић С. 2016

*Државна штампарија у Србији, Први и последњи дани (1831–2003)*, Београд: Музеј науке и технике.

Филеки С. 2010

*26+30 Писмо, Историја писма и типографије*, Београд: Универзитет уметности у Београду.

Ивић, П. и Пешикан, М.

Српско штампарство, у: *Пројекат Растко: Историја српске културе*  
[https://www.rastko.rs/isk/isk\\_09\\_c.html](https://www.rastko.rs/isk/isk_09_c.html)  
[приступљено 23. 5. 2022].

Јанц, З. 1978

*Огласи у старој српској штампи 1834–1915*, Београд: Музеј примењене уметности.  
Борђић, П. 1971.

*Историја српске ћирилице*, Београд: Завод за издавање уџбеника.

Шицгал, А. Г. 1947

*Графическая основа русского гражданского шрифта*, Москва, Ленинград: Государственное научно-техническое издательство текстильной, легкой и полиграфической промышленности.

Јовановић, К. А. 1924

О животу и раду Анастаса Јовановића, у: *Српски књижевни гласник*, н. с. XIII (1924), 518–526, Београд  
[https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD\\_E74E1D9A175FE5728805716D3DEA6D36-1924-K003](https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_E74E1D9A175FE5728805716D3DEA6D36-1924-K003)  
[приступљено 23. 5. 2022].

Арнаутовић, А. 1912

*Штампарије у Србији у XIX веку*. Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.

OLIVERA STOJADINović

University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts  
olivera.stojadinovic@fpu.bg.ac.rs

## VARIANTS OF THE LETTER “B” IN SERBIAN CYRILLIC TYPEFACES

The subject of this research is the examination of the origin and development of the normal and italic form of the lowercase letter “б” (equivalent to the English letter “b”) in the Serbian typography of the newer era, whereupon the Cyrillic and Latin alphabets share their stylistic characteristics united in the same type system. It will, therefore, help us answer the question related to the desirable form of the letter “б” in the Serbian language. The aim of this paper is to resolve the dilemma of whether the alternative form of the letter “б” with a diagonal stroke starting on the right, which appears today only in the Serbian language, is also mandatory, i.e. whether the form located in the primary place is suitable for the Serbian language. By reviewing and analyzing printed sources of the Serbian language from the 18<sup>th</sup>, 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries (books, periodicals and type catalogs), type forms present in fonts used by hand, as well as machine and photo typesetting were examined. A comparison was made with handwritten and drawn letterforms, which are the basis for type forms. Finally, digital fonts with Cyrillic letters by foreign and domestic authors were reviewed. Based on examples from the past and contemporary practice, it was concluded that both variants of the letter “б” are equally acceptable in Serbian Cyrillic, and that the choice and method of application is determined by the author of the typeface, who decides whether to choose a particular variant through the localization function or rather, to offer both variants as stylistic alternates. Regarding the decisions on letter shape and stroke thickness, the recommended solutions should be sought in the examples of typefaces by domestic authors, where the parameters are the typeface style, proportions and size range, while the criteria are the recognition of individual letters and stylistic consistency.

Translated by the author

## КОСТИМОГРАФИЈА И САВРЕМЕНА МОДА: на примеру позоришних костима Веле Нигринове, првакиње Народног позоришта у Београду

Категорија чланка: оригинални научни рад

**Апстракт:** Тема рада је однос између костимографије и моде одевања крајем XIX и почетком XX века на примеру костима које је носила Вела Нигринова (1862–1908), славна глумица и првакиња Народног позоришта у Београду. Досадашња веома ретка истраживања у области костимографије код нас (у свету је интересовање за ову област у порасту од почетка XXI века) концентрисана су у оквирима позоришне уметности и не узимају у обзир специфичан и често двосмеран однос између моде одевања и костимографије, који је у појединим историјским периодима значајан за тумачење одређених поступака у креирању позоришних костима. Управо је период каријере Нигринове у Народно позоришту (1882–1908) карактеристичан по томе што се на светским позорницама сусрећу висока мода и позоришна уметност. Док смо проучавали костиме које је носила Вела Нигринова, на основу сачуваних фотографија, позоришних критика и литературе везане за делатност Народног позоришта, и по први пут их сагледавајући у контексту поменутих светских тенденција у костимографији, дошли смо до закључка да је Народно позориште у Београду било у корак са позориштима у свету.

**Кључне речи:** Вела Нигринова, костимографија, мода одевања, позоришни костим, позориште

У потрази за новом глумицом за ансамбл Народног позоришта осамдесетих година XIX века, тадашњи његов управник Милорад Поповић Шапчанин шаље у Словенију Даворина Јенка, композитора и диригента Народног позоришта. Из Љубљане Јенко доводи Аугусту Нигринову (1862–1908), која у то време са успехом наступа у Словеначком драмском друштву<sup>1</sup>. Тако Нигринова, са двадесет година, по доласку у Народно позориште 1882. године дебитује у улози Деборе у истоименој драми Саломона Мозентала, а позоришни критичари проричу јој сјајну будућност. И заиста, Аугуста Нигринова (којој управник Шапчанин даје уметничко име Вела) освојиће репертоар Народног позоришта тумачећи готово 400

<sup>1</sup> Повод за писање рада је изложба „Вела Нигринова звезда и инспирација“, коју сам као ауторка реализовала за Музеј Народног позоришта у Београду (у сарадњи са Музејом позоришне уметности Србије и Музејом примењене уметности у Београду), отворена 15. маја 2021. године у Фоајеу Велике сцене. Идеја тадашње управнице Народног позоришта Иване Вујић била је да се на изложби посвећеној Вели Нигриновој представи и модна колекција „Вела Нигринова“ из 1970. године креатора високе моде Александра Јоксимовића (1933–2021). Први пут на једном месту нашле су се фотографије Нигринове као главне инспирације за колекцију уз фотографије и скице за колекцију А. Јоксимовића као приказ реализације те инспирације. На овај начин конципирана поставка (где су личност и каријера Веле Нигринове представљени кроз фотографије, пре свега, дворског фотографа Милана Јовановића) у први план је ставила одећу, односно позоришне костиме које је Нигринова носила.

улога у својој каријери, углавном великих хероина, међу којима су: Офелија (Хамлет), Дездемона (Отело), Јулија (Ромео и Јулија), Леди Ана (Ричард III), Порција (Млетачки трговац) – Вилијама Шекспира (William Shakespeare); Марија Стјуарт (Марија Стјуарт), Јованка (Орлеанка девојка), Принцеза Еболи (Дон Карлос) – Фридриха Шилера (Friedrich Schiller); Катарина Ибше (Мадам Сан Жен), Тоска (Тоска), Федора (Федора), Теодора (Теодора) – Викторијена Сардуа (Victorien Sardou); Маргарита (Госпођа с камелијама), Јованка од Симероза (Женски пријатељ), Бароница Сузана (Дами Монт), Рајмонда (Господин Алфонс) – Александра Диме Сина (Alexandre Dumas fils); Јокаста (Краљ Едип) Софокла (Σοφοκλής); Грофица Розина (Фигарова свадба или Луди дан) Пјера Бомаршеа (Pierre Beaumarchais); Маргарета (Фауст) Јохана Волфганга фон Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe); Ана Карењина (Ана Карењина) Лава Толстоја (Лев Толстой); Дона Сола (Ернани) Виктора Игоа (Victor Hugo); Нора (Нора) Хенрика Ибзена (Henrik Ibsen); Љубица (Ћидо) Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака; Јела (Тако је морало бити) Бранислава Нушића; Деспа (Немања) Милоша Цветића; Јелисавета (Јелисавета) Буре Јакшића<sup>2</sup>...

Већ у октобру 1894. године поводом прославе 25 година рада Народног позоришта Вела Нигринова одликована је Орденом Светог Саве V степена, а Орденом Светог Саве IV степена 1907. године, када прославља 25 година уметничког рада у Народном позоришту представом „Завичај“. Интересовање публике за овај догађај било је толико да је управа дошла на идеју (за коју се не зна да ли је и реализована) да се већ сутрадан приреди реприза прославе јубилеја.

Нигринова је са великим успехом гостовала на сценама у Новом Саду, Загребу, Осијеку и Прагу... Међу ретким критикама које су сачуване из овог доба налазе се управо оне са њеног изузетно успешног гостовања у Новом Саду 1892. године, када је наступила у представама „Звонар Богородичине цркве“, „Господар од ковница“, „Фауст“ и „Наш пријатељ Некљужев“. Публика ју је дочекала са великим одушевљењем, „прва њена појава на сцени бурно је поздрављена, клицање и плескање проломило се позоришном двораном, изазвана је после сваког чина а на крају и неколико пута“ (Милановић 2012: 16). Критичар „Дневног листа“, осим марљивости којом је савладала српски језик, „творачке снаге“ којом је креирала улоге, симпатичног и звучног гласа, истакао је и оно по чему је очигледно већ била препознатљива, а то је дар да „са много смисла одабере своју гардеробу за сцену“ (*loc. cit.*). Овде се сусрећемо са чињеницом да су наступи Нигринове често били пропраћени описом костима које је носила на сцени, а који нам говоре о њиховој специфичности и изузетности, али и интересовању публике да сазна шта је позоришна дива



1. Аноним, Вела Нигринова по доласку у Београд  
1. Anonymous, Vela Nigrinova upon arrival in Belgrade

<sup>2</sup> Комплетан списак улога у: Милановић, Олга, *Августа Вела Нигринова (1862–1908)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2012, стр. 46–50.





2. Милан Јовановић, *Јованка, 'Орлеанка девојка' Ф. Шилера*, 1891  
2. Milan Jovanović, *Joan 'The Maid of Orleans' F. Schiller*, 1891



3. Милан Јовановић, *Вела Нигринова у костиму из представе*  
3. Milan Jovanović, *Vela Nigrinova in the costume from the play*

носила одређене вечери на сцени<sup>3</sup>. Тако у критици за представу „Наш пријатељ Некљужев“ у новосадском „Позоришту“ аутор помиње елегантан укус Нигринове у тоалетама (Ј. Хр. 1892: 27) и њену укусну, отмену једноставност, а у критици за представу „Господар од ковница“ у поменутом листу забележено је: „Још нам је напоменути и то, да су како наша мила гошћа а тако и све наше вредне глумице развиле особиту елеганцију у својим тоалетама и да су се облачиле за сваки чин. Одело им је било све ново, скупоцено, а зготовљено по најновијој моди француској“ (Р. 1892: 15).

Ови драгоцени подаци из критика наводе нас на специфичан однос који је владао између моде одевања и костимографије крајем XIX и почетком XX века у свету, а који је очигледно пренет и на нашу позоришну сцену.

У историји (позоришне) костимографије све до средине XVIII века није постојало интересовање за костиме који би били тачна реконструкција одређеног историјског периода, већ су они креирани по узору на

савремену моду<sup>4</sup>. Тежња за аутентичношћу и неком врстом археологије у костимографији интензивирана је тек током XIX века. Међутим, вечна игра између костимографије и моде у којој савремена мода одевања, по природи ствари, утиче на костимографију, а у исто време и костимографија на савремено одевање – наставиће се и на даље.

Глумице (у прошлости веома често и балерине), као личности у посебном фокусу јавности представљају идеалне modele за промоцију нових модних тенденција и за усмеравање естетике моде одевања у одређеном правцу. То није производ само филмске индустрије и масовних медија какве познајемо данас већ се тај феномен може пратити од XVIII века, када је главни медиј (пored штампе) заправо било позориште и

3. Колико је публика била заинтересована да сазна шта је Нигринова обукла где год да се појави говори и податак да је новинар који је извештавао са прославе јубилеја 25 година рада у Народном позоришту глумице Зорке Тодосић забележио да ју је на свечаности у дворану увела Вела Нигринова, која је носила свечану црну хаљину од свиле (Стојановић 2016: 14).

4. Сличан приступ можемо видети у сликарству, где тек у другој половини XV века сликари проучавају античке споменике и своја запажања преносе на слике. До тада је био обичај да уметници ликове на сликама облаче у одећу свог времена. У позоришту у XVII и током XVIII века глумци који су, на пример, тумачили античке и митолошке личности носили су савремене костиме и перике по узору на одећу која се у том периоду носила на двору, а карактеристике и специфичности одређеног лика у представи дочараване су на симболичан начин одређеним детаљима. Било је то питање позоришне конвенције.

када су се са његове сцене ширили, између осталих, и модни односно естетски утицаји. Тако у свом докторском раду „Позоришни костим у доба реформи“ (2020) Петра Дотлачилова (Petra Dotlačilová) наводи пример балерине Мари Мадлен Гимар (Marie-Madeleine Guimard, 1743–1818), која је позоришни костим користила за промовисање сопственог стила. Тек када се она као пастирица у Новеровом балету „Медеја и Јасон“ 1770. године појавила у хаљини чија је горња сукња причвршћена тако да открива подсукњу у другој боји (модел који је већ био виђен на позоришној сцени), овај модел стекао је велику популарност међу модерним дамама у Паризу и постао познат као хаљина *à la Guimard*. О утицају позоришних костима које је носила чувена балерина Марија Таљони (Marie Taglioni) на моду одевања у првој половини XIX века говорила је Кејтлин Леман (Caitlyn Lehmann) на предавању „Турбани, тил и утицај Таљонијеве на моду, 1830–45“, напоменувши да су у то време у штампи на истој страни излазиле модне и позоришне вести, односно илустрације хаљина и позоришних костима заједно, а нове тканине и аксесоар носили име Таљонијеве или неке од познатих позоришних представа. Тако је модно тржиште одмах лансирало изузетно популаран „Бајадера“ шал и „Бајадера“ хаљину<sup>5</sup>, као и сатен, турбан и хаљину „Силфиде“<sup>6</sup> по узору на костиме из тих представа.

У другој половини XIX века једна од најславнијих глумица, и можда најутицајнијих када је посреди свет моде, била је Сара Бернар<sup>7</sup> (Sarah Bernhardt).

Један од примера свакако јесте представа „Федора“ В. Сардуа, у којој је Бернарова носила шешир који ће прво постати популаран међу женама управо под именом „федора“, а у XX веку постаће мушки шешир.

Овде би требало напоменути да се у другој половини XIX века модни систем у свету у потпуности мења с појавом првог модног креатора Чарлса Фредерика Ворта (Charles Frederick Worth, 1826–1895), који отвара своју кућу високе моде у Паризу 1858. године, трансформишући дотадашњи позив кројача који шије по жељи клијентата у институцију модног креатора. Он креира колекције пласирајући своје идеје, потписује их својим именом као што сликари потписују слике и приређује посебне презентације тих креација. Вортове моделе носили су чланови краљевских кућа и аристократија, која је по правилу представљала главни узор у одевању широк друштвених слојева. Међутим, утицај позоришта и даље је био незаменљив, па су међу његовим клијентима биле и глумице. Али овога пута улога позоришта није била само у представљању нових модних тенденција већ и у промоцији модних креатора који својим именом стоје иза иновација у

кроју и стилу уз неизоставни лични рукопис<sup>8</sup>.

Колико је позориште било ефикасно у том смислу бележи Катрин Жоан-Дијетерл (Catherine Join-Diéterle), једна од ауторки изложбе „Мода! У граду, на сцени“ (2017), наводећи да је штампа почетком XX века писала како су готово све тоалете гледалаца инспирисане онима са сцене, а оно што је могло да се види на сцени наговештавало је у ком правцу ће се мода мењати. Познате глумице постале су модели за рекламу салона високе моде чије су моделе осим на сцени носиле и ван ње<sup>9</sup>. Све то било је пропраћено фотографијама у штампи, док су се у позоришним програмима објављивале рекламе модних салона<sup>10</sup>. Као пример она између осталог наводи управо Сару Бернар и представу „Федора“, у којој је носила чак пет костима из три различита модна салона. То ће нас подсетити на критику за представу „Госпођа с камелијама“, у којој је аутор забележио да је Вела Нигринова носила „пет нових хаљина, које су биле врло лепе и, како чујем, врло скупоцене“ (цитирано у Милановић 2012: 21).

Податак који износи К. Жоан-Дијетерл (2017), а који је за нас посебно значајан, јесте тај да је Емил Перен, управник „Француске комедије“, почетком осамдесетих година XIX века, пратећи праксу позоришта у Паризу, глумицама дао право да се на сцени за савремене комаде облаче у салонима високе моде, за шта су им додељена и одређена новчана средства<sup>11</sup>.

Наведено нас упућује, на речи управника Народног позоришта Милорада Поповића Шапчанина<sup>12</sup> (1841–1895), и о њима можда пружа јаснију слику, како у „друштвеним, конверзационим комадима сваки глумац себе облачи“ (цитирано у Стојковић 1979: 278). Олга Милановић бележи како су глумице „најчешће саме креирале своје костиме, из посебно одређеног додатка плати, уз евентуална саветовања са боље обавештеним члановима управе, редитељима и сликарима, када их је било у позоришту“ (Milanović 1983: 72). Шапчанинова поменута изјава, према Олги Милановић, представља његово правдање пред

5 Према опери Данијела Обера (Daniel Auber) „Бог и бајадера“ у којој је играла Марија Таљони (1830).

6 Према чувеном балету „Силфиде“ у кореографији Филипа Таљонија (Filippo Taglioni), композитора Жан-Мадлена Шнајцхефера (Jean-Madeleine Schneitzhoeffter) са Маријом Таљони у главној улози (1832).

7 Вела Нигринова била је савременица Саре Бернар и тумачила је улоге по којима је Бернарова била чувена, као што су Тоска, Федора, Теодора, Дона Сол, Дездемона, Маргарита у „Госпођи с камелијама“...

8 До тог времена главни утицај на моду одевања долазио је са дворова, а на питање ко су били креатори њиховог стила, одговор је највероватније – сликари, који су, између осталог, били ангажовани као креатори костима за светковине, дизајнирање намештаја, накита, нацрта за везове... Међутим, њихова имена у том смислу нису повезивана са модом док су, на пример, забележени као костимографи за позоришне представе.

9 Овај специфичан спој високе моде и театра заправо делује природно. Високу моду карактерише врхунска техничка израда модела, висок квалитет дизајна, савршена конструкција кроја, употреба најквалитетнијих материјала, шивење по мери насупрот серијској производњи, а све то уобичено личним рукописом креатора високе моде и јединственом идејом. Дакле, висока мода са свом својом изузетношћу могла је да се носи са захтевима сцене.

10 Сару Бернар је, на пример, фотографисао чувени Надар док су Велине улоге, њена појава и елеганција овековечене на фотографијама дворског фотографа Милана Јовановића, који је први покренуо издавање дописница као вид промоције позоришне уметности, саме глумице, али и моде.

11 Касније ће модни креатори бити ангажовани за реализацију не само савремених већ и историјских костима.

12 Милорад Поповић Шапчанин био је управник Народног позоришта од 1880. до 1893. године.

критичарима, који су редовно налазили замерке костимима, сматрајући да се више пажње и средстава у том погледу поклања страним него домаћим делима. Неки од њих сматрали су да су костими похабани или стилски неуједначени или да не одговарају епохи у којој се дело одвија<sup>13</sup>... Наша костимографија јесте била у зачетку, костими су углавном набављани из бечких атељеа и Пеште (најраскошнији су били они које је Народном позоришту даровала краљевска кућа) или су их креирали сликари ангажовани у позоришту<sup>14</sup>. Међутим, тежња да се на овим просторима буде у корак са светом без обзира на околности била је евидентна тада као што је евидентна и данас, па чињеница да су глумице „саме креирале своје костиме“ несумњиво представља паралелу с принципом рада у „Француској комедији“ када је реч о костимима, а не последицу инфериорног положаја наше костимографије у повоју, ограничене материјалним могућностима<sup>15</sup>.

Да је француска позоришна сцена представљала узор нашем театру, сведочи и чињеница да је репертоар у коме се Вела Нигринова посебно истакла био управо репертоар у коме се приказује атмосфера високог друштва париског салона (Дима Син, Сарду, Мејак), а улога њеног живота била је Маргарета у „Госпођи с камелијама“. Ове представе биле су изузетно популарне у то време у Београду. Како бележи Милан Грол у својој књизи „Из позоришта предратне Србије“ (1952), томе су допринели париски васпитаници који са собом доносе репертоар „Француске комедије“ у град са „још неистезним либадетима и тепелуцима“ (Грол 1952: 25). Публика је баш као и публика у Паризу долазила да ужива у тоалетама глумица и елегантним фраковима глумаца, у Сардуовим и Диминим јунакињама „са великим доживљајима, са интересантним љубавницима, раскошним тоалетама и крупним дијамантима, јунакињама које су... бљештале духовитошћу и темпераментом“ (*ibid.*: 57). Нигринова је у тим комадима, према речима Грола, пленила „лепотом жене на којој је париска тоалета била сливена као на ‘манекену’ у модном журналу“ (*ibid.*: 108). Грол (1952) закључује да је, када је Нигринова преминула – са њом из Народного позоришта отишао и луксузни париски салон.

У париском журналу „Comœdia“ 1923. године

13 То се односи на критику костима за представу „Краљ Едип“ (Софокле), на коју ћемо се касније осврнути као занимљив пример могућег неразумевања концепције редитеља.

14 Према О. Милановић (1983), до Првог светског рата за реализацију костима за Народно позориште у Београду ангажовани су бечки атељеи специјализовани за израду позоришног декора и костима, а имена њихових аутора нису објављивана на плакатима. Међу првим сликарима који ће реализовати и сценографију и костиме у Народном позоришту у Београду били су Стеван Тодоровић, Антоније Ковачевић, Доменико Д' Андреа и етнограф Владислав Тителбах (имена сценографа и сликара извођача први пут ће се наћи на позоришном плакату 1891. године). Тек између два рата (1931) Милица Бабић, наша прва школована костимографкиња, биће ангажована искључиво за креирање костима.

15 Боровоје С. Стојковић констатовао је да је, иако је материјална ситуација крајем XIX века у земљи, па самим тим и у позоришту била тешка, управа позоришта са Шапчанином на челу издвajaла значајна средства за костиме и сценографију, приступивши „стручном, свестраном и студиозном решавању овог сценског проблема ангажујући тренутно најбоље стручњаке из ових области“ (Стојковић 1979: 277, 278).



4. Милан Јовановић, *Маргарита, 'Госпођа с камелијама' А. Диме Сина*  
4. Milan Jovanović, *Marguerite 'The Lady of the Camellias' A. Dumas fils*

Миодраг Ибровац у свом тексту о историји Народного позоришта писао је како је француско позориште крајем XIX века имало почасно место у репертоару, а да су сви комади били достојно интерпретирани захваљујући партнерима Вели Нигриновој и Милораду Гавриловићу (Ibrovac 1923: 4).

Неколико примера костима које је Нигринова носила указује на то да је, када је мода одевања поново завладала светском позоришном сценом на којој су најактуелније тенденције промовисане кроз моделе високе моде, савремена мода очигледно проширила свој утицај на позоришну костимографију, не обзирајући се на историјску тачност у реконструкцији одеће одређене епохе и њеног стила одевања. Оно што данас у театру називамо осавремењивањем дела, у смислу измештања из епохе у коју је дело смештено, догађало се и крајем XIX века: на пример, Вела Нигринова тумачила је улогу Маргарете у „Госпођи с камелијама“ носећи хаљину актуелне модне линије чија је сукња значајно ужег кроја од кринолине која је била у моди средином XIX века, када је Димино дело настало. Симбол на костиму који је истраживаче навео на закључак да је посредни костим Маргарете вероватно јесте цвет камелије којим је хаљина украшена (сл. 4). С друге стране, ако погледамо фотографије глумица Саре Бернар или Елеоноре Дусе (Eleonora Duse) у





5. Милан Јовановић, Вела Нигринова у костиму из представе  
5. Milan Jovanović, Vela Nigrinova in the costume from the play

истој улози, видећемо исти принцип, односно костим у модном стилу времена у ком су живе и радиле. Занимљив пример на нашој сцени мешања савременог и историјског стила у једном костиму представља костим који Вела Нигринова носи на фотографији Милана Јовановића, а за који није утврђено којој представи припада (сл. 5). Претпостављамо по рукавима и високој крагни да је реч о елементима ренесансног стила одевања у комбинацији са актуелном С силуеом и сукњом карактеристичном за моду с краја XIX века, а која је тадашњој публици била блиска и препознатљива. Постоји могућност да је реч о представи „Марија Стјуарт“, чији су костими словили за најраскошније и, према Олги Милановић (1983), највероватније наручени од бечког атељеа „Бриоши“, који је опремао театре широм Европе, пратећи најновије тенденције у костимографији, па је и на тај начин београдска позоришна сцена била у корак са светским позориштима.



6. Аноним, Јокаста 'Краљ Едип' Софокле, дописна карта, 1900  
6. Anonymous, Jocasta 'Oedipus Rex' Sophocles, correspondence card, 1900

Још интересантнији пример представљају костими за представу „Краљ Едип“ Софокла у режији Љубе Станојевића из 1900. године. Они су наишли на негативну критику од археолога Милоја Васића, који је забележио: „Костими су били испод сваке критике. Место правог грчког одела, Јокаста и остале жене имале су некакве ампирије и матинеа, без смисла и облика. Ни краљевско, као ни осталих мушкараца одело није одговарало захтевима ни доба ни обичаја, који су у комаду заступљени. Не знамо у чему поједини француски, немачки па чак и мађарски комади треба да имају првенство пред Едипом, те да се за гардеробу у овом комаду не беше издашније руке и бољег укуса уз примену научних резултата“ (Васић 1900: 63). И то ће бити протумачено као последица наше (материјалне) инфериорности, где „значајнији редитељски подухвати нису увек били праћени скупотом опремом, која је захтевала позоришту недоступна средства. Тако је и Софокле, први аутентични антички писац који је изведен на београдској сцени, инсцениран с потпуним лаицизмом и небригом“ (Милановић 1983: 72). Нажалост, једино визуелно сведочанство које имамо о тој представи управо јесте фотографија с портретом Нигринове као Јокасте која је продавана као дописна карта (сл. 6). Међутим, и тако скроман извор може нам наговестити изглед костима. Горњи део хаљине од лаганог материјала са стилизованим грчким шарамима и траке на глави можда нам указују о каквом „ампиру“ је реч. Ако узмемо у обзир да је амфир стил настао под утицајем антике крајем XVIII века и да је представљао његову стилизацију, можемо претпоставити да су аутори представе свесно приступили уметничкој слободи, у том смислу вероватно пратећи дешавања на светским позоришним сценама<sup>16</sup>. Оно што је

16 На ово нас упућује још један навод из критике М. Васића: „Дознао сам, да се управа Нар. позоришта, или сâм г. драматург, при спремању комада за нашу позорницу угледала на једну француску редакцију“ (Васић 1900: 63).



интересантно јесте то да ће убрзо после тога, 1906. године, Пол Поаре<sup>17</sup> лансирати нови стил у одевању. Он је вратио амбир линију, која је представљала револуционарну промену у женској моди, изменивши у потпуности женску силуету и одбацивши истовремено до тада неприкосновени корсет.

Све наведено говори у прилог томе да је, када је реч о „Краљу Едипу“ Народног позоришта, посреди била концепција редитеља који је пратио светске тенденције. У овом случају можда можемо претпоставити и да је позориште, по ко зна који пут у својој историји, антиципирало оно што ће у моди одевања тек уследити.

Однос између костимографије и моде одевања који је кроз историју специфичан и често двосмеран у појединим моментима веома је значајан за тумачење одређених поступака у креирању позоришних костима. Управо је XIX век, као прекретница у моди када се појављују први модни креатори и салони високе моде, период који ће бити карактеристичан по сусрету између високе моде и позоришне уметности на светским сценама. На основу костима које је носила Вела Нигринова, ако се сагледају у овом контексту, може се повући јасна паралела између приступа костимографији у Народног позоришту у Београду и приступа позоришним костимима у свету. Нигринова је као уметница поседовала снагу да својом појавом, попут Мадлен Гимар, Марије Таљони или Саре Бернар, представља пример елеганције и стила на сцени и, претпостављамо, инспирише и утиче на укус и одевање дама у публици<sup>18</sup>, а које су у то време напуштале последње елементе оријенталног у одевању и у потпуности се препустиле привлачности европске моде.

## ЛИТЕРАТУРА

Dotlačilová, P. 2020

*Costume in the Time of Reforms: Louis-René Boquet Designing Eighteenth-Century Ballet and Opera* (Doctoral Thesis in Theatre Studies), Sweden: Stockholm University.

Косанић, В. 2020

Костим, Костимографија, у: *Речник појмова ликовне уметности и архитектуре*, Том II, гл. ур. М. Лојаница, Београд: САНУ – Одељење ликовне и музичке уметности, Завод за уџбенике: 578–581. (Kosanić, V. 2020, *Kostim, Kostimografija*, у: *Rečnik pojmova likovne umetnosti i arhitekture*, Tom II, gl. Ur. M. Lojanica, Beograd: SANU – Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, Zavod za udžbenike: 578–581)

Борозан, И. 2019

Фотографија у служби креирања идентитета Веле Нигринове, *Српске студије* (Београд) 10: 154–174. (Borozan, I. 2019, *Fotografija u službi kreiranja identiteta Vele Nigrinove, Srpske studije* (Beograd) 10: 154–174)

Join-Diéterle, C. 2017

Sarah Bernhardt créatrice de mode?; Actrices, couturiers et presse de mode et de théâtre; Quand les couturiers se font costumiers 1875–1940, in: *Modes! À la ville, à la scène*, exhibition catalogue, Join-Diéterle, C. and Richoux, S. et al., Paris: Somogy éditions d'art, Centre national du costume de scene (CNCS), Moulin, 71–83; 91–97; 99–104

Join-Diéterle, C. and Richoux, S. 2017

*Modes! À la ville, à la scène*, dossier de presse, Moulin: Centre national du costume de scene (CNCS)

Стојановић, О. 2016

*Зорка Тодосић 1864–1936*, каталог изложбе, Београд: Музеј позоришне уметности Србије. (Stojanović, O. 2016, *Zorka Todosić 1864–1936*, katalog izložbe, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije)

Kosanić, V. 2013

Razvojni put modne ilustracije 20. i 21. veka – likovno predstavljanje mode (u slikarstvu, modnim tablama i modnim ilustracijama), у: *Art + Media: Časopis za studije umetnosti i medija* (Beograd) br. 4: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Orion art: 35–43.

Милановић, О. 2012

Аугуста – Вела Нигринова, првакиња Народног позоришта у Београду, у: *Аугуста Вела Нигринова (1862–1908)*, каталог изложбе, аутор изложбе О. Марковић, Београд: Музеј позоришне уметности Србије. (Milanović, O. 2012, *Augusta – Vela Nigrinova, prvakinja Narodnog pozorišta u Beogradu*, у: *Avgusta Vela Nigrinova (1862–1908)*, katalog izložbe, autor izložbe O. Marković, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije)

17 Модни креатор Пол Поаре (Paul Poiret 1879–1924) био је познат по својој инспирацији представама балетске трупе „Руски балет“.

18 Од двадесетих година XX века на плакатима представа наводе се и модни салони који облаче главне глумице и оперске певачице у представама Народног позоришта.

Борозан, Б. И. 2011

Крај века, декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове, *Годишњак града Београда* (Београд) књ. LVIII: 63–93. [Borozan, I. 2011, Kraj veka, dekadentna maskarada i slučaj tragetkinje Vele Nigrinove, *Godišnjak grada Beograda* (Beograd) knj. LVIII: 63–93]

Милановић, О. 1997

*Неимари српског позоришта* : Прилози за историју српског позоришта 19. и 20. века, Београд: Музеј позоришне уметности Србије. [Milanović, O. 1997, *Neimari srpskog pozorišta*: Prilozi za istoriju srpskog pozorišta 19. i 20. veka, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije]

Петровић, В. 1995

*Милорад Поповић Шапчанин*: Управник Народног позоришта у Београду 1880–1893, каталог изложбе, Београд: Музеј позоришне уметности Србије. [Petrović, V. 1995, *Milorad Popović Šarčanin*: Upravnik Narodnog pozorišta u Beogradu 1880–1893, katalog izložbe, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije]

Milanović, O. 1983

*Београдска scenografija i kostimografija 1868–1941*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије, Универзитет уметности у Београду.

Стојановић, Д. 1980

*Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности. [Stojanović, D. 1980, *Gradska nošnja u Srbiji tokom XIX i početkom XX veka*, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti]

Стојковић, Б. 1979

*Историја српског позоришта, од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Београд: Музеј позоришне уметности СР Србије. [Stojković, B. 1979, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije]

Стојановић, Д. 1970

Европско одевање у Србији у другој половини XIX века, у: *Ослобођење градова у Србији од Турака 1862–1867. год.*, ур. В. Чубриловић, Београд: САНУ, 687–703. [Stojanović, D. 1970, Evropsko odevanje u Srbiji u drugoj polovini XIX veka, u: *Oslobođenje gradova u Srbiji od Turaka 1862–1867. god.*, ur. V. Čubrilović, Beograd: SANU, 687–703]

Стојановић, Д. 1966

*Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века*, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности. [Stojanović, D. 1966, *Ženska moda od sredine XIX veka do tridesetih godina XX veka*, katalog izložbe, Beograd, Muzej primenjene umetnosti]

Ibrovac, M. 1923

*La Vie à l'Étranger: Le Cinquantenaire du Théâtre National de Belgrade, Comoedia*, Paris: 12. март, 4.

Васић М. 1900

Краљ Едип на београдској позорници, *Нова искра* (Београд) 2: 16. фебруар, 63–64. [Vasić, M. 1900, Kralj Edip na beogradskoj sceni, *Nova iskra* (Beograd) 2: 16. februar, 63–64]

Ј. Хр. 1892

Листићи: Наш пријатељ Некљужев, *Позориште*, Српско народно позориште (Нови Сад) 7: 12. јануар, 26–27. [J. Hr., 1892, Listići: Naš prijatelj Nekljužev, *Pozorište*, Srpsko narodno pozorište (Novi Sad) 7: 12. januar, 26–27]

Р. 1892

Листићи: Господар од ковница, *Позориште*, Српско народно позориште (Нови Сад) 4: 5. јануар, 15. [R., 1892, Listići: Gospodar od kovnica, *Pozorište*, Srpsko narodno pozorište (Novi Sad) 4: 5. januar, 15]

Илић Д. 1888

Пред позориштем: *Отаџбина* (Београд) књ. 18, свеска 69, 70, 71. и 72: 171–174. [Ilić, D.], 1888, Pred pozorištem: *Otadžbina* (Beograd) knj. 18, sveska 69, 70, 71. и 72: 171–174]

## ИЗВОРИ

Lehmann, C. 2020

Turbans, Tulle and Taglioni's Influence in Fashion, 1830–45 (Symposium Ballerina: Fashion's Modern Muse), *You Tube*, Fashion Institute of Technology, New York, 6. Mar <https://www.youtube.com/watch?v=Bq2g0UKxMfA>, 3. maj 2020.

VANJA KOSANIĆ

Independent researcher, Belgrade, Serbia  
kosanicvanja@gmail.com

## COSTUME DESIGN AND CONTEMPORARY FASHION:

### On the Example of the Theatrical Costumes of Vela Nigrinova, the Leading Actress of the National Theatre in Belgrade

The subject of this paper is the relation between costume design and fashion at the end of the 19th and beginning of the 20th century on the example of costumes worn by Vela Nigrinova (1862 – 1908), the famous and leading actress of the National Theatre in Belgrade. Research of costume design in our country is rare and concentrated mostly in the field of theatre arts and precludes the specific and often two-way relation between fashion and costume design, which in some historical periods is important for understanding certain processes in creating theatre costumes. In the 19th century, the appearance of the first fashion designers and fashion houses was reflected in costume design in the form of a specific connection between haute couture and the theatres in Europe. The theatre costumes worn by Vela Nigrinova seen in this context indicate that the approach to costume design at the National Theatre in Belgrade was the same as elsewhere in the world. As an artist, Nigrinova had the power to become an example of elegance and style on stage, such as Madeleine Guimard, Marie Taglioni or Sarah Bernhardt, and perhaps inspire and impact the taste and clothing of the ladies in the audience who at that time had abandoned the last Oriental elements in clothing and replaced them with appealing European fashion.

Translated by the author

## ЗГРАДА ДОМА РАТНИХ ИНВАЛИДА (1933–1935) У БЕОГРАДУ: остварење архитекте Димитрија М. Лека

Категорија чланка: оригинални научни рад

**Апстракт:** Зграда Дома ратних инвалида (1933–1935) представља једно од најзначајнијих остварења истакнутог архитекте и универзитетског професора Техничког факултета у Београду Димитрија М. Лека. Како би у целости био сагледан и препознат вишеструки значај овог објекта, уважавајући претходне историографске доприносе, циљ рада јесте проширивање и употпуњавање анализа о згради Дома ратних инвалида, где ће, уз темељиту анализу процеса пројектовања, бити сагледан и њен положај на међуратној архитектонској сцени Београда, као и шири друштвено-историјски значај здања.

**Кључне речи:** академизам, архитектура, Димитрије М. Леко, Дом ратних инвалида, модернизам

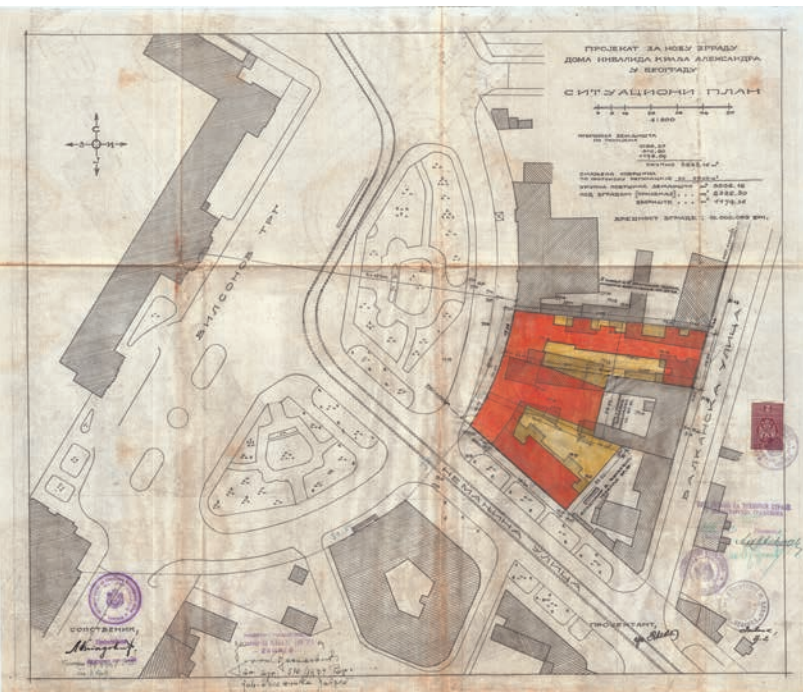
### Увод

Смештена на Савском тргу, зграда Дома ратних инвалида изграђена је у периоду од 1933. до 1935. године и репрезентује хетерогене стилске токове архитектуре четврте деценије двадесетог века. Ово здање представља једно од најзначајнијих остварења Димитрија М. Лека, истакнутог архитекте и универзитетског професора Техничког факултета у Београду. О доприносима архитекте Димитрија М. Лека архитектонско-урбанистичкој историји Београда писано је у више наврата,<sup>1</sup> а пажња је посвећивана и објекту Дома ратних инвалида.<sup>2</sup> Већ 1936. године, анализирајући распоред просторних јединица, врсту коришћених материјала и техника приликом подизања овог објекта, арх. Драгутин Маслаћ осветљава техничке аспекте изградње овог здања. Љиљана Милетић-Абрамовић у магистарском раду 1998. године указује на значај објекта у оквиру београдске монументалне архитектуре, док га Горан Половина валоризује 2009. у контексту транзитивних форми београдске међуратне архитектуре. Анализу објекта у контексту рецепције ар декоа у српској архитектури извео је Милан Просен у својој докторској дисертацији 2014. године. Техничка документација о процесу изградње овог значајног здања чува се у Историјском архиву Београда, као и у приватној заоставштини архитекте Димитрија М. Лека, о којој

1 У домаћој научној историографији животом и делом архитекте Димитрија М. Лека бавило се више истраживача. Међу њима издвајамо радове: Manević 1980: 33–38; Merenik 1986: 91–96; Милетић-Абрамовић 1998; Вујовић 2003: 243; Bogunović 2005: 905–906; Маневић 2008: 220–224; Михајлов 2012: 111–126; Просен 2014: 257–258.

2 О Дому ратних инвалида посебно издвајамо радове: Маслаћ 1936: 189–195; Милетић-Абрамовић 1998: 61–63, Половина 2009: 50–51, Просен 2014: 257–259.





1. Ситуациони план зграде Дома ратних инвалида  
1. Situational plan of the building of the Home for War Invalids

се стара архитекта Александар Леко.<sup>3</sup> Уважавајући претходне историографске осврте, тежимо допринети целовитијем разумевању историје изградње зграде Дома ратних инвалида, као и проширивању и употпуњавању анализа архитектонске концепције ове палате.

### Положај ратних инвалида у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца/ Краљевини Југославији

Први светски рат донео је огромне материјалне, културне и демографске губитке, постављајући велике изазове пред бројне европске земље, међу којима се налазила и новооснована Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца. Једна од последица Првог светског рата била је и појава великог броја ратних инвалида (Петровић 2002: 49).

Ратни инвалиди су се одмах по повратку у Београд сусретали са вишеструким одбијањем приликом покушаја да пронађу посао и пребивалиште, те их је таква маргинализација од друштва довела до егзистенцијалне кризе (idem 2007: 87). Вишеструка дискриминација ове групе људи била је производ утемељених предрасуда о инвалидима, о којима се размишљало у контексту неспособности, чак и сувишности постојања инвалидске популације (idem: 2001: 21; 2003: 25). Стога је група активнијих инвалида већ 1919. године одлучила да образује Одбор ратних инвалида, а 1920. и Удружење ратних инвалида

(УРИ), једно од најзначајнијих инвалидских удружења у међуратном периоду. Циљ тог удружења било је пружање правне, материјалне и моралне подршке инвалидима, као и допринос њиховој интеграцији у друштво. УРИ је у значајној мери допринело побољшању социјалног положаја ратних инвалида (idem 2002: 48).

Видовданским уставом из 1921. држава је преузела бригу о стручном усавршавању инвалида како би се оспособили за самостално привређивање, а признала им је и право на државну помоћ (ibid.: 48). Ратни инвалиди добили су право првенства приликом запошљавања у јавним службама, а упркос постојању оштрих казни за њихово непрописно отпуштање, оно је било веома честа пракса (ibid.: 51, 57).

Први инвалидски закон донет је тек 1925. године, а његове рестриктивне економске одредбе донеле су разочарање популацији с инвалидитетом (idem 2001:24). Осим малих сума новца, које нису биле довољне ни за издржавање појединаца, континуитет у исплаћивању потпора није постојао (idem 2007: 100). Наредни Закон о инвалидима, донет 1929. године, довео је до још неповољнијих услова и драстичног смањења броја признатих ратних инвалида. Сви инвалиди чија инвалидност није била директна последица рањавања у рату, као и они чије је оштећење било мање од 20 одсто, нису имали право на било какве бенефиције (idem 2007: 102). Уз познату праксу посленика медицинске струке да тенденциозно тешке ратне инвалиде смештају у лакше категорије инвалидности, постојао је велики број ратних ветерана са значајним оштећењима, којима је одузето право на било какву материјалну потпору и који су били препуштени сами себи (ibid.: 112).

Континуираним залагањем УРИ, 1936. године један део дискриминисаних жртава рата поново је обухваћен државном социјалном заштитом (idem 2003: 25, 27). Ипак, упркос постепеном повећању броја људи који су имали право на инвалидску потпору, до Другог светског рата положај инвалида у Краљевини Југославији био је на ивици егзистенције, а спор развој социјалне политике био је одраз незаинтересованости југословенске политичке елите за маргиналне социјалне групе.

### Прве иницијативе за изградњу зграде Дома ратних инвалида

Идеја о формирању објекта који би представљао решење за смештај великог броја егзистенцијално угрожених ратних инвалида јавила се још на почетку треће деценије двадесетог века у оквиру УРИ (Аноним 1932а: 7). Већ 1923. године, Божићар Недић, председник Удружења инвалида, изборио се за аудијенцију код краља Александра Првог Карађорђевића, који му је дао обећање да ће обезбедити значајан прилог за подизање инвалидског дома у Београду (Петровић 2007:180). Ипак, услед лоше материјалне ситуације у држави, као и због недостатка иницијативе државних власти, до изградње дома за ратне инвалиде није дошло још читаву једну деценију.

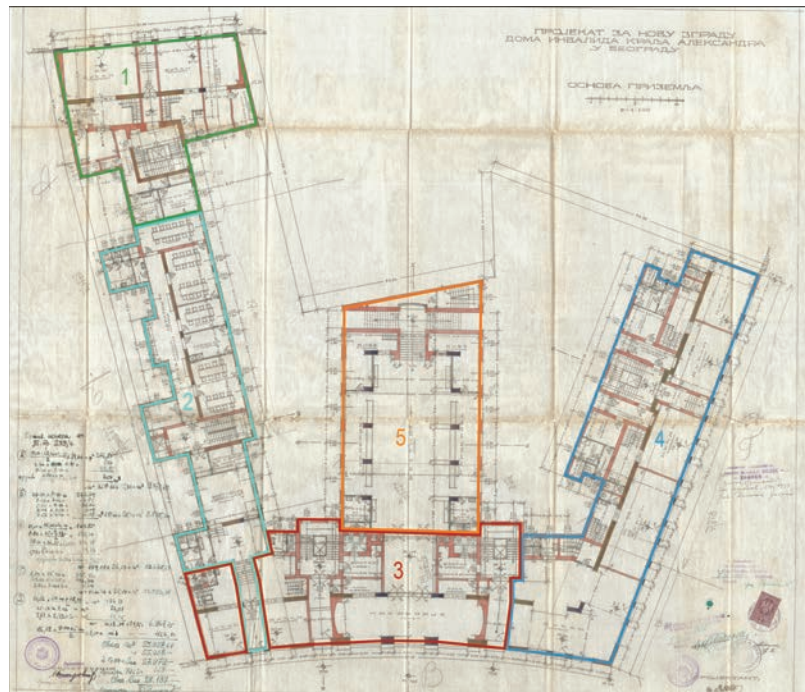
3 Срдачно се захваљујем арх. Александру Леку на љубазном уступању документације на увид.

Прва значајнија иницијатива за изградњу Дома ратних инвалида у Београду остварена активним залагањем Инвалидског удружења Краљевине СХС, које је посредством Удружења југословенских инжењера и архитеката 1928. расписало конкурс за израду идејне скице за инвалидски дом у Београду.<sup>4</sup> Конкурсом, који је био општејугословенски, било је предвиђено да се објект изгради на земљишту које је општина града уступила Удружењу инвалида, а које се простирало на падини Малог Калемегдана. Чланове Оцењивачког суда чинили су Јанко Шафарик и Светислав Путник, архитекти из Београда, Мартин Пилар, архитекта из Загреба, и Петар Лазаревић, пуковник и новинар, председник Главне управе Удружења инвалида (Аноним 1928а: X). У домаћој историографији исход тог конкурса још увек није расветљен, а будућа истраживања ће темељније сагледати његов укупан ток.

Током прослављања десетогодишњице пробоја Солунског фронта 7. октобра 1928. године освећен је темељ инвалидског дома на Малом Калемегдану (Аноним, 1928б: 5; Аноним 1928в: 4). С обзиром на неповољну материјалну ситуацију, након освећења темеља изградња дома није настављена.

Тек када је 7. септембра 1932. Министарски савет, на предлог министра социјалне политике и народног здравља, дао овлашћење да се Фонд за војне инвалиде употреби за подизање инвалидског дома, идеја о изградњи дома поново је актуелизована (Аноним 1932б: 5). Питање локације опет је било отворено. Одустало се од првобитне замисли да се зграда Дома ратних инвалида подигне на земљишту уступљеном од београдске општине на Малом Калемегдану, сматрајући да је то место превише удаљено од центра града, те неподесно за инвалиде, али неадекватно и у погледу рентабилности зграде (Аноним 1932а: 7). Како је било замишљено да Средишњи одбор УРИ управља објектом, он је имао обавезу и да га одржава, те је издавање просторних целина у оквиру зграде било неопходно.

Неколико локација било је у опцијају за смештање зграде дома инвалида. Једна од њих налазила се на углу Улице краља Александра и Хартвигове улице (данас Београдска улица) – на простору старог Тркалишта (Аноним 1932в: 4), док је друга обухватала велики плац на једном од истакнутијих тргова престонице, Вилсоновом тргу (данас Савски трг),<sup>5</sup> прекопута Железничке станице. Општински суд је убрзо донео одлуку да се УРИ за подизање инвалидског дома уступи простор прекопута



2. Приказ функционалних целина у згради Дома ратних инвалида  
2. View of functional units in the building of the Home for War Invalids

Железничке станице, на углу Немањине, Вилсоновог трга и Балканске улице (Аноним 1932а: 7). Та локација била је врло повољна за изградњу инвалидског дома. Ратни инвалиди који би због обављања одређеног посла долазили у престоницу из других делова краљевине одмах би са Железничке станице имали могућност да приступе дому. Истовремено, тако репрезентативном локацијом зграде држава је тежила да представи друштву како има ангажован однос према ратним инвалидима. Зграда Дома ратних инвалида, постављена у центру града, представљала би споменик националним херојима за поднете жртве у стварању југословенске државе и уједињења Јужних Словена.

## Конкурс за зграду Дома ратних инвалида (1933)

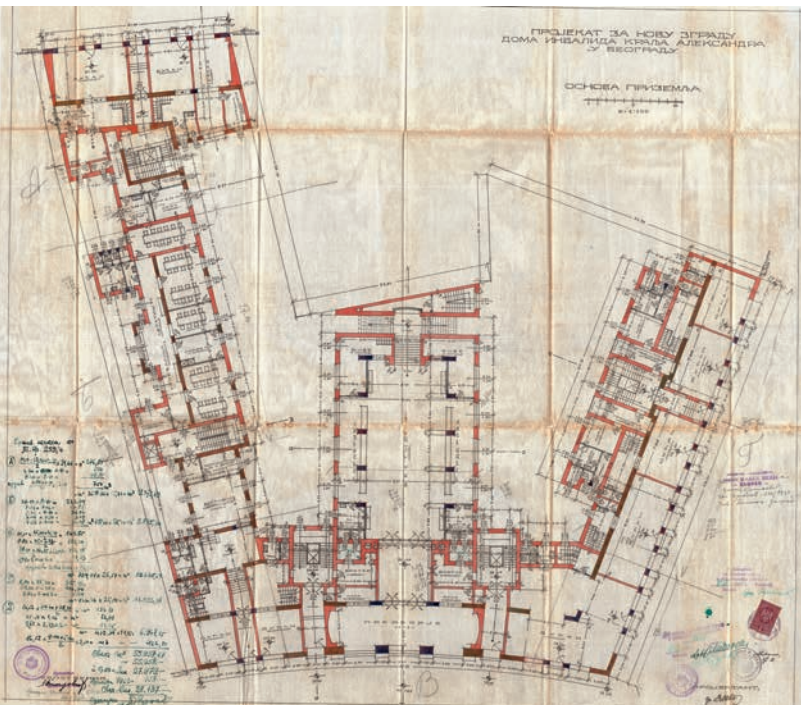
Државни одбор за подизање Дома инвалида, формиран 20. септембра 1932. године решењем Министарства социјалне политике и народног здравља, у циљу формирања најадекватнијег решења за зграду Дома инвалида расписао је конкурс 30. маја 1933. године (Аноним 1933б: IV).<sup>6</sup> Конкурс је био општејугословенски, те је учешће омогућавао свим дипломираним архитектама – држављанима Краљевине Југославије. Стил грађевине био је слободан, али је неопходно било да се архитекти приликом формирања идејних пројеката придржавају буџета којим је Државни одбор располагао, а који је

4 Распис конкурса из 1928. године за инвалидски дом налази се у заоставштини арх. Д. М. Лека, у поседу арх. А. Лека.

5 Развој простора Вилсоновог трга почиње осамдесетих година 19. века, са постепеним насипањем Баре Венеције, а значај овог дела града нагло расте изградњом зграде Железничке станице (1884). Француски архитекта Едуард Леже уређује простор трга 1911. године „убодом шестара у улаз зграде Железничке станице и описивањем кружне линије пречника 120 метара“ (Максимовић 1983: 66). Услед ових измена убрзо је срушена стара и изграђена нова зграда хотела Петроград (1912), а затим су подигнуте и зграде Поште 2 (1929), Окружног уреда за осигурање радника (1932), као и Дома ратних инвалида (1934). Овај простор постепено постаје један од истакнутијих урбаних целина престонице.

6 Више о конкурсима у југословенској архитектури међуратног периода в.: Baylon 1975: 10–13; Којић 1979: 199–259.





3. Основа приземља зграде Дома ратних инвалида  
3. Layout of the ground floor of the Home for War Invalids



4. Зграда Дома ратних инвалида  
4. The building of the Home for War Invalids

обухватао 12.000.000 динара. Чланови Оцењивачког суда били су Антоније Вилдовић, председник Државног одбора за подизање Дома ратних инвалида, Божидар Недић, председник Средишњег одбора УРИ, Петар Поповић, архитект начелник Министарства грађевина у пензији, Драгутин Маслаћ, архитект, инспектор Министарства грађевина, Драгиша Брашован, архитект.

Планирана је изградња објекта који би представљао склониште ратних инвалида и ратне сирочади, док би истовремено представљао и споменик националним херојима који су жртвовали своје животе зарад формирања југословенске државе. Услед атрактивне локације прекопута Железничке станице, зграда је требало да допринесе репрезентативнијем приступу у Београд, градећи јединствену визуелну целину Вилсоновог трга, а својом висином не одступајући значајно од суседне зграде Окружног уреда.<sup>7</sup> На конкурс, на који се пријавило 69 учесника, прва награда није додељена, али уручене су две друге и две треће награде, као и једанаест откупа (Аноним 1933а: 7). Друге награде освојили су архитект Петар Гачић из Београда и архитектонски тим који су чинили Велимир Јанички, Рудолф Кунст и Стјепан Јинтер из Загреба. Треће награде додељене

су пројекту који су израдили архитекти Андреја Папков и Велимир Гавриловић, као и пројекту архитеката Маријана Хабарлеа и Влајка Јанића из Загреба (Аноним 1933а: 7). На том конкурс рад архитекте Димитрија М. Лека је откупљен.<sup>8</sup> Осим његовог конкурсног рада, познато је још неколико идејних решења са конкурса. Креативно решење са истакнутим декоративним стубом са скулптуром, позиционираним уз угао објекта, архитекте Миладина Прљевића, откупљено је на конкурс.<sup>9</sup> Пројекат архитектонског тандема Рајка Татића и Јована Ранковића предлагао је да дом буде формиран од две засебне грађевине повезане колонадом,<sup>10</sup> док је решење архитекте Милана Злоковића представљало геометризовани, потпуно прочишћени кубус са конвексно залученом главном фасадом, која је доприносила креирању експресивне форме објекта.<sup>11</sup>

Након окончаног конкурса за израду идејне скице, Државни одбор усвојио је на својој седници од 30. септембра 1933. понуду архитекте Димитрија М. Лека, ванредног професора Универзитета у Београду.<sup>12</sup> Димитрије М. Леко је својим доприносима

7 Према распису конкурса из 1933. године, смештеном у заоставштини арх. Д. М. Лека, у поседу арх. А. Лека; Пројекат за објекат Окружног уреда за осигурање радника (1929–1932) извео је хрватски архитекта Лавослав Хорват, али је њега касније у значајној мери изменио архитекта Петар Гачић. Тренутни назив објекта је Специјална болница за лечење цереброваскуларних обољења *Свети Сава*.

8 Информација на основу животописа арх. Димитрија М. Лека (Заоставштина Д. М. Лека).

9 Пројекат се чува у Заоставштини Миладина Прљевића у Музеју науке и технике. Више о овом пројекту в. Просен 2014: 307–308.

10 Више о овом конкурсном раду в. Михајлов 2013: 91–92.

11 Пројекат се чува у Музеју града Београда, а представљен је на сајту Фондације Милан Злоковић. Више информација о овом конкурсном раду в. <https://www.milanzlokovic.org/projekat/dom-invalida-na-malom-kalemegdanu/>.

12 Према документацији о изградњи зграде Дома инвалида, смештеној у Заоставштини Д. М. Лека.

на пољу архитектуре, теорије и критике оставио дубок траг на југословенској уметничкој сцени. Високо образовање стекао је школујући се на Техничком факултету у Београду и Високој техничкој школи у Карлсруеу.<sup>13</sup> Систем пројектовања, изграђен на академском образовању, успео је да примени у свим владајућим тенденцијама времена (Мишић 2019: 146), чиме је завредео положај једног од најаутентичнијих представника академизма у међуратном периоду.

Својим пројектом архитекта Леко је изузетно вешто одговорио на захтеве конкурса, ипак, директно истицање елемената који су довели до фаворизовања његовог решења у односу на остала награђена решења тренутно није могуће, с обзиром на то да још увек нису познати сви награђени и откупљени радови са тог конкурса.<sup>14</sup> Дефинитивну скицу архитектке Лека Државни одбор усваја 4. новембра 1933, када почиње и израда коначног пројекта, завршеног 28. фебруара 1934. године (ИАБ Ф2-14-1934). Радови на изградњи објекта су започети су 24. априла 1934, а посао је уступљен предузећу *Марин Безић* из Загребa. Приликом свечаности поводом освећења темеља инвалидског дома, одржане 29. јуна 1934, у темеље је узидана повеља коју је својеручно потписао краљ Александар Карађорђевић (Аноним 1934: 4). Први део радова окончан је 30. новембра 1934. године, а завршне радове извело је предузеће *Петровићи*. Зграда је завршена 18. септембра 1935, а већ 22. септембра исте године свечано је освећен објекат који је понео име краља Александра (Аноним 1935a:5; Аноним 1935b:6).

### Зграда Дома ратних инвалида у Београду

Здање Дома ратних инвалида, изграђено на парцели површине 3.506,16 метара квадратних, налази се између Вилсоновог трга и Немањине улице и једним својим делом излази на Балканску улицу (сл. 1). Складно повезујући одлике академизма и модернизма, оно представља један од најзначајнијих пројеката

13 Године 1905. Леко уписује студије архитектуре на Техничком факултету Универзитета у Београду. Након два семестра одлази у Немачку, где се уписује на архитектонско одељење Техничке високе школе у Карлсруеу, а након четири семестра и положеног припремног испита, 1908. године враћа се у Београд, где наставља студије седмог и осмог семестра на Техничком факултету. У јесен 1909. враћа се у Карлсруе, где остаје до дипломирања у јулу 1912. године, након чега се поново враћа у Београд. Од 1913. до 1933. био је запослен у Министарству грађевина, где је напредовао од положаја подархитекте до саветника четврте групе првог степена. Своје практично знање преноси у веома успешан педагошки рад 1933, када бива постављен на позицију ванредног професора Архитектонског одсека Техничког факултета Универзитета у Београду. Од 1946. имао је статус редовног професора, а у периоду од 1954. до 1956. био је и декан Архитектонског факултета Универзитета у Београду (према аутобиографским белешкама Д. М. Лека). Више о животу и делу Д. М. Лека в. Абрамовић-Милетић 1998.

14 Истицање елемената који су довели до одабира Лековог пројекта захтевало би компаративну анализу функционалних и стилских карактеристика сваког награђеног и откупљеног рада у односу на захтеве инвеститора, као и компаративну анализу процене трошкова сваког пројекта. Будућа истраживања ће подробије осветлити ток тог конкурса.



5. Главна фасада Дома ратних инвалида  
5. The main facade of the Home for War Invalids

архитекте Лека. Вешто конципиран, овај монументални објекат је обједињавао широк спектар функционалних целина – пансионат за децу инвалида, свратиште инвалида, пословне просторе УРИ, просторије репрезентативне намене, велики број станова, бироа, дућана и магацина. Здање се састоји од сутерена, приземља, мезанина, четири спрата и таванског простора.

Основа објекта изведена је од три тракта различитих дужина, који прате трапезасти облик плаца, а повезује их крило постављено паралелно према Вилсоновом тргу. Сваки од трактова намењен је различитим функцијама. Здање је према намени, па и у конструктивном погледу, подељено на пет делова (сл. 2). У најдужем тракту, смешеном између Балканске улице и Вилсоновог трга, налазе се пансионат за децу инвалида и свратиште за инвалиде. Ове две функционалне целине потпуно су одељене, те је овај тракт анализиран кроз два посебна дела.

Први део објекта обухвата крило окренуто ка Вилсоновом тргу. Тај простор се састоји из сутерена, приземља, мезанина и четири спрата, и доминантно је служио за издавање, како би Удружење ратних инвалида имало довољно прихода да одржава дом. Изузетак су представљале канцеларије УРИ и стан управника дома, смештени на првом спрату.

Кроз репрезентативни главни улаз ступало се у предворје, које је даље водило у вестибил (који припада крилу у дворишту) (сл. 3). На главној фасади постављена су и два улаза за станове, бироа и канцеларије УРИ, смештене на првом спрату. У приземљу су се налазила и три дућана, која су имала посебне улазе. Дућани су били степеништем повезани са сутереном, где су се налазили магацини и подруми за дрва. Мезанин овог дела објекта обухватао је два мања бироа и две дућанске галерије. На првом





6. Декоративни рељеф на Згради Дома ратних инвалида  
6. Decorative relief on the building of the Home for War Invalids

спрату постављен је пространи стан управника дома,<sup>15</sup> канцеларије УРИ и сала за седнице тог удружења. Други, трећи и четврти спрат обухватали су по један стан од две собе, бројне бирое и канцеларије. На тавану се налазио стан за машинисту, перионица, оставе и простор за сушење веша.

Друга целина обухвата тракт према Немањиној улици и њена намена била је искључиво рентирање. Тракт обухвата сутерен, приземље, мезанин и четири спрата. У приземљу се налазе два мања стана, чији улаз је одвојен од дућана, којих у приземљу има четири. Они су повезани са сутереном, у коме су смештени дућански магацини и подруми за дрва. У мезанину су смештене дућанске галерије и још два стана. Виши спратови обухватају по два пространа стана од три собе (са терасама), док је на тавану смештена мала соба за лифт, перионице, оставе и просторије за сушење веша.

Трећи део обухвата целину према Балканској улици и он је углавном био намењен пансионату деце ратних инвалида. Са главног улаза из Балканске улице дугачким ходником стиже се до степеништа позиционираног око лифта. Њиме се даље приступа вишим спратовима на којима је био смештен пансионат. На овој страни објекта постављен је и колски пролаз који води у двориште зграде. У приземљу су биле смештене две собе за послугу, као и два пространа дућана, која су имала засебне улазе. Дућани су посебним степеништима повезани са сутеренским простором, где се налазе дућански магацини, перионица, сушионица, глачаоница и подруми пансионата. На првом спрату смештене су

соба за посете, трпезарија пансионата, успрема и оставе. Други и трећи спрат претежно су намењени за спаваонице мушких и женских питомаца. Распоред просторија на оба спрата у потпуности је исти, други спрат је резервисан за девојчице, а трећи за дечаке. На спратовима се, поред спаваоница, налази и по једна соба за дежурног васпитача, изолациона соба, тоалет, простор за тушеве, као и просторија за послугу. На четвртом спрату смештен је репрезентативни стан управника пансионата, коме се приступало директно са степеништа, као и стан за васпитача.<sup>16</sup> На тавану је смештена мала соба за лифт, остава и простор за сушење веша.

У другом делу овог крила, између Вилсоновог трга и Балканске улице, потпуно одвојено од пансионата за децу, било је смештено свратиште инвалида, које представља четврту целину објекта. Оно је решило проблем привременог боравка ратних инвалида, чланова УРИ, у престоници. Њима је овде био омогућен бесплатан смештај са исхраном, ограничен на три дана месечно, али са могућим продужењем боравка (Петровић 2007: 181). У сутерену су били смештени простори за подрум и оставу, перионица, три собе за послугу, као и кухиња и успрема, повезане ручним лифтом са трпезаријом у приземљу. Улаз у свратиште био је са Вилсоновог трга, где се дугачким ходником приступало степеништу које је даље водило у вестибил свратишта. У приземљу су се налазили и тоалети, просторија за администрацију, просторија за послугу, као и велика и мала трпезарија, лифтом повезане са кухињом у сутерену. Од првог до

<sup>15</sup> Стан управника је обухватао предсобље, хол, две собе, терасу и све неопходне помоћне просторије.

<sup>16</sup> Стан управника пансионата обухватао је предсобље, хол, две собе, неопходне помоћне просторије и степениште за таван. Стан за васпитача био је просторно дефинисан исто као стан управника пансионата (али без хола).



7. Зграда Дома ратних инвалида  
7. The building of the Home for War Invalids

четвртог спрата биле су смештене собе за становање, а сваки спрат имао је и по једно купатило, простор за тушеве и читаоницу. Планирано је да официри буду смештени у собама са по два, а подофицири у собама са по четири кревета (loc. cit.) На четвртом спрату била је смештена и амбуланта свратишта. Таван су чинили соба за лифт и простор за сушење веша.

Пети део објекта чини дворишни тракт. Репрезентативне функције, он обухвата сутерен, приземље, високи први спрат и делимичан други спрат са великом терасом. У сутерену се, поред простора за котлове и оставе за угљ, налазио и простор за штампарију Удружења, као и споредно степениште за салу и терасу на првом спрату. У приземљу је репрезентативни вестибил са два симетрично постављена бифеа, као и монументално степениште, којим се приступало пространој свечаној сали на првом спрату. На првом спрату се налази и кабина за биоскопску апаратуру. Поред уобичајених места у сали, истиче се почасна ложа, висински истакнута, као и подијум, постављен на крају сале.<sup>17</sup>

У ентеријеру Дома ратних инвалида посебно се истицао улазни вестибил, који је у историографији

оцењен као простор „изванредних пропорција са нешто сниженом таваницом, која даје пријатну интимност овом, иначе великом простору“ (Минић 1964: 50), док је сала на спрату истицана због импресивне акустичности (Абрамовић-Милетић: 68).

У складу са образовањем и стваралачким афинитетима архитекте Лека, основа пројекта одражава поштовање академских начела. Парцела на којој је објекат изведен онемогућила је симетричност крила овог здања, али организација просторних јединица прати принципе симетрије. Овај веома слојевит пројекат, иако наизглед претерано комплексан, заправо је у суштини врло функционалан. Обједињене у једном здању, али потпуно одвојене различитим улазима и вертикалним комуникацијама, бројне целине разноликих функција репрезентују промишљен одговор архитекте на комплексан захтев УРИ. Уколико се анализира програм за изградњу нове зграде инвалидског дома, расписан конкурсом 1933. године,<sup>18</sup> јасно је да је архитекта Леко изванредно одговорио на све захтеве УРИ, уносећи само најситније измене. Тако вешта концепција захтевног програма резултат је Лековог вишегодишњег експериментисања

<sup>17</sup> Детаљан технички опис пројекта, настао у току изградње Дома, чува се у документацији арх. А. Лека.

<sup>18</sup> Програм конкурса за Дом инвалида из 1933. године налази се у поседу арх. А. Лека.



са типом објекта који обједињује више функционалних целина различитих намена. Рад на оваквим објектима започео је са пројектом Официрског дома у Скопљу (1920), а наставио кроз пројекте палате Савеза набављачких задруга државних службеника (1927), зграде Чиновника поштанске штедионице (1929) и пројекта за блок породице Крсмановић (1931), да би најсложенији пројекат оваквог типа извео 1933, радом на изградњи зграде Дома инвалида (*ibid.*: 84).

Фасадна платна одражавају стилска кретања заступљена на југословенској архитектонској сцени тридесетих година двадесетог века. Визуелни идентитет објекта, заснован на стапању академских и модернистичких начела, истовремено репрезентује и монументализам.<sup>19</sup>

Фасадна платна трактова, обрађена применом вештачког и природног камена, у потпуности су обликована регулационим линијама око парцеле. Благо конкавно прочеље главне фасаде прати облик круга Вилсоновог трга, док је равна површина бочне фасаде резултат правца протезања Немањине улице (Половина 2009:51) (сл. 4). Здање се састоји од сутерена, приземља, четири спрата и таванског простора. Приземна зона оживљена је снажним, полукружним отворима. Осовина композиције је на оси симетрије конкавне фасаде, у којој је постављен улаз, иза претпростора, наглашених луковима и јарболима за заставу (*loc. cit.*). Различитост отвора приземне зоне указује на различите функције целина објекта. Динамичном односу маса пуног и празног, оствареног у приземној зони монументалним пролазним луковима, супротставља се миран и уједначен однос маса фасадног платна виших зона. Лукови, иза којих су смештени улази у приземљу, доприносе игри светлости на фасади, што је био један од захтева конкурса. У осовинама полукружних отвора, на свим спратовима смештени су готово истоветни, правоугаоно решени прозорски отвори. Ритам прозорских отвора у потпуности је уједначен, а простори између првог и другог, као и другог и трећег спрата попуњени су парапетима са ненаметљивом кружном декорацијом. Прозори ова три спрата визуелно су обједињени постављањем у заједничке плитке нише. Том вертикалном акценту централног дела фасаде супротставља се хоризонталност зоне четвртог спрата, оформљене применом подеоног венца, као и смештањем рељефних медаљона у просторе између прозора спрата. Хоризонталност горњих зона потенцирана је и у једноставном и масивном фасадном делу таванског простора. Снажна доминација пуних маса ове зоне над отворима резултирала је визуелном затвореношћу и монолитношћу (сл. 5).

Потпуна прочишћеност зидних равни, заснована на сведеној употреби ненаметљиве фасадне пластике, као и на примени уједначеног материјала, гради визуелно складну и једноставну композицију. Дводимензионалност фасада нарушена је само скромно изведеним балконима првог спрата, елементу врло заступљеном у опусу архитекте Лека.

Однос хоризонталних и вертикалних елемената врло је уједначен на овој композицији. Статичности снажних хоризонтала, оличеној у 47,60 метара дугачкој, благо конкавној фасади, супротставља се вертикални акценат повезаних прозорских отвора првог, другог и трећег спрата, заустављен и ублажен у највишим зонама. На тај начин постигнута је хармонична равнотежа композиције. Монументализам у овом објекту оличава се доминантно у његовим импозантним размерама, које га истичу у урбаном амбијенту. Ипак, он није визуелно наметљив у просторној целини Вилсоновог трга, већ је у њу складно уклопљен. Повезаност са урбаним простором остварена је благо конкавним фасадним платном које прати кружни облик трга, као и незнатним висинским одступањем од суседне зграде Окружног уреда. У историографији је вешто примећено да је оваквим позиционирањем објекта Леко решио до тада актуелни проблем отвореног простора трга и угла ка Немањиној улици (Мереник 1986: 95; Милетић-Абрамовић 1998: 62).

Бочна фасадна платна задобила су истоветну обраду као и централно платно. Доприносећи реторичности објекта, репертоар секундарне архитектонске пластике на палати обухватао је рељефне медаљоне са антропоморфним мотивима и пуне скулптуре. Сва архитектонска пластика изведена је према нацртима архитекте Лека (Маринковић 2005: 233). Фигуре је извео Живојин Лукић,<sup>20</sup> док је рељефе урадио Владимир Загородњук (*ibid.*; Сикимић 1965: 159–160) (сл. 6).<sup>21</sup> Рељефи су обухватили приказе ратника с мачем, мушке фигуре са индустријским точком (симбол индустрије), женске фигуре са српом и снопом класја (симбол земљорадње) и били су постављени наизменично на две уличне фасаде и главној фасади. Постављене на конзоле, брижљиво моделоване фигуре од вештачког камена репрезентују дечака са шлемом и девојчицу са воћем. Сведена орнаментација симболизовала је наизменично борбу, рат, плодност и благостање (Маринковић 2005: 233).

Са тенденцијом ка достизању узвишене једноставности и потпуне хармоније у композицији,

20 Живојин Лукић (Београд, 1889 – Београд, 1934) завршава Уметничко-занатску школу у Београду, а затим крајем 1909. одлази у Москву, где се 1910. се уписује на Строгановско училиште, школу за примењену и декоративну уметност. Од 1912. до 1914. студирао је у Школи живописа, вајања и архитектуре у Москви. Године 1914. ступа у Први светски рат као добровољац, а по службеној дужности одлази у Италију 1918. године. Период од 1920. до 1922. провео је у Дубровнику и Цавтату. Године 1922. враћа се у Београд, где остаје до краја живота. Оставио је репрезентативан опус у историји српске скулптуре. Радио је у духу реалистичке традиције, а у међуратном периоду уноси и елементе модернизма у појединим радовима. Више о животу и делу Живојина Лукића в.: Грујић 2015.

21 Владимир Павлович Загородњук рођен је у Одеси 1889. године, а у периоду од 1910. до 1914. студирао је сликарство и вајарство у Школи лепих уметности у Паризу. Од 1921. био је запослен као сценограф Народног позоришта у Београду. У Краљевини СХС отворио је вајарски атеље и постао један од најистакнутијих стваралаца декоративних рељефа у српском ар декоу. Сарађивао је с великим бројем истакнутих архитеката у Краљевини Југославији. Више од делатности Загородњука в.: Просен 2010: 85–87; Просен 2014: 140–144; 258, 362, 391, 423–25, 482–83; Просен 2016: 625–27; 630.

19 Више о монументализму у југословенској архитектури в.: Стефановић 2014: 41–50; 2018: 141–159.

Леко академски вокабулар поједностављује и прочишћава, тиме се приближавајући идејама модернизма (сл. 7). Академска и модернистичка естетика на овом здању хармонично су повезане. У аранжману основа, примени огледалске симетрије, као и у тежњи ка складу, одражавају се академске тенденције,<sup>22</sup> вешто обједињене са модернистичком прочишћеношћу и дводимензионалношћу фасадних равни објекта. У непостојању јасне визуелне доминанте композиције, као и напуштању троделне поделе фасаде, огледа се Леково окретање модернизму, које је у историографији примећено и кроз његово приближавање ар декоу употребном рељефа постављених у медаљоне (Просен 2014: 172, 257–258).

Овај пројекат сведочи о аутентичном уметничком изразу архитекте Лека, на чијем је формирању активно радио од почетка треће деценије двадесетог века. Већ са пројектом зграде Државне архиве (1922) започиње с креирањем јединственог речника, те су у бројним пројектима приметни елементи попут уједначеног ритма једноставних правоугаоних прозорских отвора, примена декоративних парапета постављених између прозора, као и заступљеност дугачког уједначеног фасадног платна, без истицања визуелно доминантног мотива. Пројекат који антиципира зграду Дома ратних инвалида јесте Дом Савеза набављачких задруга државних службеника (1927).<sup>23</sup> У полукружним отворима приземне зоне, балконима првог спрата и уједначеним прозорским отворима огледају се велике сличности ова два објекта. Ипак, с пројектом Дома инвалида архитекта Леко је отишао још даље у поједностављењу композиције и формирању прочишћеног и хармоничног израза здања. Постепено редукујући декоративне елементе и градећи особене, складне и прочишћене композиције, архитекта Леко је кроз пројектовање зграде Дома инвалида достигао своје циљеве о формирању јединственог, једноставног и аутентичног уметничког израза.

## Закључак

Значај изградње зграде Дома ратних инвалида је вишеструк. Услед преплитања елемената различитих архитектонских стилова, јасно дефинисаних у раду, овај објекат одражава хетерогена стилска кретања на југословенској архитектонској сцени међуратног периода, истовремено сведочећи о потпуној кристализацији особеног уметничког израза архитекте Димитрија М. Лека, на којој је активно радио од почетка треће деценије двадесетог века. Зграда би најпре била дефинисана као репрезент модернизованог академизма,<sup>24</sup> али се услед наведених одлика ипак опире дефинитивном стилском одређењу.

У веома функционалној и сложеној основи, у вешто повезаним елементима опречних стилова, као и у снажном ефекту монументалности леже највише вредности објекта Дома ратних инвалида. Као први изграђени дом ратних инвалида у Београду, овај објекат представља сведочанство о комплексном положају ратних инвалида у Краљевини Југославији, као и о постепеном развоју социјалне политике краљевине. Подигнут на маркантној локацији Вилсоновог трга, монументалним, али ненаметљивим карактером, овај објекат оплемењује амбијенталне вредности шире просторне целине трга. Вишеструки значај објекта је препознат, те он тренутно ужива статус добра под претходном заштитом.<sup>25</sup>

22 Више о естетици архитектуре академизма видети у: Кадјевић 2005.

23 Више о пројекту видети у: Михајлов 2012: 111–126.

24 О модернизованом академизму в. Стефановић 2014: 36–37.

25 Опширније о овоме в.: <https://beogradskonasledje.rs/opstina-savski-venac>



Мишић, Б. 2019

*Средњоевропски утицаји на развој београдске архитектуре 1919–1941*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Стефановић, Т. 2018

Монументално и монументализам у архитектури међуратног Београда, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Београд) 46: 141–159.

Просен, М. 2016

The participation of Russian architects and sculptors in making the Art Deco architecture in Serbia, *Актуалне проблеми теорије и историје искуства: сборник научних статја* (Санкт Петербург), 624–634.

Грујић, В. 2015

*Живојин Лукић: (1889–1934)*, Београд: Народни музеј.

Просен, М. 2014

*Ар деко у српској архитектури*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Стефановић, Т. 2014

*Токови у српској архитектури (1935–1941)*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Михајлов, С. 2013

*Рајко М. Татић (1900–1979)*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

Михајлов, С. 2012

Дом савеза набављачких задруга државних службеника, *Наслеђе* (Београд), XIII: 111–126.

Просен, М. 2010

Зграда државне Хипотекарне банке у Ваљеву – непознато дело архитекте Василија фон Баумгартена, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд), 6: 81–90.

Половина, Г. 2009

Транзитивни обликовни концепти на примерима архитектуре Београда, *Наслеђе* (Београд), X: 41–64.

Маневић, З. 2008

*Лексикон неимара = Encyclopaedia architectonica*, Београд: Грађевинска књига.

Petrović, Lj. 2007

*Невидљиви гето: инвалиди у Краљевини Југославији: 1918–1941*, Београд: Institut za savremenu istoriju.

Bogunović, S. 2005

*Архитектонска енциклопедија Београда XIX и XX века* (III), Београд: Beogradska knjiga.

Кадијевић, А. 2005

*Естетика архитектуре академизма: (XIX–XX век)*, Београд:

Грађевинска књига.

Маринковић, М. 2005

*Архитектонска пластика јавних објеката Београда (1918–1941)*, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Вујовић, Б. 2003

*Београд у прошлости и садашњости*, Београд: Драганић.

Петровић, Љ. 2003

Дискриминација инвалида у југословенском друштву 1918–1941. године, *Токови историје* (Београд): 21–37.

Петровић, Љ. 2002

Неуспех политике запошљавања ратних инвалида у Краљевини Југославији 1918–1941, *Историја 20. века: часопис Института за савремену историју* (Београд): 47–60.

Петровић, Љ. 2001

Правни и финансијски аспекти положаја ратних инвалида у Краљевини Југославији 1921–1941. године, *Токови историје*, (Београд): 21–35.

Милетић-Абрамовић, Љ. 1998

*Живот и дело архитекте Димитрија М. Лека*, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Merenik, L. 1986

Dimitrije M. Leko, *Moment* (Beograd), 14: 91–96.

Максимовић, Б. 1983

*Идеје и стварност урбанизма Београда*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

Maneвић, Z. 1980

Dimitrije M. Leko, *Naši neimari 1, Izgradnja* (Beograd), 5: 33–38.

Којић, Б. 1979

*Друштвени услови развитка архитектонске струке у Београду 1920–1940. године*, Београд: САНУ.

Baylon, M. 1975

*Javni arhitektonski natječaj u Beogradu između dva rata Čovjek i prostor (Zagreb)* 266: 10–13.

Sikimić, Đ. 1965

*Fasadna skulptura u Beogradu*, Београд: ZZSKGB.

Minić, O. 1964

*In memoriam arh. Dimitrije Leko (1887–1964), Arhitektura urbanizam* (Beograd), 29: 49–50.

Маслаћ, Д. 1936

Две зграде архитекте Димитрије М. Лека, *Технички лист* (Загреб), 13–14 (1936): 189–195.

Аноним, 1935а

Инвалиди су јуче осветили свој дом и открили споменик Витешком Краљу Александру Ујединитељу,

*Време*, 23. септембар: 5.

Аноним, 1935б

Јуче је освећен Инвалидски дом Блаженопочившег Краља Александра, *Политика*, 23. септембар: 6.

Аноним, 1934

Свечано освећење темеља Дома инвалида, *Правда* 29. јун: 4.

Аноним 1933а

Грађење Инвалидског дома у Београду, *Правда*, 26. август: 7.

Аноним 1933б

Утакмица за израду скица за нову зграду *Дома инвалида Краља Александра*, *Технички лист* (Загреб), 12. и 13, [1933]: IV.

Аноним, 1932а

Подизање дома ратних инвалида, *Време*, 18. август: 7.

Аноним, 1932б

Девети конгрес ратних инвалида, *Време*, 22. јун: 5.

Аноним, 1932в

Дом ратних инвалида биће подигнут на староме тркалишту, *Време*, 8. новембар: 3.

Аноним, 1928а

Инвалидско удружење у Београду. Натјечај. *Технички лист* (Загреб), 11. и 12, [1928]: X.

Аноним, 1928б

Освећење камена темеља Инвалидског Дома на Малом Калемегдану, *Време*: 8. октобар, 5.

Аноним, 1928ц

Јуче је ударен темељ Инвалидског Дому, *Политика*, 8. октобар: 4.

## ИЗВОРИ

Заоставштина архитекте Димитрија М. Лека у поседу архитекте Александра Лека.

Историјски архив Београда (Ф2-14-1934).

SANJA KIPROSKI

University of Belgrade, Faculty of Philosophy  
Department of History of Art  
sa.kiproski@gmail.com

## THE BUILDING OF THE HOME FOR WAR INVALIDS (1933–1935) IN BELGRADE: The Work of Architect Dimitrije M. Leko

The building of the Home for War Invalids (1933–1935) represents one of the most important achievements of prominent architect and university professor of the Technical Faculty, University of Belgrade, Dimitrije M. Leko. The need to build a home for war invalids was especially relevant in the mid 1920s, and its materialisation was realised through an edifice erected in 1935 which testifies to numerous financial inconveniences that the state had encountered after World War I, but it is also a testament to the strong marginalisation of this social group carried out by the state and Yugoslav society. The first significant initiative was to build a facility that would represent a solution for accommodating the large number of impoverished war invalids, which appeared in 1928 when a competition was announced for the creation of a conceptual plan for the Home for War Invalids. This initiative was proposed by the Association of War Invalids, one of the most important organizations for the disabled in the interwar period. The building was supposed to be located on Mali Kalemegdan, on land ceded by the Municipality of the City of Belgrade. Due to an unfavourable financial situation in the state, the construction of the facility was postponed until 1933, when the location of the building was changed. The facility was to be built on one of the most important squares in Belgrade, Wilson Square (today's "Savski Trg"). After the competition was announced in 1933, the conceptual plan of respected architect Dimitrije M. Leko was selected. Architect Leko conceived the functional floor plan of the building which united a wide range of different units: a boarding house for children with disabilities, a guesthouse for invalids, business premises of the Association of War Invalids with a printing house, premises for representative purposes, a large number of flats, offices, shops and warehouses. The facade of this four-storey building reflected the aesthetics of modernised academicism, as well as the forthcoming monumentalism. Well-proportioned, made of purified facade surfaces and without a pronounced visual dominance, this building radiates with a certain sense of the sublime, representing the personal artistic expression of the architect. As one of the significant representative works of architecture of modernised academicism of the 1930s in Serbia, this monumental palace has enriched the capital's architecture in many ways with its harmonious and authentic composition.

Translated by the author

## УТИЦАЈИ ЈАПАНИЗМА И ЈАПАНСКЕ МОДЕ У СРПСКОЈ МОДИ (1920–2020)<sup>1</sup>

Категорија чланка: оригинални научни рад

**Апстракт:** Феномени јапанизма и „јапанске модне револуције”, коју иницирају Кензо Такада те јапански авангардни креатори високе моде Реј Кавакубо, Исеј Мијаки и Јоџи Јамамото, темељно су истражени и излагани у оквиру историје и музеологије западне моде. Истовремено, утицаји јапанске моде на српску моду XX и XXI века још увек су неистражени. Предложени рад стога настоји да покаже како јапанизам као модно кретање унутар западне моде и мода као културни означитељ Јапана дијахронијски функционишу у модном систему Србије у временском оквиру између 1920. и 2020. године. На плану моде XX века предмет анализе биће представе „јапанске модерне девојке” (модан гару) у стваралаштву Милене Павловић Барили, текстови о Кензу Анђелке Слијепчевић, те апропријације кимона у модном дизајну Александра Јоксимовића и Љиљане Жегарац. У контексту моде XXI века биће испраћени утицаји јапанске авангарде на продукцију појединих модних дизајнера и дизајнерки окупљених око Београдске недеље моде. Мапирајући различите елементе јапанизма у српској моди, присутне посредством западне моде, те кроз усвајање јапанских модних матрица као општих кретања моде на глобалном нивоу, истраживање отвара могућност новог читања јапанско-српских културних контаката кроз историју моде.

**Кључне речи:** историја моде, јапанизам, јапанска авангарда, кимоно, српска мода

### Увод

Када је краљ Милан Обреновић након свог крунисања 6. марта 1882. године упутио писмо јапанском цару Меиџију (Meiji) иницирајући билатералне односе између Србије и Јапана<sup>2</sup>, феномен јапаноманије и појам јапанизма (Japonisme) већ су били присутни у западној визуелној и материјалној култури. Термин „јапанизам” сковао је француски уметнички критичар Филип Барти (Philippe Burty) у есејима из 1872. и тиме допринео ширењу јапанизма не само у Француској и Енглеској већ и широм Европе (Weisberg 2016: 24). Што се тиче опчињености Запада Јапаном, она је почела утврђивањем трговинских односа са Европом и Америком педесетих година XIX века и одлуком Јапана да својим држављанима укине ограничења путовања (ibid.: 14). Средином XIX века међународне изложбе ће подићи вео са Јапана и других незападних земаља, први пут омогућавајући Европљанима да се лицем у лице сусретну са стварношћу Јапана уместо са писаним или визуелним

<sup>1</sup> Рад се реализује у оквиру Сакура стипендије Амбасаде Јапана у Републици Србији и компаније ЈТИ за најбољи истраживачки рад на тему Јапана из области културе и уметности за 2021. годину, те студијског путовања у Јапан у октобру и новембру 2022. године. Захваљујем се дизајнеру Александру Протићу и дизајнеркама Александри Лалић, Будислави Кековић, Весни Крацановић, Дејани Момчиловић, Ивани Пиљи и Невени Ивановић на пруженим информацијама, те кустоскињама Виолети Томић из Галерије Милене Павловић Барили у Пожаревцу, Нинке Бломберг из Централног музеја Утрехта, Анети Бекер са Универзитета у Северном Тексасу и колегама из Музеја примењене уметности у Београду на уступљеним визуелним материјалима.

<sup>2</sup> Аноним, Обележено 140 година пријатељства Србије и Јапана, Министарство спољних послова Републике Србије, 14. јун 2022, <https://www.mfa.gov.rs/lat/mediji/vesti/obelezeno-140-godina-prijateljstva-srbije-i-japana>, 6. јул 2022.



представама (Fukai 1996: 2). Тиме су различити облици јапанског текстила, одевних предмета попут кимона, модних додатака као што су папирни сунцобрани (*wagasa*), те мотива (*wagara*), осим у сликарству свој пут пронашли и у западноевропском систему моде.<sup>3</sup> Но, иако се јапанизам у моди појавио касније него у другим уметностима, поседовао је довољно капацитета да постане један од основних елемената модних промена (*ibid.*: 1). Упркос чињеници да активни дискурс о јапанизму није постојао у Србији касног XIX и раног XX века, домаћи систем моде није био изузет од њега захваљујући интензивним политичким, економским и културним односима са Француском, у чијој моди је јапанизам био кодиран. Тако се, у оквиру плурализма културних модела, мода у Србији XIX века развијала кроз садејство, супротстављање и смену наслеђеног османског и усвојеног европског модног система (Маскарели 2019: 18) укључујући у извесној мери и јапанизам. Посматран у контексту социологије моде Александра Тодоровића, јапанизам у српској моди може да се разуме као њена дијахронијска операционална одредба, односно један могући индикатор који служи за изучавање различитих процеса и кретања моде (Тодоровић 1980: 178, 185). Његов дијахронијски карактер открива (не)правилности у систему српске моде: јапанизам се у српској моди између 1920. и 2020. не развија у континуитету, линеарно, а ни истовремено са модом у Јапану и на Западу, или се пак, као у случају Анђелке Слијепчевић и Александра Јоксимовића, у исто време третира на потпуно различите начине. У том смислу, јапанизам у српској моди одражава оно што Тодоровић дефинише као трећу димензију друштвене стварности моде. Док прва означава однос према стварима, а друга према обичајима, конвенцијама или уметничким стиловима (обе на тај начин карактеришу однос Запада према јапанској култури одевача и моди који резултира јапанизмом), трећа димензија циља на облике и ритмове дифузије моде, тачније на однос српске моде према јапанизму као модном кретању (опште) историје моде ком су ствари (модни предмети) и стилови иманентни (*ibid.*, 180). Рад ће стога настојати да идентификује утицаје јапанизма и јапанске моде који се региструју у систему српске моде између 1920. и 2020. године, а које она на себи својствен начин присваја, репродукује и преобликује у односу на сопствене социокултурне матрице.

## Јапанизам у Србији у првој половини XX века

Значајан контакт између Србије и јапанске културе одевача, и то на плану стварања (медијске) слике о јапанским одевним предметима, дешава се 1915. године кроз чланак Душана Тодоровића (1875–1963) *Јапанке за Србију* објављен у *Политици* 8. септембра 1915.<sup>4</sup> Као професор руског језика на Институту за стране језике Више ратне школе и Централног кадетског корпуса у Токију, Тодоровић 1914. иницира оснивање Одбора за прикупљање прилога у санитетском материјалу и новцу за рањене и болесне српске војнике (Žikić 2019). Еминентни јапански стручњак за историју Југославије и познавалац Тодоровићевог живота Нобухиро Шиба (Nobuhiro Shiba) уочава да је Тодоровић као незванични амбасадор о својим активностима на плану дипломатије и слања хуманитарне помоћи Србији кроз чланке и предавања обавештавао и српску и јапанску јавност, док је сама хуманитарна помоћ, уз новац, санитарни материјал, намирнице и доњи веш, укључивала и ватиране фланелске и памучне јапанске пиџаме и мантиле које су донирале јапанске племићи (Шиба 2017).<sup>5</sup> У време када Тодоровић испоручује хуманитарну помоћ (а са њом и поједине јапанске одевне предмете Србији) кимоно као носилац јапанске културе одевача на Западу више није био статични егзотични предмет, већ се увелико носио као вид модног мантила код куће или су од делова и материјала за кимоно прављене хаљине и огртачи. У таквој динамици кимоно је дао подстицај трансформацији моде XX века, којој његова егзотичност није била једини извор инспирације (Fukai 1996: 7). Разлог недостатку концептирања јапанизма као самосталног тренда у српској моди ипак можемо тражити у егзотизму, како су и Јапан и Србија – у постколонијалном оку Запада – били перципирани као различити крајеви егзотичне другости Оријента. Но, како историчарка уметности Симона Чупић примећује, иако је Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца потпуно лишена европског колонијалног искуства, то никако не упућује на одсуство интересовања у домену различитих двадесетовековних варијација овог феномена, посебно у облику на који га, у сопственој експанзији, експлоатише популарна култура међуратне епохе (Чупић 2011: 36–37). Локална рецепција свих сфера живота, укључујући и моду, обликована је франкофилијом, односно посредним прихватањем начина на који Француска и Запад посматрају,

3 Чарлс Фредерик Ворт (Charles Frederick Worth) почео је 80-их година XIX века да користи јапанску свилу, те вез са јапанским мотивима (морски таласи, облаци, трешњин цвет, лист конопље, ждралови, геометријска апстракција), које позиционира асиметрично на својим креацијама по узору на кимоно, што је била реткост пре њега. Капуте у кимоно стилу у свој дизајн уводи и Пол Поаре (Paul Poiret) и то већ 1903. године, када оснива сопствену модну кућу, док Мадлена Вионе (Madeleine Vionnet) у периоду између 1918. и 1920. неке креације чак и назива именима попут *Furisode* и *Japonica*, које моделује према структури и кроју кимона (Fukai 1996).

4 Доступно на [https://digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:SD\\_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A-1915-09-08-08](https://digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:SD_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A-1915-09-08-08), 6. јул 2022.

5 Послата гардероба је сасвим могуће укључивала и тзв. јапански мантил (Japanese gown / Јаронсе рок) од ватиране свиле који 1873. године осмишљава трговац свилом Шино Шобеји (Shiino Shobei) за потребе западноевропског тржишта, комбинујући крој европске моде, кимоно и јапанске мотиве, а који почетком XX века популаризују европске робне куће (Fukai 1996).

дефинишу и вреднују изваневропске културе (loc. cit.). Јапанизам је, у том смислу, у српску моду стигао као готов производ са Запада.<sup>6</sup>

Иницијално, корени јапанизма у смислу директних визуелних представа јапанске моде у домаћем систему моде могу се испратити у модним илустрацијама и сликарству Милене Павловић Барили (1909–1945). Поводом изложбе уметнице у Београду 1928. године, дадаиста Драган Алексић у *Времену пише*:

Џозефина, Арабљани, Мексиканци, Шпанци, Персијанци, Кинези, Јапанци, гротескне фигуре из прича из 1.001 ноћи, рококоа, париских циголоа, професора, фаталних жена, играчица, аргентинских бармена, уличних типова са свих страна, сињорита, Индијанаца... и цео један низ покрета, скупљања, заноса очију, погледа, додира, осмеха. Свет који је близак, а нарочито близак присуством свакодневним кроз новине, романтичне приче, филмове и модерне бајке (Поповић 2011: 28).

Алексићев приказ изложбе потврђује тезу Симоне Чупић: јапанизам је, заједно са другим облицима егзотизма, у Србији био филтриран кроз западне модне часописе, књижевност и филмове, о чему сведоче модне илустрације Милене Павловић Барили. Готово на свим илустрацијама насталим током двадесетих у Београду и Минхену јапанизам је присутан на нашминканим лицима дама која подражавају естетику јапанских графика кроз бели пудер, руменило на образима, танко исцртане обрве и очи те интензивно црвене усне у облику срца (Жарић 2018).<sup>7</sup> Док примарни извор инспирације за третман женске фигуре очигледно јесу јапанске графике, Милена Павловић Барили јапанизам присваја кроз изложеност модним часописима попут *Bora* (Vogue), као и кроз стил тада популарних холивудских глумица. Уз „егзотичне“ представе Џозефине Бејкер (Josephine Baker) и Рудолфа Валентина (Rudolph Valentino) као шеика, Милена Павловић Барили једина у целокупном корпусу српске међуратне визуелне културе сведочи о култури јапанских модерних девојака, у Јапану познатијој као *модан гару* (modan garu) или једноставно – *мога*.<sup>8</sup> Присуство *модан гару* културе у опусу српске уметнице не изненађује, узимајући у обзир да су модерне Јапанке биле одговор на *flapper* и *garçonne* као трендове у Америци и Француској већ присутне у њеном стваралаштву. За разлику од викторијанских



1. Милена Павловић Барили, *Модерна Јапанка*, уље на платну, 1929.

1. Milena Pavlović Barilli, *Modern Japanese Girl*, oil on canvas, 1929

хаљина присутних током Меиџи ере, западна мода двадесетих година XX века била је прикладнија у односу на промене на плану стила живота и естетских схватања у Јапану, с обзиром на то да су различите азијске културе одевања значајно утицале на европске и америчке модне креаторе (Jackson 2020: 161). *Модан гару* култура појавила се у време такозване Таишо демократије (Taisho) и првих либералних и социјалистичких покрета у Јапану, паралелно са растућим ривалством са Западом које се, на плану моде, огледало у присвајању и хибридизацији западних модних трендова (Nagai 2020). Јапанске модерне девојке скраћивале су своју дугу црну косу – симбол лепоте Јапанки – а традиционални кимоно замениле шареним краћим кимонима у комбинацији са западном модом, потамњивале су лице, обрве и усне шминком, флертовале и са мушкарцима и са женама, пиле и пушиле (loc. cit.). *Модерна Јапанка* Милене Павловић Барили у потпуности одговара том опису (сл. 1). Њене обрве и усне су нашминкане, тен потамњен, а коса краћа и наизглед смеђе боје, чиме се одступа од идеала јапанске лепоте. Њен упечатљиви жути кимоно – чији сјај сугерише да је посреди свила или сатен, а који она једном руком шири из правца груди директно гледајући у посматрача – доприноси сексуализованој атмосфери слике. Иако је током двадесетих крој кимона у Јапану остао исти, дизајн и начин ношења били су непогрешиво модерни,

6 Као пример фасцинације Африком и источноевропском народном уметношћу у оквиру општих тенденција моде ар декоа ка оријентализму може послужити опус Душана Јанковића (1894–1950). Но, узимајући у обзир да његов модни опус настаје у Паризу, а да проучаваоци његовог живота и дела Владимир Розић и Бојана Поповић у својим студијама не наводе јапанске теме, мотиве и утицаје, Јанковићева мода неће бити предмет анализе овог рада.

7 Издвајају се и уље на платну *Јапанке* и две илустрације – *Пролеће у Јапану* и *Јапански пејзаж* из 1928. године. Како је на илустрацијама одевање приказано крајње стилизовано (прва представља замишљену комичну сцену из, могуће, јапанског театра, а друга мотив из јапанског фолклора) сматрамо да оне нису релевантне као представе стварне јапанске моде.

8 Mariko Nagai, *Moga: the audacity of being a modern girl*, National Gallery of Victoria, 26. Feb 2021, <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/moga-the-audacity-of-being-a-modern-girl/>, 24. мај 2022.

прокламујући динамичну визуелну поруку коју су модерне девојке својим изгледом слале (Jackson 2020: 163). Општем утиску слике доприноси и цигарета као један од амблема модерних Јапанки и визуелних кодова међуратне трансгресије рода уопште. Спајајући елементе западне и јапанске моде, јапанизам Милене Павловић Барили утолико је значајнији јер је уметница представила динамику јапанизма у оба правца: присвајање јапанских модних кодова у западној моди и европеизацију јапанске моде. Тиме је створена хибридна визуелна представа која сведочи о обрисима јапанизма у Србији прве половине XX века.

### Импулси јапанизма у српској моди друге половине XX века

Одсуство јапанизма у српској моди почетком друге половине XX века оправдано је политичким разлозима. Како је Јапан као сила Осовине током Другог светског рата подржавао нацистичку Немачку, односи између Србије и Јапана били су на врло ниском степену све до безусловне предаје Јапана 1945. године. На плану моде, током Пацифичког рата (1941–45) и након њега кимоно се све ређе носио и од свакодневне одеће постао је својеврсни церемонијални костим (Rout 2020a: 17). Истовремено, послератни Јапан доживео је успон такозване западне кројачке културе (Western dressmaking culture), када је кимоно у комбинацији са различитим материјалима реконфигуриран у нове одевне комаде, а Јапанке се масовно уписивале у кројачке школе, чиме је комплетиран процес усвајања западног стила одевања у Јапану (Inoue 2021). Постепено, западна кројачка култура је, надограђена различитим локалним традицијама и стиловима, извршила утицај на формирање аутентичног јапанског модног израза током друге половине XX века, чији се елементи у одређеној мери могу испратити и у моди послератне Србије. Јапан и Србија, односно тадашња Федеративна Народна Република Југославија, обновили су дипломатске односе 1952. године и упркос томе што су имали различите политичке и економске системе и супротстављене идеологије, Јапан и Југославија радили су на развоју билатералних односа током хладноратовског периода (Glišić 2016). Према подацима Министарства спољних послова Републике Србије, уговор о трговини и пловидби између Јапана и ФНРЈ потписан је 1959, а споразум о културној сарадњи 1968. године.<sup>9</sup> Исте године, председник Јосип Броз Тито постаје први председник једне комунистичке земље који је посетио послератни Јапан. Уз интензивирани политичке, културне и економско-трговинске односе, јапанска мода присутна је у Србији током седамдесетих и осамдесетих година кроз деловање Анђелке Слијепчевић (1931–2010), Александра Јоксимовића (1933–2021) и Љиљане Жегарац (1941).

Пре повратка у Србију 1959. године, Анђелка Слијепчевић се упознала са западном високом модом током трогодишњег боравка у Паризу бивајући активно

изложена француској високој моди, да би потом у Београду основала Центар за савремено одевање и прву катедру за савремено одевање у Србији на тадашњој Академији примењених уметности (Žarić 2022: 9). Боравак у центру француског и светског система високе моде омогућио јој је да се упозна и са радом јапанског модног дизајнера Кенза Такаде (Kenzo Takada), те његовом растућом популарношћу током седамдесетих. У колумнама и интервјуима из тог времена она често помиње Кенза, налазећи да су највеће промене у начину одевања донели Јапанац Кензо и источњаци од Руса до Кинеза и Јапанаца, те да је азијски смисао за раскош и колорит уз француски укус родио оно што Французе чини изузетним (Слијепчевић, у: Слијепчевић–Љесов 2013: 39). Иако је јапанизам у српској моди друге половине XX века такође био последица диктата француске моде, својим разматрањима Анђелка Слијепчевић изражава свест о јапанској моди као нечему инхерентно јапанском и светском, те утицајима које врши на француску моду. У чланку за *Политику* од 2. октобра 1977. насловљеном *Куда иде мини мода – Кензо наставља битку за будућност* она наводи да је, одвојивши класично од модерног, јапански креатор постао европски креатор и модни креатор број један када је реч о младима (ibid.: 320). У истом чланку Слијепчевићева наглашава битну карактеристику јапанског авангардног дизајна која ће знатно утицати на поједине домаће модне ствараоце у XXI веку, а која се читава и на њеним модним цртежима: кабасту силуету затрпану метрима тканине коју Кензо претвара у „гузву материјала” (ibid.: 319). Она тако не пропушта да уочи оно што Клер Вилкокс (Claire Wilcox), британска кустоскиња моде, истиче: „Кензо је понудио алтернативу спутавајућим начелима париске високе моде кроз конфекцију, младалачки шик, слојевиту и волуминозну силуету и комбинацију боја и дезена која је била глобална а не ‘оријентална’” (Wilcox 2020: 279).

Док је Анђелка Слијепчевић студентима и јавности својим разматрањима пружио увид у јапанску моду друге половине XX века, Александар Јоксимовић је у одређеној мери, али индиректно, применио јапанизам у пракси. Када се знаке јапанизма појављују у његовој колекцији *Марија Танасе* из 1976. године, Кристијан Диор (Christian Dior) и Ив Сен Лоран (Yves Saint Laurent) већ су инкорпорирали елементе јапанске моде у свој дизајн, организовали ревије и отворили бутике у Јапану, те облачили истакнуту јапанску клијентелу, укључујући и припаднице царске породице (Wilcox 2020). Минималан но довољно читљив, Јоксимовићев јапанизам се јавља као одговор на његово присуство у западној моди с једне, те као његова ремодулација у националној моди кроз глобално и локално с друге стране, односно у случају колекције *Марије Танасе* – румунско. Антрополошкиња Данијела Велимировић такав процес назива „самооријентализацијом”, тврдећи да је, као облик отпора западној културној хегемонији, самооријентализација имала за крајњи циљ устројство нових визуелних преференција (Velimirović 2008: 53). Јоксимовић је за основ своје колекције узео румунску блузу и на два модела

<sup>9</sup> Доступно на <https://www.mfa.gov.rs/lat/spoljna-politika/bilateralna-saradnja/japan>, 25. мај 2022.



тегет хаљина од коже рукаве исекао са доње стране евоцирајући *томесоде* (tomesode) кимоно<sup>10</sup>, док је дужину блузе спустио до пода комплетирајући форму кимона (сл. 2). Том утиску доприноси и апстраховање традиционалног румунског веза у минималистичке геометријске шаре, те одсјај коже који подсећа на свилу.<sup>11</sup> Потчињавајући јапанизам матрицама једне балканске културе и обратно, Јоксимовић је створио репродукцију оријентализма која није била ни културно ни политички неутрална, а на основу које се успоставља дихотомија Исток/Запад у оквиру које су источноевропске земље, у овом случају Румунија, више 'Исток' у поређењу са модно инвентивнијом и прогресивнијом Југославијом. (ibid.: 114).

За разлику од Јоксимовића, Љиљана Жегарац (1941), некадашња студенткиња костима у класи Павла Васића и савременог одевања у класи Анђелке Слијепчевић<sup>12</sup>, током осамдесетих директно уводи јапанизам у свој опус, а тиме и у српску моду девете деценије прошлог века. Менторство Анђелке Слијепчевић, те студијски боравци у Лондону као стипендисткиње Британског савета (1967/8) и државне стипендије за уметнике (1975)<sup>13</sup> довољно су изложили српску креаторку општим кретањима јапанске моде која постаје активни чинилац у систему западне моде. Иако се јапанизам региструје на њеним креацијама с краја седамдесетих и почетка осамдесетих кроз максималне хаљине и кафтане са лептир рукавима и геометријским мотивима евоцирајући кимоно, Љиљана Жегарац самосталном изложбом *Графика у одевању – кимоно* одржаном од 28. септембра до 15. октобра 1989. године у Музеју примењене уметности у Београду декларативно усваја кимоно као основ сопствених креација.<sup>14</sup> Оцењујући изложбу као „уметнички пројекат у одевању” ликовни критичар Дејан Ђорић (1959) у часопису *Ликовни живот* наводи да је Љиљана Жегарац свој исказ о кимону оформила потпуно у духу постмодернистичких прожимања и у дослуху с јапанским дизајнерима који не одбацују кимоно, већ га превреднују у сведенију форму прилагођену



2. Колекција Марија Танасе, Базар, 25. новембар 1976.  
2. Maria Tanase collection, Bazar, November 25, 1976

10 За разлику од *фурисоде* (furisode) кимона са рукавима до чланака или пода који су носиле девојке, *томесоде* кимоно је имао краће рукаве и носиле су га удате жене (Cliffe 2020).

11 У прилог Јоксимовићевом јапанизму говори и кимоно од црне свиле са приказом златног змаја на леђима који је креатор поседовао и поклонио Музеју примењене уметности у Београду. Кимоно се може видети на интернет платформи *Europeana*: [https://www.europeana.eu/en/item/2048214/europeana\\_fashion\\_23819](https://www.europeana.eu/en/item/2048214/europeana_fashion_23819), 25. мај 2022.

12 У класи Анђелке Слијепчевић дипломирала је Гордана Комад-Арсенијевић (1955), познатија као Дода Комад, данас професорка савременог одевања на Факултету примењених уметности у Београду, у чијем се креаторском опусу такође у извесној мери могу ишчитати утицаји јапанских авангардних дизајнера. Колекција *Iconic Designers* из 2016. евоцира естетику Реј Кавакубо кроз поигравање са силуетама из историје моде и специфично стилизоване фризури манекенки, док су два модела са ревије *Tribute to Boris Nikolić* из 2018. стилизована потпуно у духу савремене јапанске уличне моде уз додатак јапанских папирних парасола.

13 [http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana\\_zegarac-4805/ukratko/](http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana_zegarac-4805/ukratko/), 6. јул 2022.

14 Фотографије са изложбе доступне су на: [http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana\\_zegarac-4805/opus/?page=3](http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana_zegarac-4805/opus/?page=3), 9. јул 2022.



модернизму (Ђорић, 1989).<sup>15</sup> Како аутор закључује, вредност изложбе лежи у владању савременим поступком израде старог одевног предмета проширеног ван својих граница (loc. cit.). У том смислу, кимоно као вид модне „баналности“, односно моде у потпуности прихваћене код већине (у овом случају већину чине Јапан и Запад), кроз креације Љиљане Жегарац стиче нову динамичку моћ, јер она, у светлу Тодоровићеве социологије моде, баналност преводи у стање новости путем социокултурне промоције (Todorović 1980: 14,18) стварајући „српски“ кимоно. Док се Кензов главни утицај на друге јапанске дизајнере огледао у томе што им је показао да и незападни дизајнери могу да користе Париз као полазиште (Kawamura 2004: 120), симболички капитал јапанизма Анђелке Слијепчевић, Александра Јоксимовића и Љиљане Жегарац омогућио је потоњим дизајнерима да утврде и прошире границе српске моде и као своја полазишта искористе и друге градове – Београд, Антверпен и Токио.

### ЈАПАНСКА АВАНГАРДА И СРПСКИ МОДНИ ДИЗАЈНЕРИ У ХХИ ВЕКУ

Захваљујући Кензу и јапанским авангардним дизајнерима високе моде, Реј Кавакубо (Rei Kawakubo) и њеном бренду *Comme Des Garçons*, Исеју Мијакију (Issey Miyake) и Јођију Јамамоту (Yohji Yamamoto) Токио је током осамдесетих постао први незападни град који је уз Париз, Милано, Лондон и Њујорк уврштен у светске престонице моде (Rout 2020b: 307). Иако је утицај дизајнера јапанске авангарде био планетаран, њихови револуционарни трендови стимулисали су најизраженији одговор код белгијских дизајнера, дипломаца модног дизајна Краљевске академије лепих уметности у Антверпену (Royal Academy of Fine Arts Antwerp)<sup>16</sup> (English 2018: 7). Одговор је, узимајући у обзир економске и социополитичке околности, крајем века стигао и из Београда оснивањем Београдске недеље моде (Belgrade Fashion Week) 1996. године као прве недеље моде у источној Европи. Јапански авангардни дизајнери инспирисали су радикално промишљање моде, а њихова дизајнерска филозофија убедила је њихове следбенике да преиспитају старе идеје и реконфигуришу старе форме (loc. cit.), укључујући и српске дизајнере. Србија у транзицији, обележена отклоном од дизел културе деведесетих, показала се као плодно тло за примену појединих идеја јапанске авангарде. Исто као што су Кавакубо и Јамамото својом тамном палетом и естетиком деконструкције, која је била намерно међународна, превредновали кимоно (Rout 2020b: 307), домаћи дизајнери тражили су нови модни израз који није



3. Фотографија модела из колекције Сакана Александра Протића из 1996. године на изложби у Музеју дизајна и моде у Лисабону, 2012.  
3. Photograph of a model from the 1996 Sakana collection by Aleksandar Protić on view at the Museum of Design and Fashion (MUDE) in Lisbon, 2012

био нужно националан. То не значи да они нису створили аутентичан визуелни језик, већ да су у том процесу различити утицаји, између осталих и јапански, одиграли своју улогу. Већ на првој Београдској недељи моде Александар Протић (1973), још увек студент Факултета примењених уметности представља колекцију *Сакана*<sup>17</sup> – инспирисану јапанским манга стрипом и израђену од војних падобрана (сл. 3). Као одраз општих струјања у тадашњој моди, али и лекција Анђелке Слијепчевић о Кензу, Протићева колекција, иако настала у политички изолованој средини, увела је тенденције јапанске авангарде у савремену српску моду. Њих је, управо посредством школовања на антверпенској академији и рада за Дриза ван Нотена (Dries Van Noten) и Ен Вандеворст (An Vandevorst) кроз колекције из 2008. и 2009. усвојила и Дејана Момчиловић (1972). Јамамотова и Кавакубина деконструкција кројења са видљиво наглашеним и непорубљеним шавовима, тканином везаном у чворове, подеротинама и нитима које висе (English 2018: 7)

15 Dejan Đorić, Grafika u odevanju, *Likovni život* 15/16, 1989, [http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana\\_zegarac-4805/tekstovi/grafika\\_u\\_odevanju-3854/](http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana_zegarac-4805/tekstovi/grafika_u_odevanju-3854/), 6. јул 2022.

16 Групу, познатију као *Антверпенска шесторка* (The Antwerp Six) чинили су Дриз ван Нотен (Dries van Noten), Ен Димилумистер (Ann Demeulemeester), Валтер ван Бирендонк (Walter van Beirendonck), Дирк ван Сан (Dirk van Saene), Марина Ји (Marina Yee) и Дирк Бикембергс (Dirk Bikkembergs).

17 Реч „сакана“ на јапанском значи риба. Према дизајнеру, именом колекције желео је да иронизује жаргон којим се објектификују жене. Колекција је истовремено означила и почетак каријере београдске манекенке и уметнице модног перформанса Маје Атанасијевић, познатије као Zipa Yoma.



4. *Comme Des Garçons*, капут и огртач, пролеће 2015.  
4. *Comme Des Garçons*, coat and overlay, Spring 2015



5. Зоран Тодоровић, Александра Лалић, хаљина од косе *Exchange*, филцана људска коса, 2016.  
5. Zoran Todorović, Aleksandra Lalić, Hair dress *Exchange*, felted human hair, 2016

приметна је на поцепаним најлонкама, неуједначеном кроју и преклапању материјала на блузама и капутима и ресама као елементима који и данас чине основ панк естетике београдске дизајнерке (сл. 4).

Утицај Кавакубо свакако је најчитљивији у опусу Александре Лалић (1978) и њеном бренду *LalicA*.<sup>18</sup> Окарактерисан као антимода, Кавакубин дизајн је често асиметричан, открива наборе, фалте и шавове и супротставља текстуре и материјале преиспитујући конвенције уметности, савршенства, идеала лепоте, одрживости и развоја (ibid.: 74). Волуминозне

балон сукње, пуф рукави, преиспитивање родних норми, нетипични кројеви, преувеличане машинске и крагне, карнери, различити дезени инспирисани историјом уметности, неједнаки поруби и шавови и интелектуализам и концептуализам доминанте су Кавакубине поетике свеprisутне и у стваралаштву српске дизајнерке.<sup>19</sup> Кроз колекцију *Хаљина од косе* (Hair Dress) из 2011. године Лалићева представља хаљине израђене од филцане људске косе<sup>20</sup> изразито наглашених поруба, шавова и силуета у пределу бокова и рамена (сл. 5). Дизајнерка изјављује да је намера колекције била да искористи чисту форму

18 Александра Лалић и Весна Крацановић (1977) 2010. године покрећу заједничку радњу *Модле* у Београдском дизајн дистрикту, Чумићевом сокачету, у којој делују наредне две године. Почети самосталне каријере Крацановићеве обележени су утицајима Кавакубо но, након колекција из 2013. и 2014. базираних на Кавакубиним балон сукњама, дизајнерка ствара женственији и префињенији модни израз, наглашавајући геометризам и форму у складу са образовањем из архитектуре кроз два бренда: *Модле* и *Модле минт*. Београдска дизајнерка ће се Кавакубиној естетици до одређене мере вратити колекцијом *Оз* за јесен 2021. године. Салон Весне Крацановић се данас налази у Чубриној 10, недалеко Музеја примењене уметности у Београду.

19 Заједничка црта јапанској и српској дизајнерки јесте и њихово формално образовање: Кавакубо је дипломирала лепе уметности, књижевност и историју естетике на Универзитету Кејо (Keio), док је Лалићева дипломирала историју уметности на београдском Филозофском факултету и магистрирала теорију уметности на Универзитету уметности у Београду.

20 Део материјала за колекцију потекао је од инсталације од људске косе под називом *Топлина* Зорана Тодоровића са којом је уметник представљао Србију на Бијеналу у Венецији 2009. године.



6. Манекенка у моделу Будиславе Кековић из колекције *Преклапање*, 2018.  
6. Model wearing a piece by Budislava Keković from the 2018 *Overlapping* collection

женског тела и нагласи облике, али не оне који га прате, већ оне који га трансформишу, тиме стварајући облик тела другачији од јавно пожељног<sup>21</sup>, ослањајући се на колекцију и теорему Кавакубо *Тело постаје одећа, одећа постаје тело* (Body Meets Dress, Dress Meets Body) за пролеће 1997. године, познату и под именом *Чворуга* (Bump).<sup>22</sup> У колекцији, тапациране „чворуге“ ушивене су на одећу изобличавајући контуре тела и дозвољавајући одећи не само да критикује идеал савршеног женског тела већ и да га, симболички, изнова створи (ibid.: 72). Пракса јапанске авангарде да активно деконструише силуету присутна је и у каријери Будиславе Кековић (1971). Свака њена колекција представља дестабилизацију силуете из претходне, кулминирајући у потпуно органској и флуидној форми у предјесењој колекцији из 2018. године под називом *Преклапање* (Overlapping). Кроз хаљине од плисираног тила, колекција представља омаж Мијакијевој култној колекцији *Pleats Please* и његовој чувеној техници плисирања.<sup>23</sup> Слојеви белог, сивог и црног тила потпуно бришу тело, изједначавајући материјал и креацију с покретом. У том смислу, и Кековићева и Мијаки концептуализују своје креације у односу на простор, равнотежу и однос облика одевног предмета и тела (ibid.: 4) (сл. 6).

У најрецентнијој модној продукцији нови талас јапанизма кодиран је у стваралаштву Иване Пиље (1984) и Невене Ивановић (1992). Дизајнерке комбинују технолошке домете савремене јапанске моде са модним поткултурама Јапана акумулираним у Хараџуку дистрикту (Нагаџуку), естетиком неоноара и сајберпанка, али и традиционалном културом одевања самураја и гејши (Žarić 2019: 81).<sup>24</sup> С обзиром на чињеницу да су поетике обе дизајнерке у целости базирани на јапанској култури, њихово сагледавање и тумачење у контексту јапанизма захтевало би засебну систематичну студију. Ипак, и минималан осврт на њихов дизајн омогућава нам да комплетирамо слику о јапанизму у српској моди XX и XXI века: од јапанизма као деривата постколонијалног искуства усвојеног путем Запада до креативног дијалога београдских дизајнера и дизајнерки с јапанским авангардним креаторима високе моде у глобализованом свету. Мапирање јапанизма у систему српске моде открива до сада неистражене културне везе између Србије и Јапана – базирани на моди као агенсу уважавања културних различитости. Истовремено, способност домаће моде да до одређене мере одговори на феномен јапанизма као активног чиниоца историје моде чвршће је позиционира у систем светске моде и отвара могућност њене даље реконтекстуализације.

21 Аноним, Aleksandra Lalic Hair Dress, Not Just a Label, <https://www.notjustalabel.com/aleksandra-lalic>, 28. мај 2022.

22 Доступно на <https://artsandculture.google.com/asset/dress-meets-body-body-meets-dress-and-become-one-%C2%A9-stany-dederen-rei-kawakubo/dQEzLXb7UK9YQC?hl=en>, 7. јул 2022.

23 Колекција је креирана 1993. по узору на креације Маријана Фортунја (Mariano Fortuny) инспирисане старогрчким статуама (English 2011: 10). Мијаки активно пласира линије базирани на овој колекцији, па је тако сама колекција постала један од актуелних брендова дизајнера.

24 Пиља своје креације назива „сајбер гејшама“ (Cyber Geishas).



## ЛИТЕРАТУРА

Аноним

Обележено 140 година пријатељства Србије и Јапана, Министарство спољних послова Републике Србије, 14. јун 2022, <https://www.mfa.gov.rs/lat/mediji/vesti/obelezeno-140-godina-prijateljstva-srbije-i-japana>, 6. јул 2022.

Аноним

Aleksandra Lalic Hair Dress, *Not Just a Label*, <https://www.notjustalabel.com/aleksandra-lalic>, 28. мај 2022.

Žarić, S. 2022

The Problem of the Historization of 20<sup>th</sup> Century Serbian Fashion, *Istorija 20. veka* (Beograd: Institut za savremenu istoriju) 1: 1–16.

Inoue, M. 2021

What is Western dressmaking culture?, in: *Fashion in Japan 1945–2020*, ed. H. Kusuda, Tokyo: The National Art Center, 23–27.

Nagai, M. 2021

Moga: the audacity of being a modern girl, National Gallery of Victoria, 26. Feb, <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/moga-the-audacity-of-being-a-modern-girl/>, 24. мај 2022.

Cliffe, S. 2020

*The Social Life of Kimono: Japanese Fashion Past and Present*, London: Bloomsbury Visual Arts.

Jackson, A. 2020

Dress in the Taisho and early Showa periods: traditions transformed, in: *Kimono – The art and evolution of Japanese fashion*, ed. A. Jackson, London: Thames & Hudson, 160–165.

Rout, J. 2020a

*Japanese Dress in Detail*, London: Thames & Hudson, V&A.

Rout, J. 2020b

From Edo to Instagram: Kimono Fashion, in: *Kimono: Kyoto to Catwalk*, ed. A. Jackson, London: V&A Publishing, 307–311.

Wilcox, C. 2020

Kimono Dreams, in: *Kimono: Kyoto to Catwalk*, ed. A. Jackson, London: V&A Publishing, 269–284.

Маскарели, Д. 2019

*Мода у модерној Србији*, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности. (Maskareli, D. 2019, *Moda u modernoj Srbiji*, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti)

Žarić, S. 2019

Ones to Watch: Estonia and Serbia's Young Fashion Designers, *Estonian Art* (Tallinn: Estonian Institute) 42(1): 76–81.

Žikić, M. 2019

Odbori dobročinstva u Japanu, Egiptu i Francuskoj u Prvom svetskom ratu, *Vojno delo* (Beograd: Ministarstvo odbrane Republike Srbije) 71(3): 299–302.

English, B. 2018

*Japanese Fashion Designers: The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, London: Bloomsbury Visual Arts.

Жарић, С. 2018

*Maison Barilli Belgrade / New York: Jedna studija o високој моди и високој уметности*, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског. (Žarić, S. 2018, *Maison Barilli Belgrade / New York: Jedna studija o visokoj modi i visokoj umetnosti*, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog)

ШИБА, Н. 2017

Национални идентитет „граничара” – случај Душана Тодоровића, професора руског језика у Токију од раних дана до краја Првог светског рата, *Годишњак за друштвену историју* (Београд: Удружење за друштвену историју) XXIV(3): 27–50. (Šiba, N. 2017, Nacionalni identitet „graničara” – slučaj Dušana Todorovića, profesora ruskog jezika u Tokiju od ranih dana do kraja Prvog svetskog rata, *Godišnjak za društvenu istoriju*, Beograd: Uдружење за društvenu istoriju, XXIV(3): 27–50)

Glišić, J. 2016

Balancing among Superpowers: Japan-Yugoslavia relations during the Cold War, *Journal of International and Advanced Japanese Studies* (Tsukuba: University of Tsukuba) 8: 145–156.

Weisberg, G. 2016

The Japonisme Phenomenon, in: *Japanomania in the Nordic Countries 1875–1918*, ed. G. Weisberg, A. Von Bonsdorff, H. Selkokari, Helsinki: Ateneum, 14–37.

Поповић, Б. 2015

*Александар Јоксимовић*. Из збирке Музеја примењене уметности, Београд: Музеј примењене уметности. (Popović, B. 2015, *Aleksandar Joksimović*. Iz zbirke Muzeja primenjene umetnosti, Beograd: Muzej primenjene umetnosti)

Слијепчевић–Љесов, Д. 2013

*Анђелка Слијепчевић: Живот и дело 1931–2010*, Београд: Цицеро. (Sljepčević–Ljesov, D. 2013, *Andelka Sljepčević: Život i delo 1931–2010*, Beograd: Cicero)



Popović, B. 2011

*Primenjena umetnost i Beograd 1918–1914*, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Чупић, С. 2011

*Грађански модернизам и популарна култура: Епизоде модног, помодног и модерног (1918–1941)*, Нови Сад: Галерија Матице српске. (Čupić, S. 2011, *Građanski modernizam i popularna kultura: Epizode modnog, pomodnog i modernog (1918–1941)*, Novi Sad: Galerija Matice srpske)

Velimirović, D. 2008

*Aleksandar Joksimović: moda i identitet*, Beograd: Utopija.

Kawamura, Y. 2004

*The Japanese Revolution in Paris Fashion*, Oxford: Berg.

Fukai, A. 1996

*Japonism in Fashion*, [e-book], Kyoto: Kyoto Costume Institute, 23. мај 2022.

Đorić, D. 1989

Grafika u odevanju, *Likovni život* 15/16, [http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana\\_zegarac-4805/tekstovi/grafika\\_u\\_odevanju-3854/](http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana_zegarac-4805/tekstovi/grafika_u_odevanju-3854/), 6. јул 2022.

Todorović, A. 1980

*Sociologija mode*, Niš: Gradina.

## ИЗВОРИ

Arte:

[http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana\\_zegarac-4805/ukratko/](http://www.arte.rs/sr/umetnici/ljiljana_zegarac-4805/ukratko/), 6. јул 2022.

Google Arts & Culture:

<https://artsandculture.google.com/asset/dress-meets-body-body-meets-dress-and-become-one-%C2%A9-stany-dederen-rei-kawakubo/dQEzLXb7UK9YQC?hl=en>, 7. јул 2022.

Europeana:

[https://www.europeana.eu/en/item/2048214/europeana\\_fashion\\_23819](https://www.europeana.eu/en/item/2048214/europeana_fashion_23819), 25. мај 2022.

Званични сајт Александра Протића:

<https://www.aleksandarprotic.com/>, 7. јул 2022.

Званични сајт Будиславе Кековић:

<https://www.budislava.com/>, 6. јул 2022.

Званични сајт Весне Крацановић:

<http://www.vesna-kracanovic.com/>, 7. јул 2022.

Званични сајт Доде Комад:

<http://dodakomad.com/>, 6. јул 2022.

Званични сајт Иване Пиље:

<https://www.ivanapilja.com/>, 6. јул 2022.

Министарство спољних послова Републике Србије:

<https://www.mfa.gov.rs/lat/spoljna-politika/bilateralna-saradnja/japan>, 25. мај 2022.

Народна библиотека Србије:

[https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD\\_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A-1915-09-08](https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_2F6F6602455A67B1B521D786232CBF4A-1915-09-08), 6. јул 2022.

STEFAN ŽARIĆ

Independent researcher, Kula, Serbia  
z.stefan027@gmail.com

## INFLUENCES OF JAPONISME AND JAPANESE FASHION ON SERBIAN FASHION (1920–2020)

As Japonisme in Serbian fashion of the first half of the 20<sup>th</sup> century was the result of Western fashion influences, its inception in the national fashion system can be traced in Milena Pavlović Barilli's 1920s works as pioneering representations of westernized Japanese modern girls – *Modan garu*. With the restoration of bilateral relations between Serbia and Japan after the Second World War, Kenzo Takada's global impact in the 1970s is revealed in Anđelka Slijepčević's writings. At the same time, Aleksandar Joksimović resorted to 'self-orientalization' by turning Romanian folk costumes in kimono-resembling forms as a response to Dior and Saint Laurent's appropriations of Japan, whereas in the 1980s Ljiljana Žegarac designed actual kimonos. After Tokyo's positioning as a global fashion capital in the 1980s and the foundation of Belgrade Fashion Week in 1996, the influence of Japanese avant-garde designers Issey Miyake, Yohji Yamamoto, and Rei Kawakubo can be identified at the end of the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> century Serbian fashion. By analyzing the collections of contemporary Serbian fashion designers, it is noticeable how the Japanese avant-garde has encoded itself in their expression as a denouncement of tradition. The Japonisme discourse in Serbian fashion is thus completed through an insight into the most recent fashion practices. While not a dominant aesthetic and stylistic tendency in Serbian fashion, Japonisme marked it to an extent, allowing both its contextualization within Serbian fashion history and the strengthening of Serbian fashion within global fashion, welcoming further studies on the subject.

Translated by the author

## ПРОБЛЕМ МУЗЕАЛИЗАЦИЈЕ БОГОСЛУЖБЕНИХ И РИЗНИЧКИХ ПРЕДМЕТА

Категорија чланка: оригинални научни рад

**Апстракт:** У раду се анализирају процеси музеализације сакралног/хришћанског наслеђа. Настали као промена места чувања и контекста предмета – од примарног/црквеног до музеолошког/музејског – они су обележили историјску и концептуалну дихотомију у начину разумевања баштине: од религијске до културне. Институционални оквири у којима се ови процеси одигравају смештени су између манастирске ризнице као примера црквеног тезауруса, с једне, и музеја као савременог модела обликовања јавног памћења, с друге стране. Да ли музеализација на оваквим примерима претпоставља нужну дефункционализацију и можемо ли данас говорити о музеологији религије као дисциплинарном и теоријском оквиру овде постављеног проблема, неке су од хипотеза које ће у раду бити разматране. Такође, на примеру ризница манастира Хиландара показаће се како примарни и музеолошки контексти „опстају“, творећи данас „употребне“ и „уметничке“ ризнице.

**Кључне речи:** музеализација, музеј, музеологија религије, ризница, црква

Проблем тумачења сакралног наслеђа унутар савремене музеолошке праксе настао је као последица промене *места* и *контекста* у коме се литургијски и остали црквени предмети налазе. Тиме је музеализација, као музеолошки процес који укључује примарну дефункционализацију, постављена у средиште овог рада. Њој се, природно, додају контексти (примарни, музеолошки и археолошки), формулисани у докторској дисертацији Питера ван Менша (Peter van Mensch) „Ка методологији музеологије“ (В. Менш 2015: 181–194). За наше разматрање веома је важно узајамно деловање музеализације као „специјалног вида процеса културне формације“ и преплитања контекста, односно „социјалних искустава, знања, сазнања, ставова, способности, умећа, навика, потреба, материјалних и духовних достигнућа“ (ibid: 190). То ће рећи да је музеализација овде дата као процес трансфера из примарног у музеолошки контекст, али и као резултат сила што су променом контекста и њима добијених културних образаца створиле посебне музеолошке парадигме које, користећи (сакрални) предмет, имају за циљ не само репрезентативност већ и посебне (нове) идентитете, као и (нове) дисциплинарне погледе на предмет истраживања.

Примарни контекст, као место цркве, и музеолошки контекст, као музеј (у цркви), два су пола између којих се одвија процес трансформисања улоге, али и вредности сакралних предмета. Некада смештени у манастирским или црквеним ризницама, коришћени као предмети култа, данас су поједини богослужбени предмети смештени у музејским

депоима или галеријама, уз нову, естетску вредност, или секуларни култ лепоте, како је дефинисао Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) (1974: 114–149). Симфонија ова два модела излагања и употребе предмета значила је стварање јединственог *црквеног музеја или ризнице-музеја*, који се у савременом хришћанском свету све чешће могу пронаћи унутар манастирских зидина. То уједно значи да ће се у раду, осим изучавања хришћанског наслеђа у процесима музеализације, анализирати и музеј унутар хришћанске заједнице.

Пажња која је у последњих неколико година у студијама музеологије усмерена на истраживање и музеализацију сакралних предмета двоструког је карактера. Питање идентитета мањинских заједница у државама англосаксонског говорног подручја скренуло је пажњу многих установа, па тако и музеја, на „проблем“ музеализације сакралног наслеђа, иако су ти музеји, осим у потрази за публиком, били у служби ширих друштвених и идеолошких агенди умањивања јаза између народа и култура (Paine 2013; Dancan 1995). У исто време, улога музеја и уметности у друштву западне културе попримила је обресе специфичне спиритуалности и контемплативности коју ове установе и уметност у њима изражавају, па се идеја религије, у веома провизорном тумачењу, пренела и на поље музеја. Док за неке сакрална уметност значи израз вере и (националног) идентитета, за друге представља уметност далеких прапостојбина, а за оне сасвим неутралне уметност по себи (Grimes 1992: 419–430). Другим речима, погрешно или европским народима несвојствено тумачење религије иницирало је више него потребно акцентовање важних садржаја у музејима који имају глобални карактер. Треба споменути и то да је „сакрализација“ музеја на Западу имала и своје узоре у храму као надасве флуидној институцији. За њега се не може рећи да је историјска категорија, иако сасвим сигурно одговара античком храму, како због своје дуге историје у западној култури, тако и због дуге традиције колекционирања вредних сакралних предмета, али се не може рећи и да је теолошка, иако „спиритуалност“ треба тражити у том истом „храму“. Храм, или ређе црква, у западној историографији више је парадигма институције сакралног карактера него што је црква у њеном ортодоксном или, у случају нашег предмета истраживања, хришћанском, православном смислу. Као такав, храм у чијој се ризници налазе вредни и свети предмети, а који је намењен контемплацији, одређује оптику музеја и теме истраживања.

Ако говоримо о проблему музеализације сакралног наслеђа, онда је пред нама неколико засебних, неретко потпуно деконтекстуализованих равни истраживања. На првом месту треба рећи да је проучавање сакралног наслеђа у Србији и даље у свом дисциплинарном облику, претендујући да задржи карактер старинарских пракси и пописивања црквених утвари пре него да о њима говори у контексту музеологије. Небројено пута се до сада показало да изучавање сакралног наслеђа (у цркви) не подразумева баш то – ризницу као феномен, односно скупину (богослужбених) предмета – већ је она само супституција за предмет или предмете у њој.

Анализирајући стилске особености утвари и историјске прилике манастира (ризнице), неретко се, чак и поред солидних поставки и богатог материјала, упада у замку трагања за (средњовековним) датовањима или подацима, пропустивши било какву прилику да се каже нешто више о самој „изложби“. Тиме се на изванредан начин ствара круг у коме понављани описи, контексти и све оно што је већ изречено (сада наравно у светлу нових сазнања и проширеног интердисциплинарног метода истраживања), нарушавају одавно искривљен баланс између реалности у теорији и стања на терену. Активност локалних музеја на публикувању сакралног материјала из својих збирки, црква и манастира на територији коју као установа заштите покривају, иако веома учестала у последњих неколико година, и даље не одмиче од бележења чињеничног стања (Ранковић и Цицковић 2021; Шаламон и Воргић 2017). Установе националног карактера, истина, праве изванредан отклон од таквих пракси, развијајући понекад интуитивно и индивидуално другачији, мултидисциплинарни приступ у анализи сакралног наслеђа (Вујновић 2011; Миловановић 2013).

Међутим, оно што суштински обележава изучавање музеализације сакралног наслеђа јесте непостојање јасно дефинисане, понекад изразито хетерогене теорије на поменутој тему, што је, укупно узев, у великој мери одредило произвољност „студија случаја“ на терену. Једном настале, сталне поставке манастирских ризница ће највероватније још дуго представљати модел и препреку потенцијалним променама. С друге стране, пракса која је у освит новог миленијума почела да се одвија у многим манастирима и која претпоставља музеализацију ризница и осталих фондова одавно је наслоњена или на превасиђене моделе баштињења или је заснована на искуству манастира другачијих култура.<sup>1</sup> Чак и када је реч о синхронизованом раду служби завода и манастира, могуће је говорити о неколико сукоба: дисциплинарном, на чијим крајевима се налазе историја уметности и архитектура – доминантне области истраживања и практичног рада у обликовању будућих сталних поставки, с једне – те маргинализована музеологија, с друге стране; и верском, насталом између секуларне (некада изразито атеистичке) институције заштите и манастирског живота као симбола вишевековне религијске теорије и праксе. Баш негде на том путу између теорије и праксе налази се заматка онога што можемо назвати предметом истраживања овог рада. За наше разматрање децентне примере ћемо потражити искључиво унутар манастирских простора, будући да су управо „samostanske i crkvene riznice ovog razdoblja (С. М. средњовековног) она spona koja nam dopušta da muzeološku problematiku sagledavamo u neprekinutom povijesnom toku...“ (Maroević 1993: 24), иако музеализација сакралних предмета као феномен и процес несумњиво постоји и унутар уметничких музеја, као и специјализованих установа овакве врсте.

1 Манастир Хиландар се у извесној мери угледао на Ватопед, што, иако многи светогорски манастири деле своје праксе, никако не одговара ни традицији Хиландара, нити објективним економским приликама српског манастира.



Ма како да се теорија о проблему музеализације сакралног наслеђа формално зове, постојање немале иностране, савремене литературе на поменутом тему, па чак и чињенице да она као посебна област истраживања постоји унутар ширих музеолошких расправа, прилог су њеној афирмацији у последњих неколико година и деценија.<sup>2</sup> Није, међутим, до данас подробније анализирано поље теоријског деловања, па ни сврховитост ове синтагме у контексту музеологије. Јер питање специфичног односа музеологије и „светог“ (у музејима), или религије као друштвено-идеолошког супстрата теологије, открива минуциозно и опрезно комбиновање ових појмова у циљу јасног дефинисања предмета истраживања.<sup>3</sup> Широки дијапазон одређеница од *музеологије религије*, који је понудила Марија Изабел Рокве (Maria Isobel Roque), али и *музеализација светог*, коју поменута ауторка такође користи, па све до *музеализације сакралних простора* – термина којим се служи Иво Мароевић – показује разноликост варијација некада веома сличних проблема и тема (Maroević 2004; Roque 2005; idem 2008; idem 11/2011; idem 2011). Додајући овом низу појам *музеализације сакралног наслеђа* (Martinović 2018: 70–76), који и у овом раду користимо, немогуће је не приметити да се проблему приступа с двеју страна: једна као еклектицизам различитих дисциплина или *теорија* (музеологије и религије) и друга као *пракса* музеализације предмета, наслеђа, простора, времена или других појмова. Штавише, на основу увида у расправе вођене у оквиру симпозијума *Icofom* из 2018. године, могуће је чак говорити о музеологији и религији – два напоредна појма другачијих смерова.<sup>4</sup>

Правац који је дефинисао Мароевић, а тиче се музеализације покретне и непокретне културне баштине, односно сакралних простора, денунцира наше схватање процеса музеализације хришћанског наслеђа. Музеализација покретне и непокретне културне баштине није иста на свим местима, као што „није isti motiv sabiranja, odnosno izdvajanja iz uporabnog svijeta, važio za grčke antičke riznice uz hramske komplekse i za samostanske i katedralne riznice u srednjem vijeku kršćanskog svijeta“ (Maroević 2004: 45). Већ нам ова чињеница сугерише оправданост неколико термина у контексту „музеализације религије“, посебно имајући у виду дијалектику међу музеолошким и теолошким појмовима. Другим речима „muzealizacija se ovdje ne provodi u prostoru koji je neutralan u odnosu na sakupljenu i izloženu građu, već je prostorni okvir dio

povijesnog ambijenta u kojem je zbirka nastajala i time sadržajno utječe na razumijevanje njezinog povijesnog, umetničkog i društvenog značenja“ (ibid: 46). Паралелно егзистирање покретне и непокретне културне баштине доводи у сумњу музеализацију у пуном капацитету, будући да су ови односи дела и целине (покретне баштине и тоталитета цркве) у конзистентном односу. То значи да у њима никада не преовладава музеолошки контекст, већ је, како то истиче Мароевић, „primarni kontekst svjesno ograničen pod utjecajem potencijalne muzealizacije“ (ibid: 46).<sup>5</sup> Овај лимитирани примарни контекст значиће извесну самосталност од процеса музеализације, али и координацију у склопу процеса заштите.

Поставља се питање у којој мери похрањивање предмета у својеврсне репозиторијуме (у цркви) нужно воде и музеализацији, или су они предмети ограниченог (или без) музеолошког потенцијала? Како је историја тезауруса у цркви показала дугу праксу чувања важних и светих предмета, логично би било поставити питање да ли је неки предмет музејски само зато што је сачуван? Тиме се, на изврстан начин, доводи у питање циклус емисије музеолошких контекста, који не морају искључиво ићи у правцу примарни – музеолошки, већ се овде указују и „међустања“, или нешто што би одговарало контексту дефинисаном као археолошки. Поред сада већ функционисху збирки унутар цркава и манастира, које функционишу према свим стандардима музеологије, свесни смо и оних привремених депоа, просторија надасве чудне намене у којима предмети изражавају своје полупотенцијале – ни примарне, ни музеолошке – односно и примарне и музеолошке. Овом праксом процес музеализације не води коначном статусу предмета, већ перманентно може да циркулише у правцу који се симболички дâ сагледати: „живот – музеј – живот...“, односно примарни контекст – музеолошки контекст – примарни контекст (Ван Менш 2015: 235; Geisbuch 2012: 122–127).

Осим строго музејских и музеолошких разлога да се ово питање из наслова подвргне подробнијој анализи, за наше истраживање сматрамо особито важним и концепт музеја унутар хришћанске (православне) културе. Док је у магистралним токовима историје музеја владао наратив демократизације и еманципације друштва као предуслова постојања јавних музеја, треба споменути и онај који је сасвим принципијелно видео развој музеја као историјски прекид са (институционалном: племићком, или црквеном) ауторитарношћу у облику контролисања јавног укуса и мишљења (Carriager 2002: 44–50). Иза оваквог облика контроле стајао је човек/посматрач чији су системи опажања били дубоко помешани са божанским осећањем природе и уметности. Тек напуштањем овог модела

2 У 2019. години ICOFOM-ов зборник био је посвећен теми музеологије религије, cf. (Icofom Study Series, vol 47 (1-2)/2019).

3 Литература англосаксонског света понајвише се бавила идејом религијског предмета у музеју, као и свим социолошким, културно-политичким, па и расним и верским питањима које ови предмети подстичу у друштву, cf. (Paine 2013).

4 Уз све тенденције да се религија, односно музеологија религије истражује као универзални модел, чини се да је немогуће исте концепте баштињења, прошлости, па и тезаурације спровести кроз све националне, религијске или друге заједнице или државе. Исти проблем анализиран је и у студијама музеологије давне 1980. године у Мексико Ситију, када се (иста) музеологија покушавала увести у корпус различитих земаља, што је касније, с разлогом, наишло на критички суд и оспоравања, cf. (Sola 2003: 259–262).

5 Овај принцип очуваности примарног контекста у спречи је са предношћу која се у музеолошкој литератури приписивана in situ очувању наспрам ex situ заштите. Уколико се контекст посматра као релевантни аспект информацијске вредности предмета, онда се сматра да „предмет никада не треба лишавати његовог контекста ако желимо да он постане изолован и музеализован, одвојен од живота“, cf. (В. Менш 2015: 234).

и прављењем јасне разлике између уметности и природе, могао је да настане јавни музеј (ibid: 47). Можда се временом кидање јединства између човековог имагинарног и тварног и оваплотило у музеју, али је данашња перспектива много сличнија оној од које се бежало. У савременој [западној] литератури сматра се да је превише образован појединац/монах, или читава црквена хијерархија, постао до те мере „интелектуализован“ да његова „осиромашена симболичка перцепција“ више није у стању да препозна „заслепљујућу магију“ појединих, или скупине предмета (Douglas 2003: 52). Дуалитет идентитета изражен у савременим музејима усуд је сопствене цивилизације која је некако неприметно сама себе довела у чудну позицију; „жељећи да разуме секуларизовани предмет, он губи своју ‘тајну’, и обрнуто, тражећи сад поново, из очајања, његову тајну, ризикује да изгуби предмет, што ће га коначно довести у апстракцију и нихилизам“ (Евдокимов 2009: 56). Сасвим интуитивно, унутар јавног мњења цркве постоји унутрашња дебата о постојању музеја у цркви. Институционалне потребе и савремени корак неумитно су на страни афирмације музеализације као насушне (економске и идентитетске) потребе да се наслеђе употреби и саобрази новим вредностима, док радикалнија струја сматра да такве активности нарушавају основни поредак у начину живота (поготово у монашким заједницама). Практично посматрано, то значи да је музеју омогућено, као и процесу музеализације, да своје потенцијале изрази тек половично, остављајући га на пола пута између савременог, модерног музеја и традиционалног музеја као сада већ превазиђене установе.<sup>6</sup> Речју, овај процес узајамности и преображаја са собом је носио терет институционалне ригидности и подозривих погледа (својих) јавности које нису биле спремне да се суоче са (својом) прошлошћу. Зато што музеј

6 Премда се у локалним оквирима ова различитост у сагледавању музеја у цркви може тек наслутити из разговора с представницима црквене хијерархије и монаштва, што је и аутору ових редова послужило као могући правац, у другим областима, па и у музеологији, проналазимо неколико примера. Када се ирански свештеник успротивио да се на Isofat годишњем заседању у 2018. години пореде музеј и црква, он је представљао само један мали део унутар глобалне струје свештенства различитих религија што музеализацију свог живог наслеђа виде као неприхватљив процес; cf. (Dolák 2019: 210). Представници религијских конфесија широм света не виде цркву као музеј (сећања), упорно понављајући да је она „жива, активна и на корист друштва“. Овај антрополошко-онтолошки концепт своје корене проналази дубоко у античкој традицији, у којој су филозофи правили јасну разлику између „живих тела“ и „мртвих слика“, cf. (Belting 2005: 302–319); Неприхватање музеја у црквеним круговима, такође, има и своју социолошку компоненту. Када је, три године пре овог случаја на Синоду Католичке цркве папа изјавио да Црква не може бити „музеј сећања“, он је заправо музеј видео као институцију која по својој природи није и не може бити окренута променама и активної улози у друштву. cf. <https://www.reuters.com/article/us-pope-synod-idUSKCN0RZOPP20151005>; о храму као музеју cf. (Shaya 2005: 423–442); о овом страху на другим светим местима, cf. (Alexopoulos 11(1), 9). DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/jcms.1021208>. У исто време, ни музеји и њихови посленици с пуно предасуда виде музеј као изразито секуларно установу без права на уплив спиритуралних вредности које им се неретко намећу; cf. (Price 2007: 122).

јесте „наставио тамо где је црква стала“, као што је и црква одувек у себи носила музеј као идеју, па отуда њихов историјски континуум није нимало изненађујућ (Pomian 2005: 43; Hunt 1993: 115–123; Abt 2006: 115–131; В. Менш 2015: 191).

Иако, укупно узев, можемо потврдити да „музеологија религије“ постоји, истина у сасвим некохерентном облику диференцијалних тема и методологија, за наше разматрање она ће представљати тек кровну базу из које ће се изводити не нове музеологије, већ процеси који из ње настају. Музеализација хришћанског наслеђа или сакралних простора, као процес који замагљивање граница музеолошких контекста види као подстицајну меру, откриће у наставку рада све потенцијале не само сакралног наслеђа него и међусобних односа које граде музеологија и теологија, односно музејска и црквена пракса (баштињења).

Како модели „otvorenih i poluotvorenih sistema“ функционишу на примеру манастирских ризница и живота у манастиру уопште, покушаћемо да покажемо на наредним примерима. Да манастири нису имали само једну ризницу, тачније да су се ризнице широког спектра временом „сужавале“ и постајале ризнице најсветијих и најраскошнијих предмета, у историографији је позната чињеница (Шакота 1984: 30, nap. 225). Оно на шта желимо посебно да укажемо јесу различите варијације ризнице или ризница, као и многа места унутар једног манастира, где су се, протоком времена, сабирали најразличитији предмети. Иако је термин „паралелне ризнице“<sup>7</sup> присутан и у другим манастирима и њиховим историјама (монографијама), за нас ће овде бити занимљива ризница (ризнице) манастира Хиландара.

Векови различитих облика живота у манастиру на Светој гори оставили су трага и на начине сабирања предмета. Некада су они били сакупљани и чувани у сандуцима и шкрињама, некада по разним ходницима и келијама. Када је 1991. године Јанко Радовановић (1991) писао о ехаристиским сасудима из ризнице манастира Хиландар, он је напоменуо како се они налазе „у соби ризничара“. Исте године Ранко Баришић публиковао је свој рад у коме је истражујући етнолошке предмете запазио како се једна кадионица „чувала“ у „нерашчишћеном делу келије бр. 13“ Њихово „топографисање“ (лутање) сакралних и других (уметничких, етнографских) предмета унутар зидина манастира стручно ће обрадити Душан Миловановић (2008) у својој двотомној студији са изложбе „Ризнице манастира Хиландара“. Осим што ће и сам у неколико наврата у расправном тексту спомињати ризнице манастира Хиландара у множини, како уосталом и гласи назив изложбе и студије, он ће у каталошкој обради предмета за њега сасвим маргинално и подразумевајуће питање места чувања сакралија донети за нашу расправу у наредве занимљивом светлу (ibid: 46–47). Разврставајући предмете према материјалима и намени, Миловановић ће установити чак осам „ризница“, од којих су неке

7 О примеру две ризнице или више њих на истим, или различитим местима cf. (Маркуш 2013: 23).

посебно интересантне. Ради бољег сналажења и у терминологији, али и у топографији самог манастира, овде их таксативно наводимо: депо етно-материјала, депо ризнице, ризница Нове библиотеке, депо Нове болнице, Саборни храм: ђаконикон, депо текстила, саборни храм: наос и ризница олтар Саборног храма.

Пре било какве даље анализе овог занимљивог феномена указујемо на неколико чињеница: од дана писања каталога изложбе до данас у манастиру се много тога променило, па и место чувања ових целина или појединих предмета. Непрестани рад на обнови манастира и унутрашња организација општежића неретко су нехотице селили ове „депое“ или „ризнице“ с места на место. Па и поред свега тога, анализом топографије ризница из оног времена и данас можемо закључити следеће: 1) померање није битно утицало на концепт више ризница; 2) у Миловановићевој подели препознају се две категорије места чувања предмета – ризнице, у којима се чувају употребни предмети и – депои, у којима се чувају уметнички (примењени) и етнографски предмети.

Оно што буди посебну пажњу јесте да се у овом набрајању многих „ризница“ готово нигде не спомиње (централна) „ризница“, као и да у својој обради аутор није посветио пажњу сакралним предметима који су смештени на „сталној поставци“ у Хиландару. Истина, он помиње „депо ризнице“, просторију испод саме „сталне поставке“, што би могло да сигнализира у правцу сталне поставке као централне ризнице. Но, ако знамо да се поједине реликвије најпоштованијих светитеља хришћанства налазе у „ризници олтар Саборног храма“ и да се неке налазе у „ђаконикону“, месту некадашњих манастирских ризница, може се рећи да је католикон манастира и даље остао централно место предмета у употреби.<sup>8</sup> И поред свега, међутим, тешко је унутар манастира одредити која је „ризница“ – ризница и да ли она као таква више и постоји?

Као прилог *музејским животима предмета* указујемо на ову студију случаја која промену контекста предмета дугује, између осталог, и постојању више ризница. Њихово (повремено) коришћење додатно је усложнило ионако компликоване просторно-концептуалне односе. Ако смо сагласни да се у Хиландару налази неколико ризница, од којих је више њих у самој цркви (ризница олтар, ђаконикон и саборни храм), као и да се једна налази на „сталној поставци“, те да и сама поставка има своју „ризницу“ (ризница Нове библиотеке и депо ризнице), онда је јасно да она представља – ризницу ризнице (произашле из простора) манастирске ризнице. Уосталом, можемо закључити како се, супротно конвенционалној подели на ризницу и богослужбене предмете у свакодневној употреби, поједине „ризнице“ у манастиру могу поделити на

оне ризнице „у употреби“ (свакодневне – ризница олтар, ђаконикон...), и на оне „уметничке“ (депо етно-материјала, ризница Нове библиотеке, депо текстила...) ризнице ван сваке употребе.

Већ ова компликована топографија музејско-ризничког фонда манастира имплицира различите животе предмета, али и његове „квалитете“. Када се, на дан када братство бира игумана, из депоа ризнице (ризнице ризнице манастирске ризнице) износи Типик над којим новоизабрани игуман „полаже завет“, он се истог дана и враћа у мрачну просторију у којој ће и по неколико десетина година престати да има било какву употребну вредност, па макар на један дан, у оквиру једног богослужбеног чина. Важна промена на овом примеру остаје слабо запажена. „Свети“ предмет, који унутар манастирске колекције има улогу „музејског“ предмета или дела музејског тезауруса, подлежући свим потенцијалним контекстима једне збирке (описи предмета, тржишна вредност, могућа размена, позајмица...) постаје „свет“ издвајањем из овакве врсте могућих својстава и комодитизације (Kopytoff 1986: 73–74). Међутим, тај процес може трајати тек неколико минута, или сати, да би опет постао оно што је био (до малопре), наизглед умањујући квалитет свог живота. Другим речима, издвајање предмета из збирке, чиме извесно постаје вредан, тј. особен, не осигурава му и коначну сакрализацију, будући да је она на овом примеру тек привремена.

Можда најзначајнији прилог познавању модерног тезауруса на примеру манастирске ризнице Хиландара јесте промена састава и значења самог појма ризнице. Неколико ризница које манастир данас класификује као своју баштину настале су онда када се, седамдесетих и осамдесетих година 20. века, кренуло у пројекат пописа инвентара – претпоставку савремене музеализације сакралног наслеђа на Светој Гори. Укључивањем већег броја различитих дисциплина и музејских радника, као и бележењем важних места чувања предмета, манастир је утврдио поделе на неколико трезора. Почев од оних опште познатих манастирских „ризница“, у Хиландару откривамо и „музејске“ ризнице, настале методологијом музејских подела и радом кустоса на терену. Не бисмо погрешили ни уколико бисмо чак рекли да данас постоји етнолошка једнако као и „историјско-уметничка“ ризница/збирка. Али оно што буди посебну пажњу јесте промена конвенционалних подела; некада направљена разлика између ризнице, у којој су чувани најзначајнији и најсветији предмети, и предмета за свакодневну употребу који су се чували у цркви на различитим местима, данас је надасве другачија, па се најзначајнији и најсветији предмети чувају у олтару (ризница олтар) и католикону манастира (унутар витрине са иконом Богородице Тројеручице), као „употребни“ (реликвије, мошти, реликвијари и инсигније власти који се износе, целивају или се врши инвеститура власти), док се они остали (за свакодневну употребу – етно-материјали, керамика, метал...) данас чувају као ризнице (депои). Тиме се потврђује да је комбинацијом спроведене тезаурације манастирског наслеђа и потребама општежића у манастиру промењена и структура и „хијерархија“

8 За додатно разјашњење ове мноштености места чувања велику захвалност дугујем Душану Миловановићу, музејском саветнику и некадашњем вођи тима истраживача сакралне уметности у манастиру Хиландар испред Музеја примењене уметности. „Потврду“ његових подела покушао сам и сам да реконструишем у фебруару 2022. године, на чему овом приликом изражавам захвалност игуману манастира, архимандриту Методију, проигуману монаху Теодосију и другом ризничару монаху Симеону.

предмета у свом употребном смислу. Новом поделом доводи се у питање и хипотеза о музеализацији као процесу деконтекстуализације и дефункционализације предмета и његове „смрти“, постављајући га високо на лествици процеса у цркви који омогућава природни ток живота (предмета) у манастиру (несметано богослужење и употребу сакралија), али и препознавање и заштиту осталог дела наслеђа као историјског, етнолошког, уметничког или црквеног.

Музеализација сакралног наслеђа није и не може бити предмет одвојених, засебних и дисциплинарних погледа на тему истраживања. Уколико претпоставимо да ће музеји одбачене или сакралне предмете који су на различите начине постали музеалијама интерпретирати и користити без односа према религијској или верској заједници, на шта их уосталом обавезује и ICOM-ов кодекс (2007), као и да ће црква овакве процесе спроводити без надлежних служби или увида у већ постојеће теоријске хипотезе, онда би штету имали сви, понајвише студије музеологије као заинтересована страна за решавање спора између теорије и праксе – између цркве и музеја. Међутим, како у пракси већ постоји извесна аутономија и монопол двеју страна над „својим“ наслеђем, биће потребно још много рада на синтези и сарадњи цркве и музеја у циљу даљег представљања јавности сакралног наслеђа.

На примеру хиландарских ризница видели смо како музеализација, која се „*ovdje ne provodi u prostoru koji je neutralan u odnosu na sakupljenu i izloženu građu, već je prostorni okvir dio povijesnog ambijenta*“, није само ограниченог дмета, већ да утицајем свакодневног живота и потреба манастира ствара и посебне „ризнице“ или „збирке“. Могли смо да видимо и како музеализација не значи и нужно потпуну, па чак ни примарну дефункционализацију. Музеалност предмета и степен његове потенцијалне музеализације није толико одређен другим музеалијама, или концептом ризнице-музеја, колико потребом литургијског живота у цркви као оним што се у теорији музеологије може назвати експлоатацијом предмета (Мароевић 1994: 182). На примеру овог рада показано је како теорија има универзалну примену, али и како напоредно развијање црквене праске музеализације и теорије музеологије могу да постоје без икаквих додирних тачака. У исто време, показано је како смерови истраживања и рада на терену могу бити обрнути; некада је сасвим могуће испитивати теорије на примерима манастирских ризница, док је у извесном броју случајева можда и сасвим оправдано праксу с једног места „теоризовати“ и применити је на другом.



## ЛИТЕРАТУРА

- Ранковић, А. и Цицовић, А. 2021  
*Ризнице црква рудничко-таковског краја I*, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја.
- Dolak, J. 2019  
*Where is the Border Between a Museum and a Temple?*, *Museology and the Sacred* (ed. A. Davis and F. Mairesse) Icofom Study Series, vol. 47 (1–2).
- Martinović, S. 2018  
*O muzealizaciji hrišćanskog nasleđa u Srbiji, 70 godina muzeologije na Filozofskom fakultetu u Beogradu*, Београд: семинар за музеологију и херитологију.
- Шаломон, А. и Воргић, Д. 2017  
*Хришћански сакрални предмети из Археолошког одељења и Збирке примењене уметности Народног музеја Зрењанин*, Зрењанин: Народни музеј Зрењанин.
- В. Менш, П. 2015  
*Ка методологији музеологије*, Београд, Музеј науке и технике.
- Миловановић, Д. 2013  
*Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Београд: Музеј примењене уметности.
- Маркуш, Ј. Б. 2013  
*Ризница цетињског манастира*, Подгорица – Цетиње.
- Alexopoulos, G. 2013  
*Living Religious Heritage and Challenges to Museum Ethics: Reflection from the Monastic Community of Mount Athos*, *Journal of Conservation and Museum Studies*, 11(1): 4.
- Paine, C. 2013  
*Religious Objects in Museums: Private Lives and Public Duties*, London: Routledge.
- Šola, T. 2013  
*Vrijeme za teoriju*, u: *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji*, Zagreb.
- Geisbusch, J. 2012  
*Awkward Objects: Collecting, Deploying and Debating Relics*, in: *Extreme Collecting: Challenging Practices for 21st Century Museums* (ed. G. Were and J.C.H. King), New York, 122–127.
- Вујновић, А. 2011  
*Икона: српска духовна и историјска слика*, Београд, Историјски музеј Србије.
- Roque, M. I. 2011  
*A exposicao do sagrado no museu, Comunicacao & Cultura*, n.o 11/ 2011.
- Roque, M. I. 2011  
*O Sagrado no museu*, Lisboa: Universita Catolica Editora.
- Евдокимов, П. 2009  
*Уметност иконе* (пр. Тијана Мирковић), Београд.
- Миловановић, Д. 2008  
*Ризнице манастира Хиландара I*, Београд, Музеј примењене уметности.
- Roque, M. I. 2008  
*Exposer croyances et cultes: les singularites de la museologie de religion*, in: V. Minucciani, *Religion and Museums, Immaterial and Material Heritage* (Torino, New York: Umberto Allemandi & C).
- Етички кодекс за музеје*, Сарајево – Београд, 2007.
- Price, S. 2007  
*Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Paris.
- Abt, J. 2006  
*The Origins of the Public Museum*, in: *A Companion to Museum Studies* (ed. Sh. Mcdonald), Blackwell Publishing.
- Belting, H. 2005  
*Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2.
- Maroević, I. 2005  
*Razine muzealizacije vezane uz kulturnu baštinu*, *Iz muzejske teorije i prakse* 36 (3–4).
- Roque, M. I. 2005  
*Musealizacao do Sagrado; Praticas museologicas em torno de objectos do culto catolico*, Lisboa (Dissertacao para obtencao do Grau de Doutor).
- Shaya, J. 2005  
*The Greek Temple as Museum: The Case of the Legendary Treasure of Athena from Lindos*, *American Journal of Archeology*, Vol 109, No. 3.
- Carrier, D. 2002  
*Why Were There no Public Museum in Renaissance Italy?*, *Notes in the History of Art*, Vol 22, No. 1.
- Dancan, C. 1995  
*Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London and New York: Routledge.
- Maroević, I. 1993  
*Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije.

Hunt, C. 1993  
*The Museum: a Sacred Arena*, Zeitschrift fur Ethnologie, bd 118.

Grimes, R. L. 1992  
*Sacred Objects in Museum Space*, Studies in Religion/ Sciences Religieuses 21/4.

Радовановић, Ј. 1991  
*Евхаристијски сасуди у ризници манастира Хиландара – рад московских златара из 1970. и 1972. године*, Хиландарски зборник (8).

Баришић, Р. 1991  
*Прилог познавању производа уметничког занатства у манастиру Хиландару*, Хиландарски зборник (8).

Pomian, K. 1990  
*Collectors and Curiosities*, Cambridge: Polity Press.

Kopytoff, I. 1986  
*The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process*, in: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspectives* (ed. A. Appadurai), New York, 65.

Шакота, М. 1984  
*Ризница манастира Бање код Прибоја*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Benjamin, W. 1974  
*Eseji*, ur. Miloš Stambolić, Beograd: Nolit.

Douglas, M. 1970  
*Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, London.

STEVAN MARTINOVIĆ

National Museum Smederevska Palanka, Serbia  
stevanamartinovic@nmosp.rs

## THE PROBLEM OF THE MUSEALIZATION OF RELIGIOUS AND TREASURY OBJECTS

This paper tries to problematize the issue of the musealization of sacral heritage starting from the assumption that an undefined and insufficiently applied theory on one hand, and an insufficiently known practice within the monastery on the other, represent two dependent albeit often completely different fields. Their further affirmation and coherent use in science would contribute to a clear and unambiguous positioning of such topics within the studies of museology, especially in the realms of the Orthodox Christian tradition. This paper shows an example how in situ musealization has its own laws which often change the optics of museology in a general sense and create new forms of a modern thesaurus.

Translated by the author

## МОГУЋНОСТИ И ИЗАЗОВИ ЗЕЛЕНЕ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ СЕКТОРА КОСТИМА БЕОГРАДСКИХ ПОЗОРИШТА

Категорија чланка: оригинални научни рад

**Апстракт:** У контексту климатских промена, као дугорочног изазова са којим се сусрећемо, позориште може да оствари важну улогу друштвеног актера – не само критичким указивањем на актуелне парадигме климатске кризе кроз сценске наративе већ и кроз своју укупну пословну стратегију и организациону културу коју негује, тј. императив редизајнирања продукционих приступа и начина пословања као елемената и чиниоца *зелене политичности* уметничких установа. У дискурсу *еколошког заокрета* савремених позоришних система уочавају се различити аспекти *зелене трансформације* процеса планирања и обликовања костима кроз примену мера штедње и енергетске ефикасности, односно усвајање концепта поновне употребе материјала и рециклаже. Поједини сегменти глобално заговараних препорука у овом контексту (попут поновне употребе постојећих костима из фонду или *second hand* извора набавке) *de facto* јесу део постојеће праксе и у српским позориштима, али нису и *de jure* – пракса утемељена на правима и обавезама зелених политика. Полазећи од ове тезе, рад испитује колико су (и да ли су) глобално пледиране активности зелене транзиције пословања заступљене у раду сектора костима градских позоришта Београда, и то кроз анализу резултата истраживања спроведеног у седам позоришних кућа, те кроз промишљање налаза о начинима и принципима рада ових организација у светлу релевантних практичних препорука протокола адаптације и прилагођавања.

**Кључне речи:** зелене политике, зелена трансформација, климатске промене, костим, позориште

На Самиту о климатским акцијама 2019. године усвојено је десет приоритетних области за смањење емисије гасова са ефектом стаклене баште и том приликом потврђена неопходност „бављења социјалном димензијом климатских промена”, тј. неопходност већег ангажовања друштвено-хуманистичких наука и стварања нових платформи за комуникацију о овој значајној теми (Милтојевић и Илић Крстић, 2020). Међутим, и поред неупитне потребе и могућег доприноса ових наука, као и уметности, у разумевању и примени принципа одрживог развоја, у научној заједници се и даље разматрају неискоришћени или недовољно коришћени потенцијали уметничких пракси – као централног места у образовању и ангажовању на тему климатских промена (Bentz, 2020).

С позориштем у вези, Чадури (Chaudhuri) подвлачи да изазов у традиционалном промишљању



климатских промена није повезан само са огромним тренутним и будућим утицајима на природу и друштво већ и са чињеницом да доскоро нисмо ни знали „како да мислимо и осећамо ту тему“ (Chaudhuri and Enelow 2014: VIII). Ова тврдња додатно нас упућује на могуће идентификовање културе и уметности као места приближавања проблема климатских промена широј заједници – преиспитивања (заједничког и личног) односа према овој теми и иницирања друштвеног дијалога. Такође, промишљање о тријади *култура-друштво-екологија* не може а да не реферише и на парадигму *одрживог развоја*, као савремену друштвено-политичку мисао о повезаности културе и људских права, различитости, одрживости, демократије и мира, која заговара интеграцију културе у развојне стратегије и програме и афирмише идеју о култури као стожеру развоја (Marković 2014: 242–243)<sup>1</sup>.

Климатска криза, као предмет вредносних оријентација поља културе у целини, огледа се и у зеленим захтевима постављеним пред позоришта, тј. у императиву *еко-заокрета* у управљању позоришном организацијом и његовим појединачним секторима, што захтева постепено усклађивање зелених препорука с постојећим оквирима традиционалних пракси (Hasall and Rowan, 2019). То подразумева бројне изазове за позориште, да делује као *покретач промена*, и то не само указујући на актуелне парадигме климатске кризе кроз сценске наративе већ редизајнирајући своје продукционе приступе и начине пословања као чиниоце његове *зелене политичности*. Тако, Ијан Гарет (Ian Garrett) указује на потребу позоришних професионалаца да преиспитају „како раде то што раде“, и то не само из перспективе умањења штетних емисија које стварају већ и укупне естетске и продукционе филозофије позоришта, у коме свака представа постаје „могућност аутокорекције“ (Garrett, 2012). Дискусије о вишеструкој повезаности политичности изведбене уметности и политика упућују на то да приликом анализе односа сценске уметности и политика данас не разматрамо само директну употребу политичких мотива и наратива у изведби, већ се често ослањамо на теоријске оквире према којима се политичност позоришта изражава кроз облике продукције и управљања (Letunić and Karaulić, 2020). То је у складу и с промишљањима теоретичара Драгана Клаића, који заступа став да је улога позоришта (нарочито субвенционисаног) да, кроз свој целокупни рад, покреће дијалог о важним питањима која се тичу заједнице (Klaić, 2016), што заједно – у контексту зелених трансформација – значи да оно може и мора дати значајан допринос у увећању видљивости актуелне еколошке кризе, с различитих аспеката свог деловања.

Полазећи од наведених теза, рад пред вама анализира могућности *еко-заокрета позоришта* као институције културе која је „јединствено моћно место за промишљање климатске кризе“ (Chaudhuri and Enelow, 2014: 8), те истражује питање модела продукције као компонената и инструмената политичности сценске уметности (Letunić and Karaulić, 2020). У истраживању је употребљена емпиријска метода студија случаја, којом је мапирана тренутна ситуација у контексту могућности зелене трансформације сектора костима у седам београдских позоришта, уз упоредну анализу препоручених пракси које, у међународним оквирима, већ јесу део актуелних протокола усклађених са концептом *одрживог развоја*.

## Изазови *еко-заокрета* позоришних пракси

Постоји значајан број *зелених приручника* који упућују на опционе начине реаговања организација у контексту кризе изазване климатским променама, али они су махом намењени великим компанијама или регионалним/националним управама. Као такви, природно, не одговарају културним организацијама – њиховој структури, активностима, специфичној мисији и визији, због чега се од краја прве деценије овог века све интензивније ради на концепирању студија и публикација ове врсте намењених конкретно организацијама из поља културе и уметности. Смернице које ови приручници нуде воде двосмерној корекцији досадашњег начина пословања: *прилагођавању на последице климатских промена* и њиховом *ублажавању* кроз инфраструктурно промишљање објеката, техничких капацитета, радних процедура, организационих култура итд.<sup>2</sup>

Постојеће препоруке на тему *зелене трансформације позоришта* разликују се, дакле, према томе да ли фокус усмеравају на аспект прилагођавања или ублажавања; да ли се баве одрживошћу позоришне зграде, представе или организационе културе и процедура; те да ли су тематски оријентисане ка еколошком заокрету одређеног сегмента позоришне продукције и дистрибуције, или уопштено – целокупног процеса планирања, стварања и извођења позоришних дела. Такође, разлике потичу и од друштвено-политичких контекста – од законске регулативе и стратегија одређених земаља на пољу климатских промена, али и од затечене ситуације

<sup>1</sup> У првим дефиницијама појма *одрживог развоја* култура није имала јасну позицију јер су као његови стубови идентификовани: *биолошки* – који се односи на очување биодиверзитета, *економски* – који се односи на смањење сиромаштва и *социјални* – који се односи на инклузију (Urrutiaquer, 2020). Међутим, међународна перспектива о положају културе у развоју друштва значајно се мења почетком 21. века, када је Декларацијом Унеска о културној разноликости из 2001. године, Конвенцијом о заштити и промоцији културне разноликости из 2005, те коначно Агендом 21 за културу – култура означена као четврти стуб *одрживог развоја*.

<sup>2</sup> Велики је број водича, пројеката, платформи (попут *The Carbon Literacy Project*, види више на: <https://carbonliteracy.com>) које реаговање на еколошку кризу фокусирају на императив ублажавања емисија угљен-диоксида и стварања ефекта стаклене баште, односно циљају на описмењавање културних и других организација у овом контексту. С друге стране, актуелне су и публикације попут „Адаптирање наше културе: Водич за културне организације које планирају будућност климатских промена“ (Adapting our culture: A toolkit for cultural organisations planning for a climate change) – настале кроз програм „Културне адаптације“ (Cultural Adaptations) Шкотске агенције за повезивање уметности и *одрживог развоја* (Creative Carbon Scotland), финансираног од ЕУ програма *Креативна Европа* и шкотске владе – које се баве прилагођавањем културних организација кризним условима, те преиспитивањем бројних практичних питања у овом контексту.

по питању степена еманципације заједнице у том смислу. Заједничко место свих публикација овог типа јесу ставови о разлозима за опредељивање у правцу зелених концепата, који се могу сумирати у пет теза на тему позитивних ефеката такве транзиције пословања – 1) зелена трансформација пословања позоришта доприноси бољој припремљености организације за будуће законске измене; 2) подразумева уштеду на дугорочном плану; 3) отвара нове перспективе у погледу колаборативног стваралаштва; 4) утиче на стварање снажнијих веза између позоришне организације и заједнице, доприноси бољој репутацији позоришта и процесима развоја публице; и 5) подстиче креативност и иновацију.

Извесно је да су пред нама бројне законске промене у контексту постизања еколошки одрживог начина пословања, због чега је важно да позоришта на време препознају ризике које ове промене могу имати на начин њиховог рада. При томе, стратешке активности у овом правцу, попут преласка на режим редуковања потрошње енергије, поновно коришћења и размене материјала и сл., могу водити значајним уштедама, као и рефокусирању са ресурса једне организације на целокупни систем, те иницирању нових облика сарадње и колаборација. Паралелно, зеленом трансформацијом пословања позориште остварује улогу медијатора у освешћивању и иницирању дијалога на тему климатске кризе (са којом се људи најчешће суштински не повезују), чиме остварује шири утицај – подиже свој углед, привлачи нове таленте, јача културни и социјални капитал организације.

На крају, климатска криза није само изазов који је потребно савладати, будући да промена параметара по којима позориште тренутно функционише представља и узбудљиву креативну прилику (нпр. за диверсификацију програма позоришта и његових активности, као што је развој летње сезоне, планирање догађаја на отвореном и сл.). У дискурсу поимања климатске кризе као креативног изазова за позориште наглашено је да одрживо стварање представе није циљ по себи, зато што се увођењем зелених концепата рада не мењају мисија и визија позоришта, већ параметри у оквиру којих се оне остварују.

### Зелена трансформација сектора костима: студија случаја градских позоришта Београда

Позитивни примери (страних) позоришних организација већ одмаклих у еко- заокрету, као и препоруке анализираних водича, студија и стратегија, показују да зелена трансформација сектора костима подразумева усвајање одређених пракси, које не ремете замах креативности и иновације, већ га смештају у контекст еколошки одговорног деловања. Изазов о ком се доминантно дискутовало у том смислу односи се на проблем нагомилавања отпада који потиче од одбачених делова костима, а који је потребно одложити на еколошки исправан начин и свести га на минимум. Решења у том контексту могуће је описати крилатицом „редукција, поновно коришћење, рециклажа“, коју операционализује

пракса „хијерархије материјала“ објашњена у *Зеленој позоришној књизи* (The Theatre Green Book<sup>3</sup>). У процесу стварања костима то значи да је први корак дизајном смањити потребну количину материјала, а затим пронаћи већ коришћене компоненте и рециклиране материјале – идеално локално, како би се избегао транспорт. Уколико то није могуће, следећа опција је изабрати материјале који су набављени из одрживог извора, а тек последња опција – коју је неопходно свести на минимум – јесте набавка материјала из неодрживих извора који штете планети.<sup>4</sup>

На исти начин су хијерархијски одређени алтернативни начини одлагања ствари које више нису потребне. Идеално је поново их користити у новим продукцијама или донирати, а затим – уколико то није могуће – рециклирати на прописан начин. У том смислу, еколошки савесно обликовање и управљање костимом се не завршава на премијери или последњим играњем, већ мора садржати и одрживе протоколе и систем одлагања (ibid). Осим сарадње са релевантним оператерима за прикупљање и рециклажу отпада, ово може значити и успостављање сарадње са *second hand* продавницама, прихватишћима, другим позоришћима, продавницама реквизита, фондусима филмских и телевизијских продукцијских кућа итд. Пракса поновне употребе нарочито је примењива у случају постојања стабилне локалне мреже позоришних организација (као што је систем градских позоришта), међу којима већ постоје функционалне везе, те је једноставније развити и континуирану размену *вишкова*. Штавише, чак и мреже које повезују географски удаљене организације, попут мреже Единбуршког фестивала *Фринџ* (Fringe)<sup>5</sup> све чешће иницирају моделе размене и дељења попут *Swap shopa* (продавнице за трампу), где су позоришне куће и трупе позване да донирају или размене своје костиме, реквизите и декор који више не користе, а које друге продукције могу преузети уколико им је потребно. Као алтернативна решења у ослобађању од вишка предлаже се и изнајмљивање или дељење костимских фондуса са другим позоришћима, те препродаја костима извођачима и публици у оквиру добротворних догађаја и/или преко различитих онлајн платформи.

Трећи важан аспект зелених процедура у контексту управљања костимом тиче се детаљног праћења одрживости коришћених материјала, односно процене степена штетности које костимска продукција остварује. С тим у вези предлаже се коришћење онлајн доступних верзија *Карбон калкулатора* (Carbon

3 Видети: The Theatre Green Book, 1: Sustainable productions, доступно на: [https://theatregreenbook.com/wp-content/uploads/2021/03/THEATRE-GREEN-BOOK-ONE\\_beta1.pdf](https://theatregreenbook.com/wp-content/uploads/2021/03/THEATRE-GREEN-BOOK-ONE_beta1.pdf)

4 Поновно коришћење подразумева узимање готових ствари – одеће, обуће, детаља – и њихово поновно коришћење. Рециклирање подразумева разградњу нечега на материјал који може бити поново коришћен, а одржива набавка или набавка из одрживих извора подразумева набавку некористишћених материјала од произвођача/добављача који су сертификовани као еколошки – „био“.

5 Видети: Fringe, Sustainability toolkit for performing companies, доступно на: [https://www.ed.ac.uk/files/atoms/files/2018\\_sustainability\\_toolkit\\_venues.pdf](https://www.ed.ac.uk/files/atoms/files/2018_sustainability_toolkit_venues.pdf)

Calculator), који у односу на одређене квантитативне параметре израчунава угљенични отисак који једна позоришна продукција производи.<sup>6</sup> Друга, једноставнија могућност јесте увођење *Детаљног пописа материјала* (Materials Inventory), који садржи податке о томе: шта је потребно, у којој количини и од ког материјала; да ли је претходно коришћено, набављено из одрживог извора и да ли је за набавку коришћен неки вид превоза; те да ли ће се у будућности користити, где ће бити одложено и какав транспорт то подразумева (нпр. вид: *The Theatre Green Book* стр. 37, 40). Вођењем евиденције ове врсте може се прилично јасно утврдити еколошки стандард израде костима за појединачну продукцију, док се континуираном применом овакве праксе идеја о еколошким аспектима у контексту рада сектора уграђује у индивидуалну и организациону свест.

Промишљања на тему пројектовања костима и имплементације зелених протокола у позоришту требало би да доведу до усвајања различитих правила, од којих је основно да сваки елемент мора да има претходни живот и да буде поново коришћен. Као што је већ написано, то практично значи да, када год је то могуће, костим треба да буде израђен од већ коришћене одеће, а алтернативно – постојеће, некоришћене костиме могуће је реструктурирати (распарати, раставити на делове), те користити као материјал за израду нових. Уколико је неопходно костим правити од почетка, предлаже се коришћење рециклираних материјала, памука, органски бојених материјала, материјала погодних за машинско прање и еко-сертификованих материјала. Такође, како не би долазило до наручивања и набавке костимских елемената у последњем часу (што поред мањка контроле квалитета подразумева и додатни транспорт), важно је од почетка прецизно утврдити потребе и предвидети више времена за договоре и набавку одрживих опција. Када је год то могуће, погодно је користити услуге локалних радњи, радионица, чистионица и сл. ради доприноса смањењу емисије које настају транспортом.

Стратегија редуције емисије угљен-диоксида подразумева (између осталог) и одржавање костима прањем на 30 степени Целзијусових, избегавање хемијског чишћења и, по могућству, сушење на ваздуху. За одлагање костима пожељно је користити дуготрајне вреће за навлачење, те вишестрано користити кесе за одлагање и транспорт одеће, обуће, детаља, перика, маски. У техничком одржавању сектора важно је додатно обратити пажњу на исправност машина за шивење, пегли и других електричних уређаја, а приликом обнављања опреме потребно је водити рачуна о куповини ефикасних електричних уређаја. Поред свега наведеног, сектор костима мора усвојити и опште зелене кодексе организације, који се односе на минимизирање употребе папира, коришћење рециклираног папира и разврставање отпада у складу са важећим правилима.

Међутим, у многим позориштима примењују се поједина од побројаних правила, иако заправо не постоји формална оријентација организације ка преласку на зелени начин пословања. Тако је, на пример, у костимском сектору неретко присутна пракса поновног коришћења костима, а да при томе разлози за такво деловање не спадају у сферу „еколошке освешћености“. С друге стране, исто можемо узети и за својеврсну снагу у процесу зелене трансформације, будући да искуство поступања на прописан начин постоји – потребно га је адекватно контекстуализовати, па из повременог, ситуационог избора заснованог на другим (нееколошким) разлозима превести у константан, системски утврђен одговор на потребу за ублажавањем климатских промена. С тим у вези, са циљем мапирања могућности београдских позоришта да усвоје правила зелене трансформације, иницијатива *Green Art Incubator*<sup>7</sup> спровела је истраживање у седам градских позоришта – *Атељеу 212*, Београдском драмском позоришту, Позоришту на Теразијама, *Звездара театру*, *Битеф театру*, Позоришту *Бошко Буха* и Малом позоришту *Душко Радовић*. Истраживање је, примарно, укључило анализу годишњих извештаја, статута и медијске архиве, као и методу упитника који су (у периоду од марта до маја 2021) попуњавали управници и запослени у позориштима. Секундарно, о прикупљеним подацима о искуствима и праксама позоришта, односно о идентификованим кључним питањима на тему примене зелених концепата у њиховом раду, дискутовано је у оквиру фокус групе одржане у септембру 2021. године.

*Desk* истраживање показало је да, изузев повременог појављивања еколошке теме у наративу продуцираних представа, она изостаје када се у јавном дискурсу говори о раду и организационој култури позоришних кућа. Уз то, ни инструментима културне политике оне нису подстакнуте да зелено послују, а у прилог томе стоје: непостојање зелене књиге позоришта на градском или националном нивоу, одсуство зелене трансформације у општим циљевима културног развоја, недостатак системских истраживања и студија у овом контексту, недостатак евалуације на ову тему у обавезним извештајима оснивачу, недовољна афирмација пројеката ове врсте, те занемареност фактора еколошки одговорног деловања у условима конкурса за суфинансирање пројеката у култури и уметности.

Налази *field* истраживања потврдила су претпоставку да се, неусмерена од оснивача и оптерећена егзистенцијалним проблемима, градска позоришта у Београду, већински, не баве својом улогом и обавезама у контексту реаговања на и ублажавања климатске кризе (ван повременог уметничког истраживања еколошке теме, што није предмет овог рада). У припреми и извођењу представа дијалог о зеленим концептима, те еколошки одрживим алтернативама у дизајнирању сцене и костима у већини позоришта није присутан (пет од седам). С друге стране, флексибилан приступ у дизајну (што омогућава лакшу

<sup>6</sup> Карбон калкулатор или *калкулатор угљеничног отиска* јесте алат који омогућава рачунање количине емисија CO2 који се остварује кроз све процесе и процедуре рада које се примењују у организацији.

<sup>7</sup> Видети материјале иницијативе *Green Art Incubator* доступне <https://greenartincubator.org/materijali/>.

поновну употребу костимских или сценских елемената) присутан је у већини позоришта, мада је – имајући у виду остале налазе – утисак да је ово пре последица других фактора (попут финансијског) него фактора одрживости. Томе у прилог стоје и налази на тему присутности других зелених пракси у сектору костима са аспекта одржавања одеће и материјала (прање на 30 степени, коришћење био-детерџената, сушење на ваздуху и сл.), који указују на готово апсолутно одсуство еколошког поступања. Употреба материјала који поседују еко-сертификате у највећем броју позоришта изостаје, док је избегавање материјала који утичу на емисије штетних супстанци (попут полиестера и пластике) у половини позоришта неприсутно, у три је присутно у средњој мери, а само у једном веома присутно. Пажљива употреба материјала као што су PVC, штетне боје, хемикалије и сл. у процесу костимске продукције такође је нимало или мало заступљена пракса, док је у великој мери на делу само у једном позоришту (у оба случаја посредни је Битеф театар).

Уколико се вратимо на позитиван налаз у вези са флексибилношћу дизајна ради могућности поновне употребе, њега потврђују и одговори на питање о поновној употреби већ постојећих костимских елемената и материјала у сврху креирања нових. Велика већина испитаника даје позитиван одговор (пет од седам), док само у два позоришта наводе да је оваква пракса реткост. И када је реч о донирању костима и материјала који се више не користе, ситуација је слична, па само једно позориште негира такву праксу, у једном она није тако честа, док је у већини позоришта углавном присутна. Међутим, иако су овакви налази позитивни са аспекта поштовања концепта хијерархије материјала, објективно је поставити питање: да ли је у костимском сектору градских позоришта заиста присутна свест о значају поновног коришћења и рециклаже зарад ублажавања последица климатске кризе или је, просто, на снази „политика штедње“?

У тражењу одговора потенцијално значајан путоказ могли би бити налази у вези са „општом“ оријентацијом позоришта ка зеленом пословању. С тим у вези, спроведено истраживање (између осталог) показује да велика већина позоришта нема искуства са обукама за запослене у контексту зелене адаптације; да само једно позориште има значајнија искуства учешћа у пројектима са еко-тематиком, а исто важи и за партнерства са организацијама које делују у овом домену. Реферишући на тему разврставања отпада, сва позоришта наводе да је то нимало или мало присутна пракса, док се само једно позориште изјашњава позитивно по овом питању. С друге стране, у концептирању маркетиншких активности позоришта у значајној мери примењују праксу минимизације штампаних материјала и коришћења дигиталних опција комуникације, али и овде делује да је посредни пре општи тренд на пољу развоја канала комуникације него тежња еколошки одрживом начину пословања. Упитани шта сматрају кључним изазовом у примени зелених концепата, позоришта наводе: мањак едукације и подизање свести о важности ове теме, недостатак средстава; неусклађеност

административних правила функционисања институције и могућег одабира решења; мањак запослених који би се бавили појединим активностима – као што је управљање вишковима ради донирања/ рециклирања; неопходност промена Закона о јавним набавкама, где би се као услов поставио и еколошки аспект; те недостатак подстицаја привредних субјеката да еколошки делују.<sup>8</sup>

## Закључак

Увођење *зелених филозофија* у процесе рада институција културе обухвата сет активности усмерених на промишљање и имплементацију пракси у контексту зелене трансформације у овој области. Наслањајући се на теоријска становишта према којима уметност и култура могу дати значајан допринос у увећању видљивости актуелне кризе из перспективе еко-заокрета институција и организација у тој области, анализа актуелних пракси и стратешких препорука показује да активности које се заговарају у овом контексту могу имати дугорочне позитивне последице на укупни рад организације. Поред тога, улога организације у том процесу постаје усмерена и на стварање ширег повољног амбијента за разумевање значаја зелених транзиција, те успостављање оквира који ће омогућити несметану и ефикасну зелену трансформацију уметничких дисциплина и сектора унутар поља.

Да би се тај циљ остварио, неопходно је промишљање отвореног, колаборативног приступа међу организацијама у области културе и уметности, али и подстицање ауторских тимова да у своја креативна решења уграде принципе зелене трансформације. Зелена агенда позоришта, дакле, може и треба да буде промовисана кроз уметничке праксе из програмске и продукционе перспективе, као и кроз акције заговарања које утичу на видљивост глобалног проблема и доприносе повезивању унутар локалне заједнице окупљањем око тема које су важне за њену будућност. Тако, проактивним одговором на климатску кризу, позориште одговара и на тренд континуираног развоја друштвених функција културе и уметности, које се односе на његов допринос друштвеној кохезији и културној еманципацији, социјалној инклузији, развоју критичког мишљења, покретању дијалога и јавне расправе и преиспитивању традиционалних образаца мишљења (Марковић Божовић 2020: 438–439).

Ужи тематски оквир овог рада односио се на анализу могућности зелених трансформација у сектору костима градских позоришта у Београду, те је на основу налаза спроведеног истраживања произашао закључак да су, и поред начелног разумевања

8 Негативно-условљавајући фактори који позоришта идентификују су и: стални инфраструктурни проблем (термоизолација, неисправне индивидуалне котларнице, неопходност реконструкције ради добијања енергетског пасоша), непостојање законске обавезе разврставања отпада, недостатак системске анализе и недостатак пројеката и партнерстава у овом контексту.



процеса и принципа зелене (ре)организације сектора костима, домаће праксе и даље удаљене од оних које су усвојене као препоручене у оквиру процеса еко-заокрета у позоришту. Међутим, у контексту глобалних финансијских, ресурсних и инфраструктурних неједнакости, није ни могуће у локалним оквирима очекивати резултате које показују позитивни примери (страних) институција и организација, исказани у бројним водичима, стратегијама и књигама препорука и изражени кроз умањење емисија штетних супстанци у великом проценту и примену правила и принципа реорганизације сектора у правцу нултог утицаја на животну средину. То јасно осликавају и налази да у домаћим позориштима постоји позитивни став ка зеленом пословању, али и осећај недовољне

припремљености за стварни улазак у процес трансформације – недостатак јавне дебате на ову тему, недостатак обуке за запослене, неусаглашеност прописаних начина функционисања и препоручених активности, те недостатак подстицајних мера у контексту реаговања на последице и ублажавања последица климатске кризе. У том смислу, и с аспекта локалног контекста, потврђује се теза да се еко-заокрет позоришта не може свести искључиво на нову парадигму стваралачког процеса, већ се односи и на процесе менаџмента, тј. његове имплементације у културном пејзажу у коме не постоји довољно широког знања и искуства у примени зелених приступа, алата и смерница, добрих примера из праксе, платформи, где јавне политике долазе у центар дијалога.

## ЛИТЕРАТУРА

Bentz, J. 2020

Learning about climate change in, with and through art, *Climatic Change* 162.3: 1595–1612.

Letunić, A. and Karaulić, J. 2020

Introduction: Towards an Effective Dialogue Between the Polticality of Performing Arts and Cultural Policy, *Performing Arts Between Politics and Policies: Implications and Challenges*, eds. Letunić A. and Karaulić J., Faculty of Dramatic Arts Belgrade and Academy of Dramatic Art Zagreb: 6–11.

Марковић Божовић, К. 2020

Неговање публике као друштвена функција савремених позоришта, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, 175, 3/2020: 437–451.

Милтојевић, В. и Илић Крстић И. 2020

Социологија и климатске промене, *Социолошки преглед*, 54(4): 1095–1121.

Urrutiaguer, D. 2020

Theatre and environmental footprint: which political ambivalences?, *Performing Arts Between Politics and Policies: Implications and Challenges*, eds. A. Letunić and Karaulić J., Faculty of Dramatic Arts Belgrade and Academy of Dramatic Art, Zagreb: 27–38.

Angelaki, V. 2019

*Theatre and Environment*, Macmillan international higher education.

Hassall, L. and Rowan S. 2019

Greening Theatre Landscapes: Developing Sustainable Practice Futures, *Theatre Graduates*, eW. Leal Filho and R. Leal-Arcas eds., University Initiatives in Climate Change Mitigation and Adaptation. Springer, Cham: 143–158.

Vuković, A. et al. 2018

Global warming impact on climate change in Serbia for the period 1961–2100, *Thermal Science*, 22.6, Part A: 2267–2280.

Klaić, D. 2016

*Početi iznova: promena teatarskog sistema*, Beograd: Clio.

Zalasiewicz, J. 2015

When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal, *Quaternary International* 383: 196–203.

Chaudhuri, U. and Enelow S. 2014

*Research Theatre, Climate Change, and the Ecocide Project: A Casebook*. New York: Palgrave Pivot.

Marković, K. 2014

Implementacija strategije komercijalizacije i širenja usluga javnih pozorišta Beograda kao preduslov održivog

razvoja grada, *Kultura i održivi razvoj u doba krize*, M. Dragičević Šešić, M. Nikolić i L.J. Rogač Mijatović ur., Beograd: 242–254.

Garrett, I. 2012

Theatrical Production's Carbon Footprint, *Readings in Performance and Ecology*, ed. W.

Andy and T. May, Palgrave Macmillan, New York: 201–209.

## ПРИРУЧНИЦИ

Adapting our Culture: A toolkit for cultural organizations planning for a climate changed future, <https://www.culturaladaptations.com/wp-content/uploads/2021/03/Adapting-Our-Culture-Toolkit.pdf>

Fringe, Sustainability toolkit for performing companies, [https://www.ed.ac.uk/files/atoms/files/2018\\_sustainability\\_toolkit\\_venues.pdf](https://www.ed.ac.uk/files/atoms/files/2018_sustainability_toolkit_venues.pdf)

Green Theatre: Taking action on climate change, [https://juliesbicycle.com/wp-content/uploads/2019/10/Green\\_Theatre\\_Guide\\_2008.pdf](https://juliesbicycle.com/wp-content/uploads/2019/10/Green_Theatre_Guide_2008.pdf)

Reduce, Reuse, Reopen: Backstage toolkit – Sustainable solutions for reopening theatre, <https://www.broadwaygreen.com/greener-reopening-toolkit>

The Theatre Green Book, 1: Sustainable productions, [https://theatregreenbook.com/wp-content/uploads/2021/03/THEATRE-GREEN-BOOK-ONE\\_beta1.pdf](https://theatregreenbook.com/wp-content/uploads/2021/03/THEATRE-GREEN-BOOK-ONE_beta1.pdf)

Zelena transformacija pozorišta, (<https://greenartincubator.org/wp-content/uploads/2022/04/Istrazivanje-praksi-i-potencijala-beogradskih-pozorista-u-kontekstu-zelene-transformacije-organizacija.pdf>)

KSENIJA MARKOVIĆ BOŽOVIĆ

University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts  
ksenijamarkovicart@yahoo.com

JOVANA KARAULIĆ

University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts  
jovanakaraulic@gmail.com

## THE OPPORTUNITIES AND CHALLENGES OF GREEN TRANSFORMATION IN BELGRADE THEATERS' COSTUME SECTORS

Climate change as a long-term challenge imposes an obligation for individuals and institutions to face the consequences of these changes. Thus, the role of a social agent that the theater realizes relates not only to pointing out the current paradigms of the climate crisis through stage narratives, but also its overall business strategies and the organizational culture it nurtures. The theater has to redesign its production approaches and ways of doing business – as elements and factors of art institutions' "green politics." In this regard, the various aspects and possibilities of the transformation of the process of planning and shaping costumes in modern theater systems are identified – from the implementation of energy efficiency measures, to the adoption of the concept of material reuse and recycling. However, certain segments of globally advocated recommendations in this context (such as the reuse of existing costumes or second-hand procurement sources) are already part of everyday practice in the Serbian theaters, but the question arises whether those practices are grounded on "green motives." With the aim of answering this question, and having in mind the relevant practical recommendations of the adaptation protocol, we examine how much (and whether) globally pleaded activities of green transformation are present in the costume sector of Belgrade's city theaters.

Translated by the authors

## ЏУДИ ЧИКАГО: вез, активизам и уметност

Категорија чланка: прегледни рад

**Апстракт:** У раду ће бити анализирана дела уметнице Џуди Чикаго (Judy Chicago) која се базирају на текстилу и везу. У фокусу ће бити два рада, *Међународни прекривач части* (International Honor Quilt) и *Вечера* (The Dinner Party), али и уметничино недавно коришћење тканине у комерцијалне сврхе током сарадње са модном кућом *Диор* (Dior). У *Вечери*, једном од најпознатијих дела америчке феминистичке уметности, Чикаго користи вез и тканину како би указала на значај различитих жена из митологије, историје или историје уметности. Водећи се семиналним истраживањима Гризелде Полок (Griselda Pollock) и Розике Паркер (Rozsika Parker) о хијерархији у уметности и позиционирању веза као инфериорне уметности због додира са идејама о *женској* и *кућној* уметности, која историјски не припада домену високе већ примењене уметности и занатства, у раду ће бити истражен начин на који Чикаго користи вез као средство исказивања различитих активистичких, политичких и уметничких порука.

**Кључне речи:** америчка уметност, вез, *Вечера*, феминистичка уметност, Џуди Чикаго

### Вез и хијерархија уметности

За разумевање поимања радова који спадају у примењене уметности као маргинализованих у односу на дела *високе уметности* од велике је важности публикација историчарки уметности Гризелде Полок (Griselda Pollock) и Розике Паркер (Rozsika Parker) под насловом *Старе мајсторке: Жене, уметност и идеологија* (Old Mistresses: Women, Art and Ideology) из 1980. године. Феминистичка критика Полок и Паркер подразумева детаљну анализу погледа на дела примењене уметности, или дела која потпадају под појам *занатства*, као секундарних у односу на доминанте моделе пре свега због њиховог места настанка, односно сфере дома, али и њихових аутора, односно ауторки. Схватање дела *високе уметности* као професионалних, а дела примењене уметности као дела *занатства* која настају код куће у доколици значајно је утицало на друштвену перцепцију уметничких радова базираних на текстилу. Полок и Паркер истичу да постојање уметница кроз историју није упитно, већ проблематизују њихову позицију и разлоге њиховог заборављања. Како ауторке наводе, услед различитих социјалних, економских и идеолошких ефеката сексуалних различитости у западној патријархалној култури жене наступају из друге позиције у друштву (Pollock and Parker 1980: 49).

Ауторке Полок и Паркер наводе како је у 18. веку вез служио и као доказ да мушкарац може да издржава жену која има времена да се бави



активностима попут рада са иглом, тачније, вез је означавао нечију класну позицију (ibid.: 61). Виђен као део женске доколице, вез је представљао уметност само када је подразумевао копије сликарских дела изведене концем (ibid.: 67). Према мишљењу Паркер, рад са иглом требало је да означава љубав према дому, живот без рада, као и поштену супругу и мајку (Parker 2017: 11). Од кључног значаја за перцепцију веза као женског рада у негативном смислу ауторке наводе викторијански однос према уметности и женама, те као значајан за утемељивање идеје о жени као оној која „по природи” носи мањак талента, али и „природну” предиспозицију за бављење женским темама (Pollock and Parker 1980: 13). Полок и Паркер наводе деветнаестовековно буржоаско поимање женскости везане за сферу дома као значајно за позиционирање уметница у историји уметности и стварање хијерархије уметности (ibid.: 37).

Негативну перцепцију веза као уметности другог реда ауторке у свом заједничком делу посматрају кроз идеологију у уметности од ренесансе до 20. века. Пол утиче на то како се уметничко дело перципира, али и на постојећу поделу у уметности на дела високе уметности и на дела примењене уметности или занатства која, како наводе, потиче од ренесансе и поделе уметничког образовања на академије и занатске радионице. У историји уметности постоје категорије и класификације по којима се утврђује вредност неког дела и формира хијерархија уметничких форми у којој су примарно вреднована дела сликарства и скулптуре у односу на дела примењене или декоративне уметности, која се позиционира ниже на лествици. Примењеној уметности, дакле, приписује се мања потреба за талентом, вештином и интелектуалним напором у стварању (ibid.: 50).

Имајући у виду негативну перцепцију декоративних уметности, вероватно није зачуђујућа чињеница да је Пегги Гугенхајм (Peggy Guggenheim) 1948. при организовању изложбе назване *31 жена* имала потребу да одбрани уметнице чија су дела изложена, истичући да њихова уметност није само декоративна, како би се могло закључити из историје уметности (Auther 2004: 355).

Према Полок и Паркер (Pollock and Parker 1980: 78), свака веза рада са иглом и осталим уметностима које припадају сфери дома представља опасност за уметнице које желе да раде са овим материјалима због бројних негативних конотација. Овакво размишљање потврђује и сама америчка феминистичка уметница Џуди Чикаго (Judy Chicago), која наводи да сликање по порцелану и рад са иглом спадају у уметничке медије које често игноришу познати уметници због тога што их публика не перципира као озбиљне. Самим тим, према мишљењу Џуди Чикаго, умањена је могућност да се види њихов невероватан уметнички потенцијал. Такође, Чикаго је имала за циљ да својим најпознатијим делом *Вечера* (The Dinner Party) направи омаж традиционалним женским пословима (Chicago

1980).<sup>1</sup> Уметница наводи у својој књизи о стварању дела *Вечера* да је након упознавања са традицијом везаном за рад са иглом заједно са сарадницом Сузан Хил (Susan Hill) одлучила да укључи што већи број стилова и техника веза са циљем да скрену пажњу на непознато женско наслеђе (Chicago and Hill 1980: 15). Жељом да се популаризује и преиспита место женских уметничких дисциплина у новом уметничком контексту јасно је постављен феминистички и активистички циљ дела. Феминистичке уметнице су у свом везу показале да је оно што се сматра приватним уједно и политичко, односно, како наводи Паркер (Parker 2017: 205), да су *лични живот и живот у домаћинству једнако производ институција и идеологија нашег друштва колико и живот у јавности*. Феминистичке уметнице су, дакле, са циљем да подигну свест о друштвено-политичким питањима користиле уметност веза, често на различите субверзивне начине.

У делима Џуди Чикаго кључни део представљају вез, ткање и осликана керамика, односно медији који су кроз историју уметности често били мање вредновани. Ауторке Полок и Паркер (Pollock and Parker 1980: 45) наводе управо феминистичку критику и уметност инспирисану модерном борбом за женска права као кључну за преиспитивање женских маргинализованих позиција у историји уметности и стереотипних одбацивања одређених домена уметности као *женских*, као и обавезу да феминисткиње укажу на постојање уметница у историји уметности. На различите начине, Чикаго ради управо то. Измештањем уметничких дисциплина које су често посматране као оне од секундарног значаја и квалитета у институције попут музеја Чикаго је потврдила значај веза и керамике као једнаких другим изложбеним предметима чије се место у музејима *високе* уметности није доводило у питање. Односно, уметница потврђује својим делом *Вечера* да је женском уметничком наслеђу место управо у великим и познатим музејима Сједињених Америчких Држава.

Патриша Мајнарди (Patricia Mainardi) назива рад са иглом женским културним наслеђем и такође упућује на маргиналну позицију уметничких дела која се базирају на текстилу. Према Мајнарди (Mainardi 2018), прекривачи или јоргани (quilts) јесу женска уметност, која је самим тим избачена из историје америчке уметности и обележена као декоративна и народна уметност. Она сматра да управо ови термини говоре више о историчарима уметности него о самој уметности (loc. cit). Уметност прекривача још један је од видова *женске* уметности коју је Џуди Чикаго ставила у први план у свом делу *Међународни прекривач части* (International Honor Quilt).

1 Наведена размишљања Чикаго преузета су из дигитализоване архиве: Judy Chicago Papers. The Dinner Party. Follow-up. The Dinner Party. Follow-up. Clippings, February 1980. MC 502, folder 23.32. Schlesinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, Mass. [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:436456300\\$5i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:436456300$5i) (приступљено 20. 05. 2022)

Уметничко дело Џуди Чикаго названо *Вечера* подразумева инсталацију великих димензија састављену од бројних детаља. Тачније, *Вечера* се састоји од стола постављеног тако да формира троугао за којим своје специјално одређено место има 39 жена, митолошких или стварних, али значајних за женска права и женску историју. Подељено на три крака стола дужине по 14,5 метара, 39 жена сортирано је кроз три категорије. Прва подразумева праисторијску еру до периода старог Рима, друга обухвата период хришћанства до протестантске реформације и трећа обухвата период од Америчке револуције до *Женског покрета*. У првом краку представљене су Прабогиња, Богиња плодности, Иштар, Кали, Змијска богиња, богиња мудрости Софија, Амазонка, Хатшепсут, Јудита, Сапфо, Аспасија, Боадицеја и Хипатија. Други крак обухвата следеће личности: Свету Марцелу (Marcella di Roma), Бригиту Ирску (Saint Brigid of Ireland), царицу Теодору (Θεοδώρα), Хросвиту (Hrosvitha), Тротулу из Салерна (Trotula de Ruggiero), Елеонору од Аквитаније (Aliénor d'Aquitaine), Хилдегарду Бингенску (Hildegard von Bingen), Петронију из Мида (Petronilla de Meath), Кристину Пизанску (Cristina da Pizzano), Изабелу д'Есте (Isabella d'Este), Елизабету I Тјудор (Queen Elizabeth I), Артемизију Ђентилески (Artemisia Gentileschi) и Ану ван Шурман (Anna van Schurman). Док су на трећем краку *Вечере* приказане Ен Хачинсон (Anne Hutchinson), Сакаџавеја (Sacajawea), Каролина Хершел (Caroline Herschel), Мери Волстонкрафт (Mary Wollstonecraft), Соџернер Трут (Sojourner Truth), Сузан Б. Ентони (Susan B. Anthony), Елизабет Блеквел (Elizabeth Blackwell), Емили Дикинсон (Emily Dickinson), Етел Смит (Ethel Smyth), Маргарет Сангер (Margaret Sanger), Натали Барни (Natalie Barney), Вирџинија Вулф (Virginia Woolf) и Џорџија О'Киф (Georgia O'Keeffe). У простору који је ограничен троуглом, односно странама стола, налази се под испуњен порцеланским плочицама на којима су руком написана имена 999 жена које су својим животом и радом допринеле женској историји и борби за женска права.

Свако постављено место за столом подразумева платно које представља столњак, украшен тако да ближе приказује особу којој је место додељено, као и прибор за јело, чашу и тањир. На самим столњацима доминира управо уметност веза. Поред веза, Чикаго користи и керамику, стварајући апстрактно обрађене тањире који асоцирају на женске гениталије, цветове или лептире раширених крила. Чикаго је овим гестом доделила место за столом бројним женама које су због свог пола често биле елиминисане из различитих историјских наратива.<sup>2</sup> Испред саме инсталације постављено је шест извезених застави које не најављују само формалне карактеристике дела

већ и природу дела када су посредни искоришћени уметнички медији. Један од главних циљева дела било је указивање на заборављену женску историју и доприношење феминистичком покрету. Исти поглед који нам дело нуди ка заборављеној историји жена можемо усмерити и ка различитим уметничким изразима присутним у делу који су у историји уметности запостављани.

Честа појава флоралних мотива на инсталацији *Вечера* такође се може довести у везу са стереотипним поимањем цвећа у уметности као женственог. Полок и Паркер (Pollock and Parker 1980: 54) издвајају историју сликања цвећа као категорију слика мртве природе из 16. и 17. века као пример за наметнуту везу између пола и уметничког вредновања дела. До касног 18. века сликање цвећа постало је учестили жанр којим су се бавиле уметнице, а саме слике окарактерисане су као *лепе* и *тривијалне*. Ауторке наводе тенденцију да жене буду идентификоване с природом као кључну за схватање сликања цвећа као женственог, односно, како наводе, „слике цвећа и жене које их сликају постају огледало једно другом”. (ibid.: 58) Ипак, Паркер (Parker 2017: 4) пише и да су слике уметница посматране као уметничка дела без обзира на перцепцију тих дела као женствених, док је вез искључиво посматран као сам одраз женскости.

Процес стварања инсталације *Вечера* трајао је пет година. Рад на делу започет је 1974, а оно је први пут у изложено у Музеју модерне уметности у Сан Франциску 1979. године. У вишегодишњем раду на овом пројекту учествовало је око 400 људи (Gerhard 2013: 76). Ленард Скуро (Leonard Skuro), тада студент керамике, асистирао је Џуди Чикаго у постизању успешног процеса обрађивања керамичких делова инсталације, док је фотографкиња Сузан Хил била задужена за вођење радова који су подразумевали иглу и конач. (ibid.: 85) Хил је такође одговорна за укључивање појединачних столњака за сваку представљену митолошку или историјску личност, док је примарна идеја Чикаго подразумевала да сваки крак стола има по један дугачак столњак на ком је приказан вез који се односи на свих тринаест портретисаних жена. Хил је, вероватно због свог породичног искуства са радом са иглом и концем, убедила Чикаго да је скоро сваку њену визуелну замисао могуће извести у везу (Chicago and Hill 1980: 13–14).

У разговору са Луси Липард (Lucy Lippard) Чикаго наводи да свет рада са иглом представља изузетну метафору за женски свет генерално, односно свет у ком се могућности жена не вреднују довољно, а њихова очекивања се ниподаштавају (Lippard et al. 2002: 14). Чикаго то види и у унапред припремљеним сетовима за вез у којима постоје означени бројеви по којима треба употребити конач у одређеној боји и створити унапред одређену слику која нема никакве везе са талентом и животом жене која у овом случају ствара дело. За Чикаго ужитак лежи у субверзивном коришћењу игле и конца у коме се стварају слике које носе одређено значење (loc. cit.). Несумњиво, Чикаго је успешно изашла из унапред датог оквира, а уметничке могућности веза приказала је и сарадницима на пројекту, али и музејској публици. То потврђују и изјаве

2 Израз *место за столом* односно *seat at the table* користи сте у енглеском језику за означавање нечијег места у оквиру значајних позиција на којима се одлучује о различитим стварима. Дати некоме место за столом у случају Чикаго значило би дати му место које заслужује.

волонтерки. У документарцу који прати стварање уметничке инсталације и атмосферу у атељеу, једна од волонтерки током рада на столњаку намењеном богињи мудрости Софији говори како је научила да уметничка дела заиста могу бити направљена од игле и конца, што, како наводи, сматра својим новим почетком (Right Out of History: The Making of Judy Chicago's 'Dinner Party' 1980: 17.30 min).

Према речима Хил, иза веза урађеног за потребе *Вечере* стоје хиљаде сати ручног рада у који су често били укључени људи без претходног искуства са иглом.<sup>3</sup> Примера ради, Тери Бличер (Terry Bleacher), Кони фон Брисен (Connie von Briesen) и Хил провеле су четири месеца радећи само на везу једног столњака намењеног лику и делу Ен Хачинсон (Chicago and Hill 1980: 201). У периоду од 1976. до 1979. године у атељеу у ком је дело настајало у сваком тренутку било је од 15 до 30 упослених људи (Gerhard 2013: 89). Сарадници су долазили да волонтерски учествују у стварању дела, бавећи се његовим различитим аспектима, али и самом организацијом радова. Већину су представљале волонтерке, а било је и шест волонтера. Само део волонтерки и волонтера бавио се професионално уметношћу, а међу пријављеним сарадницима било је домаћица, учитељица, студенткиња, конобарица и секретарица (ibid.: 89–90). Многе волонтерке примарно су подучаване и припремане за рад са иглом који би одговарао претходно постављеним стандардима Хил, а у случају да њихова техника није била довољно добра, волонтерке су преусмераване на друге послове (ibid.: 116).

Поред самог рада на стварању инсталације, волонтерке и волонтери добијали су листу књига из феминистичке теорије и историје, она је укључивала дела попут *Другог пола* Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir) и *Из центра* Луси Липард, а требало их је прочитати током рада на *Вечери* (Gerhard 2013: 98). Образовањем укључених о женској историји и сам процес стварања дела добијао је своју активистичку црту. Део волонтерки говорио је о сарадњи са Џуди Чикаго као о спиритуалном искуству, док се често помиње и постојећа тензија у заједничком раду, жеља за доказивањем пред другима у колективу, стрес око исхода радова, али и узбуђење при откривању заборављене женске историје.<sup>4</sup> Волонтерка Памела Чеки (Pamela Checkie) говорила је о притиску који је осећала током самог процеса рада и потешкоћама при организовању сопственог времена које је требало провести са породицом, на послу, у домаћинству и у самом уметничком атељеу.<sup>5</sup> Коментари Тери Бличер

говоре о уложеном физичком напору при дугом раду са иглом. Она наводи и притиске које је осећала када би је Сузан Хил наговарала да остане да ради дуже, као и да поставља више циљеве себи. Према њеним речима: *Сузан и Џуди захтевале су много, ... , осећала сам се расејано на различите стране и била сам љута због њихових захтева* (Gerhard 2013: 101).

Према мишљењу Лорен Рабиновиц (Lauren Rabinovitz), питање неплаћеног рада уложеног у стварање *Вечере* јесте оно о ком треба дискутовати. Према њеним речима, написаним само годину дана након премијерног излагања дела, критичари су дебатовали о томе да ли чињеница да је Чикаго узимала волонтерке за рад на делу заправо представља експлоатисање и да ли је то допринело смањењу сопственог осећаја вредности и стручности код неплаћених радница (Rabinovitz 1980: 39). Ауторка додаје и како многи сматрају да дело не би било довршено да је рад био плаћен, као и да је његова уметничка вредност исувише значајна да би питање плаћеног рада уопште било постављено, али и да такво размишљање и недовођење у питање метода уметнице одговора фигури узора каквом се она представља пред својом публиком. Према Лорен Рабиновиц, волонтирање које је Чикаго пропагирала у раду на инсталацији само понавља друштвене и уметничке праксе против којих су се многе феминисткиње бориле (loc. cit.).

У књизи посвећеној историји *Вечере* Чикаго потврђује како се годинама много говорило о великом броју волонтера на њеним пројектима. Како уметница наводи, популарна интерпретација је та у којој је она представљена као *бескрупулозна особа која експлоатише друге* (Chicago 2007: 14). Према њеном мишљењу, ова *демонизација* ње умањује и вредност оних који су изабрали да волонтирају, те их своди на људе којима је лако манипулисати. Чикаго такође инсистира на значају који је рад на делу имао за жене када је посредни едукација и феминистичко оснаживање, односно уметница инсистира на активистичком аспект стварања дела, додајући да су људи сами изабрали да волонтирају, те да им мотивација није била новац, већ учествовање у мењању историје. Уметница је такође нагласила да дело не би могло да буде изведено до краја без волонтера (loc. cit.). Управо интересовање волонтера за учествовање у раду на оваквом пројекту без обзира на чињеницу да је оно подразумевало неплаћен рад доприноси поимању *Вечере* као друштвено ангажованог дела са вишим циљем, а чија је сама припрема подразумевала ангажоване аспекте видљиве у заједничком учењу о женској историји, али и у савладавању рада са иглом и концем у оквиру једног феминистичког колектива.

Према речима Џејн Герхард (Jane Gerhard) (Gerhard 2013: 77), Чикаго је представила верзију женске историје која је одговарала феминистичком тренутку у коме је дело настало, а такође је представила род као наслеђе, као друштвену улогу, слику, психолошки начин постојања, који није обележен *расом, нацијом или религијом*. Герхард (ibid.: 79) истиче да подвиг Чикаго лежи и у премештању одбачених делатности попут сликања порцелана и рада са иглом у свет високе уметности музеја. Према речима Риције Ен Чански (Ricia Anne Chansky) (Chansky 2014: 74),

3 Преузето из сведочења укључених на пројекту доступних у архиви: Judy Chicago Papers. [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434674051\\$25i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434674051$25i) (приступљено 18. 05. 2022)

4 Бројна писмена сведочења волонтерки и волонтера доступна су у архиви Judy Chicago Papers. The Dinner Party. Writings and related. The Dinner Party. Writings and related. The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage. Part IV [worker memoirs], ca. 1979. MC 502, folder 12.22-12.23. Schlesinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, Mass. [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434674051\\$5i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434674051$5i) (приступљено 15. 05. 2022).

5 Доступно у оквиру поменуте архиве на линку [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434674051\\$11i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434674051$11i) (приступљено 15. 05. 2022)

*Вечера* је дело које служи као тродимензионални текст о женској историји, као простор у ком се подиже свест волонтера и посетилаца, али и као наратив личног живота Чикаго и њеног друштвено-политичког размишљања и активизма. Инсталација *Вечера* Џуди Чикаго данас је део сталне поставке Музеја у Бруклину (Brooklyn Museum).

### Међународни прекривач части

Значајну област америчке текстилне уметности представљају прекривачи или јоргани, примарно стварани због своје функционалности, али и због различитих могућности уметничког израза које пружају. Према Мајнарди (Mainardi 2018), идеја о прекривачима као колективно створеној уметности захваљујући окупљањима жена на догађајима организованог групног ткања (Quilting Bees) јесте лажна. Односно, на оваквим догађајима постојала је примарна ауторка прекривача по чијој се идеји дело заједнички довршавало кроз целодневни рад. Прекриваче су у Америци стварале прве жене мигранткиње из Енглеске, Ирске, Немачке и Холандије, што се примећује по истим дизајнерским формама виђеним на прекривачима у Европи (loc. cit.). Измењен изглед прекривача који је уследио у Америци био је између осталог инспирисан традицијом америчких староседелца. На изглед америчких прекривача утицале су и Африканке које су на јужњачким плантажама стварале прекриваче из практичних разлога (loc. cit.). Мајнарди такође наводи како су жене правећи прекриваче исказивале своје политичке, религијске и друге ставове, те су они функционисали и као тајни језик између жена (loc. cit.).

Схватање веза на платну као тајног језика између жена није сасвим ново, тачније присутно је и у митологији. Овидије (Publius Ovidius Naso) опевао је у својим *Метаморфозама* мит о Тереју и Филомели. Тереј, краљ Тракије, у шуми силује Филомелу, сестру своје жене Прокне, након чега му његова жртва саопштава да ће свима испричати шта јој је урадио. Тереј због тога сече језик Филомели мачем и учини је немом. Филомела након тога везе платно и шаље га сестри како би јој везом на тканини испричала шта јој се догодило:

*Nijema ne mogu usta prokazati čin. Al' u tuzi  
Vrlo je čovjek domišljat, u nesreći stječe vještinu.*

*Umjetno pričvrsti ona na stanu varvarskom pređu*

*I među bijele niti tad utka grimizne znake,  
Znamenja onog zločinstva, a svršivši čovjeku preda*

*Moleć ga kretnjama, da to odnese gospođi, a on  
Stvar, za koju je moljen, odnese, a ne zna, što nosi.*

*Tkaninu razvije tu zulumčara ljutoga žena  
I pročitavši na njoj jadovito sestrino pismo*<sup>6</sup> (Maretić 1907)

<sup>6</sup> Цитат је преузет из електронског издања према публикацији *Publija Ovidija Nasona Metamorfoze*, у преводу Томе Маретића из 1907. године. Цитат је доступан на стр. 129 на линку: [http://gimnazija-sb.com/porta/wp-content/uploads/2015/02/ovidije\\_metamorfoze.pdf](http://gimnazija-sb.com/porta/wp-content/uploads/2015/02/ovidije_metamorfoze.pdf) (приступљено 20. 05 2022)

*Међународни прекривач части* Џуди Чикаго подразумева дело створено од мноштва мањих делова платна од 1980. до 1988. године. Према речима Чикаго (Chicago 2009), након примарног излагања инсталације *Вечера*, посетиоци су се жалили што одређене жене нису представљене у раду. Инспирисана тиме дошла је на идеју да непрофитна организација *Кроз цвет* (Through the Flower), коју је основала 1978. године, прикупља дониране шивене делове платна који би чинили *Међународни прекривач части* (loc. cit.). Чикаго је јавно позвала људе да пошаљу троугаоне делове платна од 60 центиметара за потребе стварања новог уметничког дела које ће славити жене и женску историју. Сваки троугаон део био је посвећен жени по избору особе која га је креирала. У периоду од осам година, у ком је дело излагано у различитим градовима, Чикаго је прикупила 539 мањих прекривача (Deskins 2020: 24). *Међународни прекривач части познат* је и под именом *Међународно колективно прошивање* (International Quilting Bee).

Одређен број троугаоних комада израдиле су професионалне шнајдерке и уметнице, али већину су донирали људи који се везом и шивењем нису бавили стручно. На комадима су заступљене различите технике веза и украшавања текстила, те не постоји искључиво један стил који доминира у раду, већ мноштво сасвим различитих парчића чини шаренолику целину. Правила које је требало поштовати у изради подразумевала су троугаони облик који реферира на симбол за женски пол, исписано име особе у чију је част створен, као и место и земљу порекла (Through the Flower 2022). Пројекат је тако укључио већи број приказаних личности, истовремено укључивши и већи број стваратељки које су могле да учествују у настајању дела без обзира на место где се налазе и тиме саме допринесу учењу о женској историји кроз рад са иглом и концем. Од 2013. године дело се налази у колекцији Института за уметност Хајт (Hite Art Institute) у оквиру Универзитета у Луивилу.

### Џуди Чикаго и модна кућа Диор

Значај популаризације веза у феминистичкој уметности Џуди Чикаго види се и у скоријем коришћењу њеног рада у домену модне индустрије. Наиме, уметница је позвана да осмисли сценографију за ревију модне куће *Диор* поводом колекције за пролеће-лето 2020. године у дворишту Музеја *Роден* (Musée Rodin). Према речима Џуди Чикаго, овај музеј представља простор у ком се кроз већину изложених дела прославља маскулитет, док је њена инсталација осмишљена као хвалоспев женскости (Dior 2020a). Чикаго је са брендом започела сарадњу на позив Марије Грације Кјури (Maria Grazia Chiuri), прве жене постављене на позицију креативне директорке у овој модној кући. Од постављања Кјури на наведено место 2016. године, *Диор* постаје кућа позната по учесталом укључивању уметница у рад брэнда на различите начине. Британска уметница Трејси Емин (Tracey Emin) излагала је своје неонске инсталације у једном од *Диорових* бутика, сценски дизајн ревије



из 2017. године био је инспирисан радом уметнице *Новог реализма* Ники де Сен Фал (Niki de Saint Phalle), а дизајнирана је и мајица с натписом *Зашто није било великих уметница*, који представља наслов познатог феминистичког есеја Линде Ноклин (Linda Nochlin) из 1971. године. Осим наведеног, током 2019. модна кућа *Диор* избацила је серију ташни чији је изглед посебно изменило једанаест уметница из различитих земаља, док је јесења и зимска колекција 2020. године била инспирисана делима уметница надреализма попут Леоноре Карингтон (Leonora Carrington), Жаклин Ламбе (Jacqueline Lamba), Ли Милер (Lee Miller) и Доре Мар (Dora Maar). Исте године Чикаго је осмислила посебну серију *Lady Dior* торби инспирисану њеним сликама *Opustiti se u potpunosti* (Let It All Hang Out), *Краљица Викторија* (Queen Victoria), *Кристина од Шведске* (Christina of Sweden) (Judy Chicago 2022). Називи ових дела исписани су на доњој страни ташне како би кроз одевне предмете уметница наставила да подучава друге о женској историји (loc. cit.). Са циљем да промовише женску уметност, модна кућа *Диор* започела је и подкаст назван *Dior Talks*, у коме је читав серијал наслова *Lady Art* посвећен управо раду различитих уметница.

За потребе ревије Чикаго је осмислила дело названо *Женско божанство* (The Female Divine). Простор који је уметница пројектовала назван је у штампи *антропоморфном скулптуром на надувавање*, дужине 69 метара и висине 14 метара, а која представља фигуру мајке богиње, коју је уметница првобитно дизајнирала касних седамдесетих и која претходно није изведена у простору (Cavanagh 2020). Кроз коришћење извезених застава које подсећају на шест панела са улаза на изложбу *Вечере*, као и кроз дизајн пода инспирисан цветним шарамима са цртежа за столњак намењен Елеонори од Аквитаније, инсталација Чикаго из 1979. године наставила је свој живот у новим облицима и у новим уметничким и комерцијалним сферама. Чикаго је за *Диор* урадила 20 застава димензија три пута два метра, а на којима су исписане реченице на француском и енглеском језику. Осмишљена је и највећа, главна застава, на којој су извезене речи: *Шта би се десило када би жене управљале светом*. На осталим, мањим заставама исписана су питања попут: *Да ли би бог био жена; Да ли би било насиља; Да ли би и мушкарци и жене били нежнији; Да ли би се оба родитеља једнако бавила децом; Да ли би старије жене биле дубоко поштоване; Да ли би мушкарци и жене били једнаки; Да ли би приватни поседи постојали; Да ли би планета била заштићена и Да ли би зграде изгледале као материце* (Judy Chicago 2022). Тиме је уметница пренела своја друштвено ангажована питања из простора галерија и музеја у простор комерцијалне сфере модног дизајна. Заставе су израђене у занатској школи за вез *Чанакја* (Chanakya School of Craft) намењеној маргинализованим женама у Индији, које се овде укључују у различите пројекте и примају одређене хонораре (Dior 2020b).

Након коришћења на ревији, четири заставе са текстом извезеним на француском језику изложене су у Бруклинском музеју на изложби *Кристијан Диор: Дизајнер снова* (Christian Dior: Designer of Dreams)

2021. године, док су све заставе са текстом исписаним на енглеском језику укључене у прву ретроспективну изложбу Џуди Чикаго у Музеју де Јанг (de Young Museum) у Сан Франциску исте године (Brooklyn Museum 2021). Према речима Чикаго, Кјури и она сложиле су се у размишљању да и уметност и мода говоре о женском телу, као и око жеље да стварају своја дела у колективу (loc. cit.). Свакако, укључивање наслеђа *Вечере* у комерцијални сектор доприноси његовом потпуном прихватању и поспешивању поновног интересовања за оригиналну инсталацију Џуди Чикаго код публике која се можда у другим околностима не би сусрела са њеним феминистичким опусом.

## Закључак

*Вечера* Џуди Чикаго, осим као уметничко дело, функционише и као дидактичко, односно активистичко дело које нам својим постојањем и пратећим публикацијама помаже да боље разумемо приказане личности и женску историју кроз домене уметничког делања које је историјски схватано као *женско*. Публикација *Извести наше наслеђе* (Embroidering Our Heritage), објављена поводом отварања инсталације, детаљно објашњава процес рада са иглом на *Вечери*, али представља и кратки историјски преглед веза као уметничког медија. Детаљно осмишљен пратећи материјал инсталације доприноси њеној активистичкој мисији која подразумева подизање свести о женском стваралаштву, али и женској историји генерално. Поред тога, историјат инсталације и њена излагачка прошлост доприносе схватању значаја рада Џуди Чикаго када је у питању налажење институционалног места и подршке за дела примењене уметности у оквиру музеја *високе* уметности Сједињених Америчких Држава. Такође, сам процес стварања дела и идеје о феминистичком оснаживању волонтерки и волонтера доприноси активистичкој мисији *Вечере*, која је започета при самом стварању инсталације. Од изузетне је важности издвојити и скорију популаризацију дела Чикаго у модној сфери, чиме је постигнуто поновно интересовање за рад уметнице, али и проширивање публике која конзумира феминистичку уметност и на нов начин упознаје њене друштвено ангажоване поруке.

## ЛИТЕРАТУРА

- Deskins, S.B. 2020  
*Judy Chicago's The Dinner Party: The Curatorial Context*, Woman's Art Journal, 41(1), 20–29.
- Mainardi, P. 2018  
Quilts: The Great American Art. In: N. Broude and M.D. Garrard, eds., *Feminism and Art History: Questioning The Litany*, [e-book], Routledge.
- Parker, R. 2017  
*The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*, London; New York: I.B. Tauris.
- Chansky, R.A. 2014  
*When Words Are Not Enough: Narrating Power and Femininity Through the Visual Language of Judy Chicago's The Dinner Party*. a/b: Auto/Biography Studies, 29(1), pp. 51–77. doi:10.1080/08989575.2014.921983
- Gerhard, J. F. 2013  
*The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970–2007*. Athens; London University Of Georgia Press.
- Parker, R. and Pollock, G. 2013  
*Old Mistresses: women, art and ideology*, London: I.B. Tauris.
- Chicago, J. 2007  
*The dinner party: from creation to preservation*, London: Merrell.
- Auther, E. 2004  
*The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg*. *Oxford Art Journal*, [online] 27(3), pp. 339–364. doi:10.1093/oaj/27.3.339
- Lippard, L.R., Lucie-Smith, E., Thompson, V.D. and Sackler E.A. 2002  
*Judy Chicago*, New York, NY: Watson-Guptill Publications.
- Chicago, J. and Hill, S. 1980  
*Embroidering our heritage: the dinner party needlework*, Garden City, N.Y.: Anchor Books.
- Rabinovitz, L. (1980)  
*Issues of Feminist Aesthetics: Judy Chicago and Joyce Wieland* Woman's Art Journal, 1(2), p.38–41. doi:10.2307/1358083
- Maretić, T. 1908  
*Publija Ovidija Nasona Metamorfoze*, [e-book] Доступно на [http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/ovidije\\_metamorfoze.pdf](http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/ovidije_metamorfoze.pdf) (приступљено 20. 05. 2022)

## ИЗВОРИ

- Judy Chicago. 2022  
*Dior Collaborations*. [online] Доступно на: <https://www.judychicago.com/gallery/dior-collaborations/artwork/> (приступљено 12. 05. 2022)
- Through the Flower. 2022  
*International Honor Quilt*. [online] Доступно на: <https://throughtheflower.org/project/international-honor-quilt/>. (приступљено 15. 05. 2022)
- Brooklyn Museum. 2021  
*Brooklyn Talks: Maria Grazia Chiuri and Judy Chicago*. Sept. 10, 2012. Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=w3aG9NfY6Ac&t=8s> (приступљено 5. 05. 2022)
- Cavanagh, A. 2020  
*Inside Judy Chicago's Monumental Goddess Sculpture for Dior*. The New York Times, 20 Jan., 2020, Доступно на: <https://www.nytimes.com/2020/01/20/t-magazine/dior-judy-chicago.html> (приступљено 11. 05. 2022)
- Dior, C. 2020a  
*Dior x Judy Chicago couture collaboration*. Jan. 27, 2020. Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=rQ6UP1ZmNPQ&t=2s> (приступљено 11. 05. 2022)
- Dior, C. 2020b  
*The Making of The Embroidered Banners From The Haute Couture Spring-Summer 2020 Show Set*. Jan. 21, 2020. Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=G2jVs8pEqxk> (приступљено 11. 05. 2022)
- Chicago, J. 2009  
*Oral history interview with Judy Chicago*, 2009 August 7–8. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Доступно на: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-judy-chicago-15708> (приступљено 18. 05. 2022)
- Chicago, J. 1980  
*Judy Chicago on making room for women's images* [Interview]. *Houston Breakthrough*. February 1980. Judy Chicago Papers. The Dinner Party. Follow-up. The Dinner Party. Follow-up. Clippings, February 1980. MC 502, folder 23.32. Schlesinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, Mass.
- Right Out of History: The Making of Judy Chicago's 'Dinner Party'*. 1980  
Directed by Johanna Demetrakas [Film]. New York: Phoenix Films.
- Judy Chicago Papers. The Dinner Party. Writings and related. The Dinner Party. Writings and related. The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage. Part IV [worker memoirs], ca. 1979. MC 502, folder 12.22–12.23. Schlesinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, Mass.

DEA CVETKOVIĆ

Independent Researcher, Belgrade, Serbia  
deacvetkovic@icloud.com

## JUDY CHICAGO: Needlework, Activism and Art

Judy Chicago is a famous feminist artist from the United States of America. Chicago has frequently used artistic media that have historically been categorized as that of a lesser value compared to the works belonging to the category called fine arts. Two feminist authors, Griselda Pollock and Rozsika Parker, exposed the existing hierarchy of arts in art history in their seminal book *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. The two authors wrote about the ways in which embroidery, quilts, and needlework have often been regarded as works belonging to the domain of crafts or applied arts because of their connections to the spheres of the home and their authors, who were in most cases, women. Feminist artists have used textile in their pieces in different subversive ways in order to show their political message, while using artistic disciplines that have often been left unacknowledged in art history. This paper looks at the ways in which Chicago used needlework in her works *The Dinner Party* and *International Honor Quilt*. It also looks at a piece called *The Feminine Divine* which was commissioned by Dior and based on Chicago's previous pieces and feminist activism.

Translated by the author

## **FATTORIA DI CELLE GORI: прилог проучавању локално-специфичне уметности**

Категорија чланка: прегледни рад

**Апстракт:** Уметничка пракса карактеристична за локацију (*site-specific art*) идентификује се унутар физичког окружења као јединствена комбинација његових елемената: дужине, дубине, текстуре, услова осветљења, образаца саобраћаја, топографских карактеристика и слично. Касних шездесетих и раних седамдесетих година 20. века ова уметничка пракса напустила је један од конститутивних елемената модерног концепта уметности: идеју естетске аутономије. Одбацујући модернистичку претпоставку да је уметничко дело аутономно, уметност карактеристична за локацију променила је приступ према контексту конципирања и реализације дела. Јединственост уметничке збирке колекције „Гори” (Gori), која је предмет овог рада, значајна је за увид у уметничко мишљење краја 20. века, проучавање и разумевање локално-специфичне уметности. Овај музеј-резиденција, надамак Фиренце, поседује 80 дела локално-специфичне уметности међу којима су најзначајнија имена савремене светске уметности. Увидом у уметничку збирку методом испитивања на терену, те анализом и тумачењем каталога и текстова, издвојена су три различита приступа просторне праксе која ће, у ужем одређењу, бити предмет овог рада. Рационализација простора карактеристична је за рад Ричарда Сера (Richard Serra) и Денија Каравана (Dani Karavan). Испитивање односа природног и артифицијелног карактеристично је за Роберта Мориса (Robert Morris) и Данијела Бирана (Daniel Buren), а разоткривање извештачености „Гамбинијевог врта”, може се, између осталог, издвојити у раду Џорџа Тракаса (George Trakas). Наглашавајући постмодернистичку сумњу, поменути приступи доводе у питање појам локације и идеју природног у савременом контексту упућујући на концептуално ограничење и исцрпљеност појма „локално-специфично”. У настојању да редефинишу однос уметничког рада унутар простора конципирања и реализације, ови приступи нуде алтернативна просторна полазишта, чије је мапирање и приказивање основни циљ овог рада.

**Кључне речи:** „Гамбинијев врт”, истраживање локације, публика у интеракцији, *site-specific art*, *Fattoria di Celle Gori*



Генеалогичка уметности зависних од специфичних карактеристика места почиње касних шездесетих година 20. века и проблемски је заснована на феноменолошком и искуственом разумевању локације. Уметности са префиксом *site-specific*: „уметност предела“ (*land art*), „амбијентална уметност“ (*ambient art*), „окружења“ (*environmental art*) и др. јављају се, првенствено, као опонент модернистички апстрактној и аутономној скулптури у јавном градском простору.<sup>1</sup>

Током седамдесетих година, развоју локално-специфичне уметности доприноси појава алтернативних простора за реализацију и приказивање уметничких дела, као и појава паркова скулптура и инсталација на отвореном. Док су се алтернативни уметнички простори јавили као последица институционалне критике, паркови скулптура на отвореном поставили су концепт уважавања, очувања и интегрисања природног подручја у уметнички принцип. Дела изложена у природи постала су елементи везани за окружење које гледаоци, као активни посматрачи, могу да тумаче кроз пажљиво читање контекста а неретко и кроз тактилно или хаптичко искуство.

Тоскана, позната по свом уметничком наслеђу и јединственој топографији, поседује више од десет паркова скулптура, међу којима је и колекција „Гори“ виле „Ћеле“ (*Villa di Celle*), једна од најозбиљнијих приватних колекција локално-специфичне уметности.

Овај прилог проучавању локално-специфичне уметности настао је као резултат посете аутора виле „Ћеле“, те директног увида у динамичну и разноврсну уметничку колекцију.

## Колекција „Гори“ виле „Ћеле“ и сликовити пејзаж „Гамбинијевог врта“

Колекција уметничке збирке виле „Ћеле“, налази се у непосредној близини Фиренце и спада у најпознатије колекције савремене уметности у Италији.

<sup>1</sup> Уметност у јавном простору, у периоду од 60-их до 80-их година 20. века, представљена је кроз два модела: „уметност у јавном простору“ (*art in public places*) и „уметност као јавни простор“ (*art as public spaces*). Први модел је, најчешће, представљен кроз скулптуру и инициран на нивоу градске управе или државе. Оно што легитимише ову праксу као „јавну уметност“ јесте лоцирање, међународно признатих уметничких радова, на местима која због својих карактеристика сматрају посебном врстом јавног добра попут: паркова, универзитета, улазних партија савезних зграда, тргова, аеродрома и слично. У неке од најугледнијих примера ове уметничке парадигме спадају радови Александра Калдера (*Alexander Calder*), Хенрија Мура (*Henry Moore*) и Исамуа Ногучија (*Isamu Noguchi*). Други модел односи се на програмски дизајниране урбане скулптуре које функционишу као специфични облик урбаног мобилијара. Кључни параметар овог модела јесу физичке карактеристике контекста, а он се заснива на утилитаристичкој допуни постојећег артифицијелног пејзажа. Ова врста „јавне уметности“ усмерена је одређеном степеном задовољења претпостављених корисничких потреба а препознаје се у радовима Скота Бартон (*Scott Burton*) и Сијаха Армајани (*Siah Armajani*).

Вила „Ћеле“ била је првобитно власништво племићке породице Фаброни (*Fabroni*) из Пистоје. Кардинал Карло Аугустино Фаброни (*Carlo Agostino Fabroni*), истакнути покровитељ уметности, подигао је крајем 17. века објекат виле и суседну капелу. Вили је, након што је прешла у власништво породице Казели (*Caselli*), додат раскошни врт површине 50 хектара. Врт је добио име по архитекти Ђованију Гамбинију (*Giovanni Gambini*), који га је пројектовао средином 19. века по узору на енглески врт са карактеристичним пратећим објектима и елементима пејзажа попут волијере, чајџинице, језера, мостова, стена и водопада.

Почетком 1970. године, имање у целини преузима Ђулиано Гори (*Giuliano Gori*) за своју колекцију савремене уметности инспирисану међународним изложбама у Венецији и Каселу које су промовисале нов уметнички принцип истраге физичких карактеристика локације.<sup>2</sup> Следећи сензибилитет поменутих смотри, Ђулиано Гори тежио је да реализује уметничку збирку која би изградила равноправни критички дијалог с природним окружењем, с том разликом што би дела била део сталне, трајне поставке, а однос између мецене и уметника поново успостављен. Током процеса наручивања, уметник и колекционар би радили заједно на интеграцији идеје у природно окружење поштујући етику рада у природи, размену мишљења и тосканску културну традицију (*Ubierna* 2018: 110-119).

Током седамдесетих и осамдесетих селективно су позвани први уметници и реализовани први локално-специфични радови. Вила „Ћеле“, са уметничком колекцијом „Гори“, званично је отворена као музеј-резиденција 12. јуна 1982. године.

У врту виле, суштински је успостављена мрежа односа између просторног контекста и уметничких дела. У овом музеју на отвореном ништа није деконтекстуализовано, а уметнички радови подстичу гледаоца да прецизира фокус и испита процес којим је сваки уметник стварао, узимајући у обзир локацију унутар простора врта. С тим у вези, може се рећи да специфичност „Гамбинијевог врта“ артикулише сву уметност збирке „Гори“ претварајући је у интерактивну ситуацију. Последишно, да би се разумела јединственост ове збирке неопходно је започети дискусију „Гамбинијевим вртом“ и његовим уметничким статусом. То посебно јер је реч о променљивом означитељу који осцилира између природне и вештачке творевине.

<sup>2</sup> Главни покушај историзације уметничких поступака условљених карактеристикама фактичког простора направио је Германо Ћелант (*Germano Celant*) 1976. године у оквиру 37. Венецијанског бијенала. Водећи принцип ове међународне изложбе под називом „Уметност и амбијенти“ (*Arte & Ambiente*) био је уметнички рад који је испуњавао једну собу изложбеног простора у целини. Ћелант је омогућио историјски преглед и увид у савремену уметничку продукцију. У оквиру Бијенала били су изложени радови италијанских футуриста, руских конструктивиста, холандског покрета „Де Стајл“ (*De Stijl*), дела Џексона Полока (*Jackson Pollock*), Алана Капроуа (*Allan Kaprow*), Џозефа Бојса (*Joseph Beuys*) и других. Ова изложба нагласила је значај везе уметничког дела и простора у оквиру ког се дело поставља и реализује.

„Гамбинијев врт“ јесте сликовити предео пројектован под снажним утицајем концепта енглеског врта и пејзажног сликарства Клода Лорена (Claude Lorrain), Николаса Пусена (Nicolas Poussin) и Салватора Розе (Salvator Rosa). Пажљиво компоновани пејзажи, идеализовани су спој блаженог, пасторалног призора и света који узбуђује својом узвишеношћу и снагом. Међутим, пејзаж је, иако изгледа природно, кодиран далеко од стварности. Према тврдњи историчара уметности Роберта Хобса (Robert Hobbs), попут романтичарских сликовитих призора природа се и у „Гамбинијевом врту“ ставља под наводнике. „Гамбинијев врт“ је симулација, измишљена дивљина, илузија састављена од стварних елемената (Hobbs 1994: 37).

Уметници који су своје радове реализовали у „Гамбинијевом врту“ били су заинтригирани управо дихотомијом романтичарског пејзажа. По сензибилитету постмодерни, уметнички радови постављају се као разигране критике које збуњују, деконструишу и реafirмишу идеју природног пејзажа заступљену у врту.

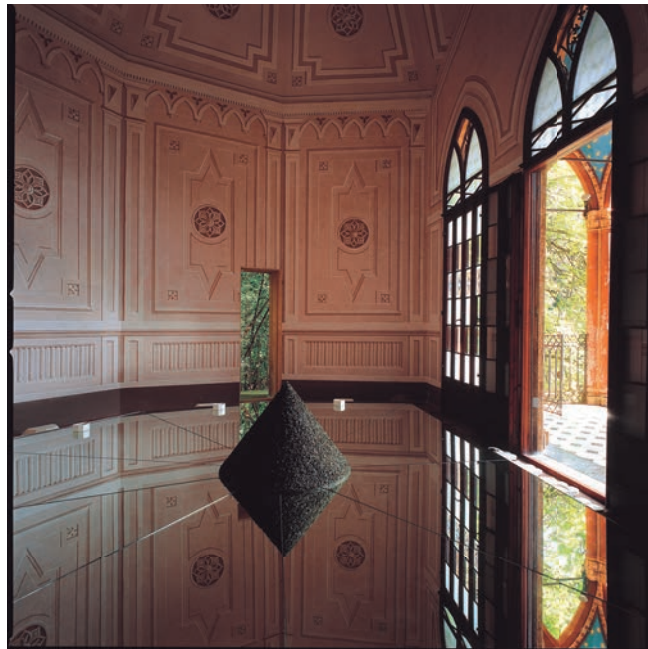
У разнородним уметничким одговорима на просторни оквир „Гамбинијевог врта“, издвајају се три основна приступа: просторна рационализација, испитивање односа природно-артифицијелно и, коначно, отворена критика извештачености идеје идеалног, романтичарског, пејзажа у савременом свету у којем живимо.

## Просторна рационализација

Појам рационализације употребљен у контексту тумачења простора упућује на пројектантски приступ који уз минималну интервенцију у просторном оквиру конципира и реализује идеју. Просторни оквир тако постаје врста регулације, јединствени и самодовољни микро-контекст који инспирише и информише идеју у целини.

Рад Денија Каравана „Церемонија чаја“ (*The Tea Ceremony*) из 1999. године спаја две главне пластичке дисциплине: скулптуру и архитектуру. Простор који је додељен за интервенцију, чајџиница у средишту „Гамбинијевог врта“, Караван употребљава као место остварења експресивног исказа, смештајући рад у потпуности у складу с наменом објекта, његовом формом, габаритом и естетиком.

Наиме, унутар објекта Караван користећи само огледало, зелени чај и предмете од керамике гради просторну инсталацију, видљиву са спољашње стране кроз велики француски прозор на балкону. Испред просторије на другом спрату чајџинице налази се седам пари керамичких јапанских сандала које наговештавају да су актери унутар простора обреда. У унутрашњости објекта површина огледала служи као простор за церемонију а одраз собе и њена зидна декорација стварају дубину и осећај амбивалентности. Велики конус традиционално зеленог чаја позициониран је на средини стола док је на сваком месту постављена седмострана посуда од белог порцелана. На поду испред сваке посуде налази



1. Дани Караван, *Церемонија чаја*, огледала, зелени чај, порцелан, 1999.  
1. Dani Karavan, *The Tea Ceremony*, mirrors, green tea, porcelain, 1999

се бели јастук од истог материјала чија форма прати форму собе. Уочљиво је пажљиво промишљање детаља и интеграција ликовних потенцијала постојећег објекта у тежиште уметничког пројекта. Унутар свечано постављене сценографије за церемонију, посматрач, међутим, сведочи о одсуству актера обреда. Призор фантастичног калеидоскопа намеће закључак о нестанку, дематеријализацији учесника током свечаног чина чиме ритуал постаје додатно мистификован.

Церемонија чаја и објекат одређен за ту функцију аутономни су мотиви Каравановог рада. Уметник се у потпуности одређује према програмском и формалном оквиру објекта, док са друге стране остаје критички неутралан према изванконтекстуалној идеји јапанског ритуала у средишту италијанске културне традиције. Место које је могуће искористити за критичко супротстављање двеју различитих култура Караван посматра као изоловану целину, контекст самодовољан за уметнички рад и поставку одабраних елемената који постојећој целини додају нову ликовну и езотеричну вредност (сл. 1).

За разлику од Каравана, Ричард Сера за своју прву инсталацију „Коломбино из Фиренцоле“ (*Colombino di Firenzuola*) изведену 1982. године третира широки простор падине која се спушта ка језеру. Уметничкој поставци претходила су прецизна топографска мерења, којима је Сера утврдио тачне позиције (коте) за поставку елемената инсталације. Инсталацију чини осам каменних блокова димензија 213,4 x 147,3 x 147,3 cm израђених од ретког италијанског пешчара коломбина (*Colombino*), изванредних својстава без шупљина или напуклина. Овај камен има низак ниво порозности и гарантује



2. Ричард Сера, *Коломбино из Фиренцоле*, камен, 1982.  
2. Richard Serra, *Colombino di Firenzuola*, stone, 1982



3. Роберт Морис, *Лавиринт*, камен, 1982.  
3. Robert Morris, *Labyrinth*, stone, 1982

дуг животног век и у најтежим климатским условима па је његова употреба за инсталацију на отвореном логичан избор уметника. Одабир овог камена упућује на етику рада на специфичној локацији и разумевање њених природних потенцијала. Интересантно је додати да је уметник лично направио избор блокова за свој рад пажљивим испитивањем ликовних својстава појединачних узорака у каменолому у Фиренцоли, градићу надомак Фиренце (сл. 2).

Сера је распоредио одабране блокове у уникатну поставку. Унутар ове поставке блокови су били распоређени тако да се они издижу два метра од земље тачно на месту где се терен спушта два метра. То би значило да се врх сваког блока поклапа са базом блока који се налази изнад и тако даље, а чиме се ствара низ виртуелних планова. Терен је не само подлога, он је по себи концепт инспирација и завршено дело, а камени блокови су скулпторски обрађене геодетске тачке које топографију терена мапирају као уметничко дело по себи.

У оба приказана примера очљиво је прилагођавање уметничког концепта у потпуности физичким условима локације (или објекта у случају Каравановог рада). Иако се локација поставља као непроменљиви параметар, полазна и тежишна тачка, инспиратор и услов ликовности, оба уметничка рада постижу јасан концепт, савремен и оригиналан израз.

### Испитивање односа природно-артифицијелно

Дијалог између природног и вештачког остварују, монументалним инсталацијама, Роберт Морис и Данијел Биран. Реч је о интервенцијама делимично заснованим на контекстуалном размишљању у оквиру којих се уметници превасходно баве односом сусрета гледаоца са објектом и физичким простором реализације објекта.

Иако се, како Квон (Miwon Kwon) типолошки раздваја, ради о два различита уметничка приступа; феноменолошком код Мориса, односно институционалном код Бирана, може се у оба примера говорити о новим поступцима уметничке праксе карактеристичне за локацију, које редифинишу појам места (Kwon 1997: 95).

Морисов „Лавиринт“ (*Labyrinth*) из 1982. године на први поглед изражава остварене везе са локалном архитектонском традицијом. Да би саградио лавиринт Морис, у правилним интервалима, користи хоризонталне пруге, бели камен (из области Серпенто) и тамнозелени камен (из Транија), што је врло типично за тосканске цркве. Међутим, медиј овог лавиринта не одређују материјали као такви, већ динамика заузимања тродимензионалног простора (сл. 3).

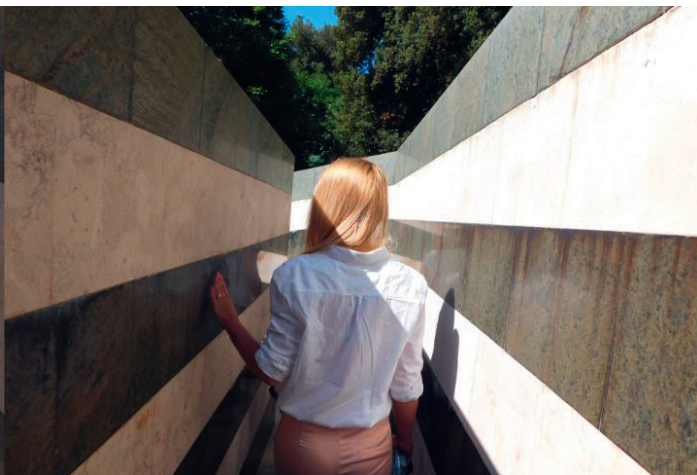
На благој падини романтичарског парка, уметник смешта визуелно јединствену скулптуру троугаоног плана. Њена форма није збир особина материјала објекта већ структура нашег перцептивног ангажовања. Додатно, ова минималистичка форма предимензионирана за место на којем је постављена мења очекивања посетилаца о пејзажу, чиме пејзаж, како наводи теоретичарка уметности Марија Хусаковска-Шишко (Maria Hussakowska-Szyszkó), бива дисквалификован и остаје у другом плану (Hussakowska-Szyszkó 2010: 19).

Посматрачи који ступе у лавиринт постају обухваћени психолошким немиром који стварају пруге. Иако ове пруге испрва делују разумљиво, оне су деформисане нагибом падине коју објекат прати у хоризонталном плану. Падина којом се хода кроз лавиринт је коса равна чији нагиб додатно усложњава ионако захтеван систем саобраћаја објекта. Тако идентификовање лавиринта као просторне скулптуре није одређено техником, материјалом или стилем, већ формом искуства чија је најзначајнија карактеристика визуелна непосредност. Посматрач може додирнути дело, видети његове високе зидине и пролазе и





4. Роберт Морис, *Лавиринт*, публика у интеракцији са објектом  
4. Robert Morris, *Labyrinth*, observers interacting with the object



осетити његову масивност, али и схватити да постоји метафорички лавиринт, идеја планираног хаоса (сл. 4).

Роберт Морис се у свом раду поиграва савременим теоријама уметности зависних од специфичних карактеристика места. Морис, пре свега, поставља питање позиције посматрача у директној комуникацији са уметничким објектом. Изазивајући нова перцептивна искуства, он интегрише посматрача непосредно унутар објекта чиме поништава дистанцу између посматрача и уметничког објекта. Емпиријске чињенице утицаја светлости, простора и материјала, али и естетика величине, пропорције и масе постају услов за медиј ове просторне скулптуре.

У погледу односа посматрача и уметничког објекта и Данијел Биран показује спремност да појача перцептивно искуство посетиоца стварајући, попут Мориса, на дијагоналној оси артифицијалног, уметничког, објекта и природног амбијента.

Уметнички објекат „Кабина са четири собе која је експлодирала“ (*La Cabane Éclatée Aux 4 Salles*) архитектонична је структура трга окруженог зидовима који су прекривени огледалима. Француски уметник за свој објекат одабира чистину непосредно уз парк, делимично оивичену жичаном оградом и окружену густим растињем. Попут Морисовог „Лавиринта“ и за Биранову „Кабину“ могло би се рећи да је по среди предимензиониран објекат који није у складу са местом на којем се поставља. Ипак, лакоћу овој компактној структури даје фасада обложена огледалима (сл. 5).

Унутрашњост објекта подељена је на четири једнаке квадратне просторије димензије четири пута четири метра. Два зида сваке просторије обложена су огледалима, а два зида су офарбана различитим бојама. На месту обојених зидова свака соба има отвор налик вратима ширине један метар. Врата склоњена са сваког зида, постављена су директно испред отвора из којег су наизглед скинута. Та врата налазе се на тачно четири метра удаљености од објекта. Страна окренута



5. Данијел Биран, *Кабина са четири собе која је експлодирала*, бетон, камен, фарба, огледала, 2005.

5. Daniel Buren, *La Cabane Éclatée Aux 4 Salles*, concrete, stone, paint, mirrors, 2005

ка објекту има боју унутрашњег зида док је спољна страна, логично, обложена огледалом.

Унутар објекта посматрач је креће слободно. Иако помало дезоријентисан, за разлику од посетиоца Морисовог „Лавиринта“ посетилац „Кабане“ није ухваћен у перцептивној нелагоди, већ у некој врсти радосног откривања, нових, могућих визура. Посматрано споља, огледала одражавају окружење. Вегетација која се у њима огледа мења се како се посматрач креће поред објекта чиме се пејзаж дематеријализује и раствара у сопственом одразу.

Оба приказана рада баве се односном перцепције посматрача и уметничког објекта архитектонске форме и пропорције. Иако место реализације објекта јесте у улози просторног регула и улазног, непорменљивог, параметра у процесу уметничког рада, оно је ипак у другом плану у односу на уметникову намеру.

Оба концепта (концепт лавиринта и концепт кутије која је експлодирала) уметници су развијали касније у свом раду на другим локацијама.



„Стаклени лавиринт“ (*Glass Labyrinth*) Роберта Мориса из 2014. године такође триангулисана форма, премда аеродинамична, транспарентна и елегантна говори језиком садашњости, модерне архитектуре и дизајна. Попут свог претходника, из 1982. године, „Стаклени лавиринт“ из Канзас Ситија оријентисан је појачавању перцептивног искуства посматрача кроз сложен и захтеван саобраћај. Са друге стране, Биранова „Кабина са огледалима“ (*Le Cabane rouge aux miroirs*) из 2011. године музеја Шартуз у Дуеу (*Musée de la Chartreuse de Douai*), наставља игру рефлексije.

### Отворена критика извештачености „Гамбинијевог врта“

Попут већине уметника окружења и Џорџ Тракас користи природу у обликовању свог рада, али је однос публике према локацији и њено ангажовање у откривању рада од пресудне важности за овог скулптора. Унутар стручног дискурса савремене уметности, познато је да Тракасов рад истражује односе између природе, изграђеног окружења и људског присуства. Након што одабере простор (место) свог рада Тракас разматра његову топографију, историју и ликовне потенцијале, али његова истраживања у уметности усмерена су ка испитивању начина на који се може изменити свест публике о месту на којем уметник интервенише.

Дело „Путања љубави“ (*The Pathway of Love*) из 1982. године деконструише романтичну метафору „Гамбинијевог врта“ као идеализованог природог пејзажа. Тракас скреће пажњу на чињеницу да је у романтичарском врту индустријски свет, у свој сложености, потпуно искључен, те да се романтизам може тумачити као реакција на ексцес индустријске револуције и носталгично повлачење у прошлост. Речју, романтичарски врт јавља се као опонент урбанизацији и механизацији који чине основни карактер индустријализације.

Тракасову „Путању љубави“ чине две паралелне стазе, једна од челика друга од дрвета, које прате физиономију вијугавог потока пролазећи кроз средиште врта. Одређено време стазе се пружају паралелно, у једном моменту оне замењују места, раздвајају се и коначно сустижу у идиличном уточишту, тајном центру врта – базену у облику срца. Поток, чију су путању пратиле стазе, пролази кроз брану од плетеног метала која је експлодирала и спушта се у водопад формирајући базен. Тракас је инсистирао на експлозији подстакнутој динамитом из које настаје базен у облику срца, наводећи да „не може бити љубави без експлозије“ (Gori 2012: 130). У тишини стазе, вода која ствара одјек појачава перцептивно искуство доводећи га на границу хаптичког. Млаз воде постаје парадигма живота и сталног протока догађаја (сл. 6).

Ипак, експлозија љубавне везе између природе и технологије води закључку да Тракас заправо усмерава нашу пажњу на поремећај у окружењу настао индустријском револуцијом. Он разоткрива извештаченост Гамбинијевог идеализованог пејзажа, који је јасно одвојен од свих тензија истовременог индустријског света.



6. Џорџ Тракас, *Путања љубави*, дрво, челик, теракота, гвозђе, 1982.  
6. George Trakas, *The Pathway of Love*, wood, steel, terracotta, iron, 1982

Рад Џорџа Тракаса свакако није једини у уметничкој колекцији „Гори“ који се бави аспектима индустријског света унутар природног окружења романтичарског врта. Инсталација од кортен челика Сузана Солано (Susana Solano) поиграва се дијалектиком спољашњег и унутрашњег простора. Место које је уметница одабрала за своју инсталацију налази се изван главног пута кроз врт и да би до ње дошао посетилац мора да напусти централну пешачку стазу. Уметнута међу стаблима бамбуса и црнике скулптура од челика подсећа на свемирски брод. Интересантна комбинација скулптуре и архитектуре у потпуности доминира простором који је окружује. Пријатно осећање сигурности који нам она пружа када у њу наступимо подсећа на то да човеково скровиште данас јесте артифицијелно и да индустријски, техницистички свет мора бити у дијалогу са природним окружењем.

### Уместо закључка - Критичко читање збирке *Fattoria di Celle*

Уметнички радови специфични за локацију, како је у овом прилогу показано, артикулишу се и дефинишу кроз својства, квалитете и значења произведена у односима између уметничког објекта и позиције коју објекат заузима у простору.

Оно што је посебно значајно за уметничку збирку „Гори“ поред претходно наведених особености јесте чињеница да њени радови захтевају посматрача који активно и критички учествује у њиховом испитивању и читању.

За разумевање појма „критичко читање“ потребно је објаснити термин „критичка просторна пракса“ (*critical spatial practice*) који теоретичарка уметности Џејн Рендел (Jane Rendell) користи да опише рад изван граница уметничког стваралаштва

(Rendell 2006: 21-30). Рендел скреће пажњу на уметничке форме које настају изван институционалних простора галерија и музеја (физички и легислативно) као и на праксе које се остварују кроз сарадњу са независним кустосима који подржавају сарадничке групе и самоинициране пројекте, што је случај збирке колекције „Гори”. Теоретичарка посебно указује на уметности условљене специфичним карактеристикама места, јавне уметности, урбане интервенције и различите видове уметничког изражавања од критичких перформанса до инсталација. Кроз концепт „критичке просторне праксе” Рендел, редифинише појам „критичке теорије” са аспекта уметности. Попут Гаса Рејмонда (Geuss Raymond), политичког филозофа који критичкој теорији приписује „инхерентно продуктивно просветљење и еманципацију” (Raymond 1981: 3), она критичку теорију посматра као врсту рада која у постојећим условима ствара другачије предлоге.

Тако посматрано, концепт „критичке просторне праксе” Џејн Рендел пружа основ за проучавање алтернативних просторних предлога који се тичу нових начина апропријације простора и новог приступа тумачењу локације на којој се одвија уметничка интервенција.

Антикомерцијална, антиидеалистичка, уметничка пракса карактеристична за локацију, јесте феномен који указује на повратак и рехабилитацију „критичког читања”. Ова пракса захтева редифинисање претпоставки о уметности високог модернизма, које се односе на естетски статус уметничког предмета, елитистички статус музеја као институционалног простора уметности, али превасходно недостатка веће критичке пажње на релацији објекат – публика. Тако је уметничка пракса карактеристична за локацију повезана са „упадом” у стварни простор и као такав, стварни, простор са својим географским, историјским, културолошким и другим особинама представља основ за искуство уметничког дела.

Може се тврдити да се „критичко читање” уметничког наслеђа виле „Гори” односи у исто време на уметнички предмет, затим на пејзаж у оквиру ког се уметнички предмет поставља као сочиво кроз које се посматра, те утисак о простору који посматрач добија кроз интеракцију са уметничким објектом.

Интеграција уметничких радова у променљиво визуелно окружење „Гамбинијевог врта”, како је показано у овом прилогу, отвара даље низ занимљивих утисака. Док у једном броју уметничких радова природа открива идеју која стоји иза уметникове намере, у другом броју радова она мења изглед уметничког дела. Тако уметнички пројекти настају у неизвесностима које производе границе локације и границе уметничког рада.

Колико год уметнички приступи ове збирке били диспаратни, колико год они били критички, алтернативни и нови, у контексту тумачења уметности која зависи од специфичних карактеристика места, они, чини се, воде истом закључку. Кључна дефиниција уметности карактеристичне за локацију, суштина етике рада на јединственом месту, коју је поставио Ричард Сера јесте одржива. Она једноставно и недвосмислено гласи: „Померити дело значи уништити га” (Kaye 2000: 2).

## ЛИТЕРАТУРА

Ubierna, M. 2018  
Conservation and documentation of site-specific collections,  
in: *The Conversation Of Sculpture Park*, ed. S. Sunara and A. Thorn, London:  
Archetype Publications Ltd, 110-119.

Gori, S. (ed.) 2012  
*Fattoria Di Celle Gori Collection: A Walk Through Site Specific Art*, Pistoia: Gli Ori.

Hussakowska-Szyszkowski, M. 2011  
*Robert Morris and his installation for ms² Łódź 2010*, RIHA Journal (Krakow) 0032:  
<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69113>

Rendell, J. 2006  
*Art and Architecture: A Place Between*, London: IB Tauris.  
Kwon, M. 2002  
*One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, London: MIT Press.

Kaye, N. 2000  
*Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, New York and London: Routledge.

Kwon, M. 1997  
*One Place After Another: Notes on Site Specificity*, *October* (Cambridge), Vol 80 (1997): 85-110.

Hobbs, R. 1994  
*Art in Arcadia: The Gori Collection*, Torino: Umberto Allemandi & C.

Geuss, R. 1981  
*The Idea of Critical Theory: Habermas and the Frankfurt School*, Cambridge: Cambridge University Press.

MARIJA ZEČEVIĆ

Independent researcher, Belgrade, Serbia  
marijarh@yahoo.com

## ***FATTORIA DI CELLE GORI: Contribution to the Study of Site-specific Art***

The uniqueness of the art collection *Gori* of the villa *Celle*, which is the subject of this work, is important for an insight into the artistic thinking of the late XX century and the study of site-specific art. The works of art in this collection encourage the viewer to specify the focus and examine the process which each artist had created respecting the ethics of the work in nature. The specificity of the garden of the villa, *Gambini's Garden*, articulated all the art of the collection, turning it into an interactive situation. In various artistic responses to the spatial framework of *Gambini's Garden*, three basic approaches stand out: spatial rationalization, examination of natural-artificial relations and, an open critique of the artificiality of the idea of an ideal, romantic, landscape in the modern world we live in. As part of a rational approach, Robert Morris and Dani Karavan adapt their artistic concept completely to the spatial framework. On the other hand, Richard Serra and Daniel Buren deal with the relationship between the perception of the observer and the artistic object of architectural form and proportion. Although the place of realization of the object for these artists is in the role of the spatial rule and the unchangeable parameter in the process of artistic work, it is still in the background in relation to the artist's intention. Finally, George Trakas reveals the artificiality of Gambini's idealized landscape, which is separate from all the tensions of both the industrial world and the modern moment. A critical reading of the artistic heritage of the *Gori* villa refers at the same time to the art object, then to the landscape within which the art object is placed as a lens of observation, and the impression of the space that the observer goes through via the interaction with the art object. Thus, the artistic practice characteristic of the location is related to the *intrusion* into the real space and as such, the real space with its geographical, historical, cultural and other characteristics is the basis for the experience of the work of art.

Translated by the author

## ШИРЕЊЕ АРХИПЕЛАГА ДЕКОЛОНИЈАЛНИХ ИЗЛОЖБИ

Категорија чланка: прегледни рад

**Апстракт:** Деколонијални обрт у друштвеним наукама превазишао је ограничења дисциплина афрокарипских, латиноамеричких и субалтерних студија. Извела га је група *Модернитет / колонијалитет*, примењујући архипелашки начин мишљења Едуарда Глисана (Édouard Glissant). У матрицу мишљења коју су развијали укључили су фрагменте теорија еманципације *Покрета црнаштва* (négritude), од латиноамеричких теологија ослобођења до чикано феминизма осамдесетих година двадесетог века. Иницирао је и нова тумачења начина укључивања незападних уметника у ауторске кустоске изложбе савремене уметности. Изложбе попут *Трећег бијенала у Хавани* и *Чаробњака земље* из 1989. протумачене су на тим основама, а фокус критике усмерио се на уметничке праксе које укључују деколонијални приступ. Златни лавови на овогодишњем бијеналу у Венецији за најбољи павиљон и најбољу уметницу у централној поставци додељени су за такве радове: слављење гласова црних певачица у раду Соње Бојс (Sonia Boyce) и креолизацију форме у раду Симон Ли (Simone Leigh). Историзација деколонијалног обрта у уметности тек настаје у фрагментима, а први, тополошки покушај, у складу са методологијом архипелашког мишљења, спровео је историчар уметности и кустос Иван Муњиз-Рид (Ivan Muñoz-Reed). Полазећи од претпоставки које је изнео и од кустоских изложби које је апострофирао као парадигматичне за деколонијални обрт, овај текст мапира обриси архипелага деколонијалних изложби, као и његовог ширења.

**Кључне речи:** бијенализација, деколонизација, историја изложби, колонијализам, креолизација

### Архипелаг као претпоставка, и као модел мишљења и писања

Овај текст у методолошком аспекту прати линију коју је Лени Томпсон (Lanny Thompson) развио у испитивању улоге архипелага у пољу хеуристичких географија. У потрази за начином да се у студијама архипелага методологија заснује као својеврсна методо-логика (methodo-logic) која би била архипело-логика (archipe-logic) он је уобичајене начине мишљења (и писања) о архипелазима на допунио мишљењем са архипелазима, те и мишљењем из архипелага, који архипелаг изводе из статуса пуког предмета рефлексije континенталног мишљења и чине извориштем и матрицом крајње хетерогене, и на било какав тип система несводиве врсте мишљења. Архипелази у том дискурсу постају „геосоциолошке локације производње знања” (Thompson 2017: 68) и нуде матрицу мишљења коју одликују „дисконтинуиране везе”, „флуидни покрети” и „комплексне просторне мреже” (69–70).



Такво виђење архипелага развијено из предлошка који је деценијама раније већ понудио Едуард Глисан (Edouard Glissant), у отпору према сврставању карипске мисли под доминацију европског (у доба колонијализма), или афричког континента (за време доминације антиколонијалног *Покрета црнаштва*). Сматрао је да континентални и архипелашки начини мишљења морају да буду постављени у „потпуну међусобну супротност“, будући да је „континентално мишљење системско“, док је „архипелашко амбивитетно“ (Glissant 1996: 89). У покушају објашњења те разлике, Марко Квеас-Хјуит (Marco Cuevas-Hewitt) изводи је из чињенице да је архипелаг „територија без терена“, која је у потпуности зависна од „мора које је прожима изнутра – места мноштва односа који нису никада фиксни, већ су у константом флуксу“ (Cuevas-Hewitt 2007: 244). Форма писања која из архипелашког мишљења произилази јесте есејистичка, што је још 1580. Монтењ (Michel Eyquem, Sieur de Montaigne) истакао у есеју о канибалима, а тога се и Глисан држао и у својој *Филозофији односа* (Glissant 2009: 45), тврдећи да та форма може лако да поднесе не само амбивитет у значењу већ и крајњу хаотичност у приступу. Да би то било могуће, архипелаг не сме бити само предмет или интенционални корелат те врсте мишљења и писања, већ мора чинити и његову претпоставку (Glissant 2009: 45).

### Назирање два острва у архипелагу деколонијалних изложби

Према Нелсону Малдонадо-Торесу (Nelson Maldonado-Torres), неке од кључних одлика мишљења развијаног у карипском архипелагу, као „укидање веза са типично континенталним визијама суштинских одлика и супстанцијалности културе, историје и порекла“, тако су наглашене управо услед „свеобухватне присутности мора, које конотира отвореност, као и могућност промене и размене, бега и спаса, стварања веза, као и бесконачне могућности ширења хоризоната“ (Maldonado-Torres 2012: 194). Позивајући се на речи Џона Драбинског (John E. Drabinski), он наводи да је управо Глисан био тај који је „афирмисао специфично карипску *географију* мишљења уместо укоренивања мисли у традицији, историји или било чему другом што претпоставља кохерентан однос с прошлошћу“ (Maldonado-Torres 2012: 194, Drabinski: 2019). Инсистирање на тој географији омогућило је „дефинитивно продирање поробљених и колонизованих субјективности у област мишљења на раније непознатим институционалним равнима“ (Maldonado-Torres 2008: 8), као један од кључних аспеката деколонијалног обрта.

Међу институционалним равнима на којима је продирање тих субјективности последњих година веома видљиво јесу и изложбе савремене уметности, које све више укључују деколонијалне приступе. Историчар уметности и кустос Иван Муњиз-Рид (Ivan Muñiz-Reed) покушао је да детектује неке од кључних међу њима, полазећи од питања: Како

се кустоси и институције уметности постављају у оквиру колонијалне матрице и да ли је могуће да они реструктуришу знање и моћ – да их врате онима који су их изгубили? (Muñiz-Reed 2017: 100). Као позитивне примере кустоских изложби навео је свега две: *Чаробњаке земље* (Magiciens de la Terre) француског историчара уметности и кустоса Жан-Ибера Мартена (Jean-Hubert Martin) одржане 1989. у париском Бобуру и хали *Ла Вилет*, као и *Канибалистичке домине* (Dominó Caníbal) мексичког кустоса Гватемока Медине (Cuauhtémoc Medina), одржане 2010. у виду низа сукцесивних самосталних изложби у организацији ПАК Мурсија (PAC – Proyecto de Arte Contemporáneo de Murcia). На Мартеновој изложби Муњиз-Рид је детектовао „укључивање широког опсега ућутканих историја и аутохтоних космологија“ и то „на начин којим се доводи у питање појам глобализованих параметара, који су бацали сенке примитивизма и етнографије на културну продукцију изван Западне културе“ (Muñiz-Reed 2017: 100). Када је реч о Медининој изложби, он је издвојио то што се „од сваког уметника тражило да почне од рада свог претходника на изложби: додајући, одузимајући или модификујући нешто са претходне поставке, и тиме је канибализујући“ (Muñiz-Reed 2017: 103).

### Основна топографија та два острва

У *Чаробњаке земље* на једнакој основи били су укључени тако разнородни аутори као што су, са неоавангардне стране – италијански арте повера уметник Марио Мерц (Mario Merz), југословенски концептуални уметник Брацо Димитријевић и корејско-амерички флукус видео-уметник Нам Џун Пајк (Nam Jun Paik), а са стране аутохтоних уметника из трећег света – вуду-уметник Агбаљи Коси (Agbagli Kossi) из Тога, Бава Деви (Bawa Devi), традиционални индијски уметник који слика сходно *Митила канону*, и аустралијска заједница Аборицина у Јуендуму (Yuendumu), која колективно слика на ритуалан начин, и то бојама начињеним од светих трава. Према ставу кустоса, објављеном у каталогу, радове свих тих аутора спајало је то што „имају ауру“ и што су „носиоци метафизичких вредности“ (Martin 1989: 8). На изложби није било поделе на уметничке радове аутора који су имали статус професионалних уметника и артефакте самоуких визионара, већ су заједно били интегрисани у јединствену поставку. На тај начин су, према нигеријском историчару уметности, кустосу и песнику Оквуи Енвезору (Okwui Enwezor), „*Чаробњаци земље* на неки начин отворили простор за стварну артикулацију односа између радова који су стварани на Западу и на не-Западу“ (Enwezor 2007: 112).

Мединин кустоски пројекат одигравао се у барокној цркви из осамнаестог века, која је десакрализована и служи углавном као излагачки простор. Џими Дарам (Jimmie Durham), као први уметник у низу, а који поставља контекст за све остале, направио је игру између погодног и непогодног садржаја за такву зграду, стварајући од ње својеврсни „храм конфузије“. Током боравка сакупљао је отпадне

материјале, попут комада цемента, жице, фрижидера, бурића, комада стакла, камења и штагод да је налазио а да се уклапало у инсталацију. Уметници који су следили били су: Кристина Лукас (Cristina Lucas), *The Bruce High Quality Foundation*, Кендел Гирс (Kendell Geers), Тања Бругуера (Tania Bruguera), Риван Нојшвандер (Rivane Neuenschwander) и Франсис Алис (Francis Alÿs). Кристина Лукас одговорила је одмах на Дарамов пројекат спајањем и преобликовањем тога што је као инсталацију затекла, тако да је, на пример, од бурића направила роштиљ на коме је спремала храну за публику, а потом их је даље трансформисала, све до форме крста. Свако од уметника који су потом наступали додавао је и одузимао садржаје и улазио у комуникацију са онима пре и после њега, мењао и реинтерпретирао све што се ту налазило, да би на крају Франсис Алис од свега што је од радова остало направио једну интегралну инсталацију, коју је уз помоћ публице организовао по принципима 155 поглавља књиге *Школице* Хулија Кортасара (Julio Cortázar) из 1963. године.

### Од периферије Европе до периферизације Европе

Према ставовима Ивана Муњиз-Рида, Гватомак Медина је успешно применио деколонизујуће стратегије на профилисање бијенала у Мурсији (Muñiz-Reed 2017: 103), и то тада када се у том граду у исто време одигравало једно од најзапаженијих путујућих бијенала чији је формат прављен тако да буде европско, али је управо у издању из те године имало за циљ да делимично узмакне са европског континента. То су била *Манифеста*, у свом осмом издању (након Ротердама 1996, Луксембурга 1998, Љубљане 2000, Франкfurта 2002, Сан Себастијана 2004, отказаног издања у Никозији 2006. и Трентина у Јужном Тиролу 2008). *Манифеста 8* су осмишљавала и реализовала три кустоско-уметничка тима – *Александријски форум за савремену уметност* (Alexandria Contemporary Arts Forum), *Кабинет за јавне тајне* (Chamber of Public Secrets) и *tranzit.org*. У овом издању фокус *Манифеста* био је на дијалогу са северном Африком и са арапским наслеђем у региону који тај град непосредно окружује, а бирани су радови чије су карактеристике биле „иконокластичке, хибридне, трансгресивне и резистентне“.

Мурсија је периферан шпански, и још перифернији европски град, а два бијенала савремене уметности, која су се паралелно у њему одвијала, довела су га до центра пажње међународне уметничке јавности, и у тој сезони поставила су га на глобалну уметничку сцену. Међутим, према Грину и Гарднеру (Green and Gardner 2016: 3), ауторима обимне студије о бијеналима, то „рекламирање региона или градова који су раније били осуђени да буду ‘периферни’ у односу на велике градске центре као што су Лондон и Њујорк“, и то путем бијенала, прети да те манифестације сведе на пуке „слушкиње транснационалног капитала и спровођења империјалистичке политике која је повезана са

глобализованим неолиберализмом“ (Green and Gardner 2016: 3). Како то избећи? За Медину као кустоса излаз је био у експерименталном формату изложбе, чија поставка се сукцесивно мења и одмаком од центрираности на Европу, њеним кодирањем у дискурсу *Канибалистичког манифеста* бразилског авангардног песника Освалда де Андрадеа (Oswald de Andrade). У формату изложбе ослонио се на принципе изложбе *Градови у покрету – Урбани хаос и глобална размена – Источноазијска уметност, архитектура и филм сада* Хоуа Хангуа (Hou Hanqu) и Ханса Улриха Обриста (Hans Ulrich Obrist). Она је путовала од 1997. до 1999. кроз шест градова, стално се притом „мењајући, поново настајући, реновирајући се и адаптирајући на простор“, при чему је сваки пут архитектура претходне поставке измењивана (Hanqu, H. and Obrist, H. U. 1999: 15). Тај поступак је Медина само креолизовао спајајући га са бразилским теоријама канибализације.

### Чаробњаци земље и друге деколонијалне изложбе одржане 1989.

Те 1989. године, упоредо са *Чаробњацима земље*, спремале су се још две изложбе битне за историју деколонизације уметности. То су били Треће бијенале у Хавани, под називом *Традиција и савременост*, које је било отворено од 27. октобра до краја године, и *Друга прича: Афроазијски уметници у послератној Великој Британији*, која је у *Галерији Хејворд* у Лондону отворена 29. новембра и тамо била три месеца, да би следеће године путовала даље, у уметничку галерију *Вулверхемптон* у истоименом граду, па у Градску галерију у Манчестеру. *Чаробњаци земље* отворени су пре њих и могли су се видети од 16. маја до 15. августа 1989, што су искористили кустоски тимови и Бијенала у Хавани и изложбе *Друга прича*. Посетили су *Чаробњаке земље* и стекли су прилично негативне ставове о изложби, касније и јавно изречене на панел разговорима у оквиру Бијенала у Хавани, и објављеним у посебном броју часописа *Third Text*, који је уредио Рашид Арин (Rasheed Aareen), уметник који је у својству кустоса приредио *Другу причу*.

Интерактивни и дискурзивни програми Бијенала у Хавани (посете атељеима, радионице, конференција и разговори отворени за свакога) начиниће значајну разлику у односу на изложбу *Чаробњаци земље*, која је била превасходно усмерена ка фасцинирању погледа. Кустос Трећег бијенала у Хавани Герардо Москера (Gerardo Mosquera) писао је касније о томе да инсистира да „оно није било замишљено као изложба, већ као организам који се састоји од изложби, догађаја, сусрета, публикација и програма комуникације“, те је поред више самосталних и групних изложби садржала и „две међународне конференције и осам међународних радионица“ (Mosquera 2011: 76).

*Друга прича* у *Галерији Хејворд* у Лондону легитимисала је модернистичку естетику британских уметника афричког, карибског и азијског порекла. Изабрана су 24 уметника који су деловали на линији отпора дихотомији којом је уметност Запада била

везана за модернизам, а свега онога што се не сматра за део Запада за примитивизам. Из те позиције, коју су углавном делили излагачи на изложби коју је као кустос потписао Арин, *Чаробњаци земље* су деловали искључиво као „велики спектакл са много фасцинације егзотичним” (Исто: 4) и као порицање свега до чега је њима било стало. Притом, они су сматрали да дата егзотизација „није нужно била инхерента самим тим радовима”, већ је била резултат „њихове деконтекстуализације”, што их је „испразнило од значења, остављајући само то што је Фредерик Џејмсон (Fredric Jameson) назвао ‘игром површина’ које заслепљују (доминирајуће) око” (ibid.: 4).

### Укључивање колонизованих субјективности у *Чаробњаке земље*

Мартен је доста неуједначено приступао истраживању на основу којег је бирао уметнике за изложбу. У неким случајевима ослонио би се на локалне стручњаке у области визуелне уметности, као у случају Кине, а у неким је водио етнолога са собом и покушавао је да открије за уметничку сцену потпуно невидљиве практичаре локалних ритуала, који у том процесу и производе неке визуелне поставке преносиве у излагачки простор, као у случају Индије. Са њим или у његово име путовали су и Марк Франсис (Mark Francis), кустос асистент (commissaire délégué), док су Алин Лик (Aline Luque) и Андре Мањан (André Magnin) били придружени кустоси (commissaire adjoints) на изложби, а циљ је био да све кандидате за излагање „посете у њиховим домовима” и провере на лицу места да ли се уклапају у изложбу (Martin 1989: 8). Критеријуми избора које су притом примењивали били су 1) однос уметника према окружењу, његова интенција и коначни рад, 2) моћ имажинације којом би поново изумео поступке и норме у стварању рада изван формалних ограничења (Martin 1989: 4) и, наравно, морали су да „имају ауру” (Martin 1989: 8). Од почетка је Мартен инсистирао да ради са живим ауторима и заједно са њима развије и пројекте и њихов начин инсталирања у конкретном изложбеном простору, те су због тога нужно морали да буду изостављени чак и они уметници које је сматрао управо кључним од почетка, а који су током припреме изложбе преминули – Јозеф Бојс (Joseph Beuys) и Робер Фију (Robert Filliou), први напушта овај свет 1986, а други годину дана касније.

Рад са живим уметницима на лицу места је за Мартена требало да буде једна од кључних разлика у односу на изложбу *Примитивизам у уметности двадесетог века: Афинитет између трибалног и модерног*, одржану у Музеју модерне уметности у Њујорку од 27. септембра 1984. до 15. јануара 1985, коју су кустоски осмислили Вилијам Рубин (William Rubin) и Кирк Варнедо (Kirk Varnedoe), а коју је он наменски ишао да види, те да проучи и поставку и веома обиман каталог, већ имајући на уму пројекат који ће довести и до изложбе *Чаробњаци земље* (Steeds 2013: 28). Анализирајући ту изложбу, као и критике које је она добила, већ тада је одлучио да одустане од своје првобитне идеје да изложба визуелно

личи на поставку трибалних предмета измешаних са радовима савремене уметности, већ да позове све неевропске ауторе да раде на лицу места, и то на начин који је видео на Четвртм бијеналу у Сиднеју 1982, а где је присуствовао извођењу велике подне слике абориџинске групе *Валпири* (Walpiri) упоредо с настајањем рада француских уметника (Steeds 2013: 33).

### Магија без примитивизма, али и без концепта и става

Када га је Бухлох (Buchloch) директно питао за однос према изложби *Примитивизам у уметности двадесетог века*, Мартен је одговорио да се „највећи део критика те изложбе односио на то што је она била формалистички пројекат”, и да је он, управо с тим искуством, на *Чаробњацима земље* ишао на то да прикаже „функционалне, а не формалне аспекте духовности”, додајући да су за њега „магијске праксе функционалне праксе” (Buchloch 1989: 21). На тај начин он је избегао многе критике и произвео и поставку која није имала тежиште на појединачним предметима и сликама, већ на следу амбијенталних целина у које су били уграђени радови који су били готово искључиво рађени за конкретан простор. Кустос Васиф Кортун (Vasif Kortun), који је непосредно након што је видео *Чаробњаке земље* добио прилику да почне да води Бијенале у Истанбулу и 1992. поставио за њега тематски оквир под називом *Производња културне разлике*, тврдио је да је посета тој изложби за њега била формативна. „Чаробњаци су били кључни – прва велика постколонијална изложба коју сам тада знао”, изјавио је у интервјуу, а потом додао и да је била и додатно инструктивна „јер је имала доста грешака” (Thea 2001: 59).

На грешке на тој изложби највише се фокусирао Рашид Арин. Једна од његових најексплицитнијих тврдњи била је да је „грешка *Чаробњака земље* у томе што није узела у обзир садашње историјске и материјалне услове других култура, њихове аспирације и борбе да уђу у модерни свет са свим својим конфликтима и контрадикцијама”, већ је подржала управо оне појаве које „мистификују продукцију уметности и удаљавају је од питања моћи и привилегија” (Agaee 1989: 28). Изложба је тиме постала део процеса „континуираног монополисања модернизма од стране западне културе” (Исто: 6), које доводи до тога да се некако учини природном подела света на „Запад (модеран / динамичан) и оно 'Друго' (традиционално / статично)” (ibid.: 11). Из свих тих незападних средина укључио је само уметнике традиционалних типова израза из руралних средина, али се није запитао „да ли постоји нека традиционална или фолк уметност и у Европи” (loc. cit.), већ је одатле звао концептуалне и друге уметнике чији су радови тематизовали свет уметности. Из тих грешака, осим Васифа Кортуна, доста је научио и Оквиу Енвезор, и није их поновио у својој највише тумаченој изложби *Документа 11*. То је и навело Жоан Ламоро да у анализи односа кустоских пракси на изложбама *Чаробњаци земље* и *Примитивизам у уметности 20. века* истражи

тврђу да су *Документа 11* била својеврсни антидот изложби *Чаробњаци земље* (Lamougeux 2005:71), и то на сличан начин на који су *Чаробњаци земље* били антидот *Примитивизму у уметности 20. века*.

### Документа 11 на трагу деевропеизације и деколонизације

Изложбу *Документа 11* као кустос је радио Оквиу Енвезор, али не као Мартен, са асистентима, већ са великим тимом изузетно стручних и искусних сарадника, и то са различитих континената. Чинили су га Карлос Басуалдо (Carlos Basualdo), Борис Гројс (Boris Goys), Моли Незбит (Molly Nesbit), Анђелика Нолерт (Angelika Nollert), Симоне Абду Малик (Simone Abdou Maliq), Сверкер Сорлин (Sverker Sorlin), Марк Наш (Mark Nash), Сарат Махараџ (Sarat Maharaj), Уте Мета Бауер (Ute Meta Bauer) и Џин Фишер (Jean Fisher). Енвезор је био први неевропски и први небели кустос *Документа*, а пре тога је радио Друго бијенале у Јоханезбургу, под називом *Трговачки путеви: историја и географија*, 1997, и изложбу *Кратки век: покрети за независност и ослобођење у Африци од 1945. до 1994*, одржаној у *Вили Штук* у Минхену од фебруара до априла 2001. године.

Још у каталогу *Трговачких путева* он је своју кустоску визију везао за историју глобализације, са задатком да „истражи како су култура и простор били историјски измештени кроз колонизацију, миграцију и технологију... наглашавајући како су иновативне праксе водиле ка редефиницијама и поновним откривањима нашег поимања перцепције, која се измешта у језику и дискурсима уметности“ (Enwezor 1997: 9). Након те изложбе, када се више уплео у политичке историје, постао је још експлицитнији, те је у каталогу *Кратког века* написао и да „деколонизација, са својим пратећим идеолошким и филозофским довођењем у питање западног империјализма остаје један од најзначајнијих догађаја двадесетог века“ (Enwezor 2001, 10).

Катрин Давид (Catherine David), кустоскиња *Документа 10*, ту манифестацију је већ била покренула у смеру деколонизације и у предговору каталога написала је да последња *Документа* у веку у коме су основана тешко да могу да „избегну задатак елаборирања историјског и критичког погледа на сопствену историју, на недавну прошлост послератног времена и на све то што ће из овог нестајућег времена опстати као делатно у савременој уметности и култури: сећање, историјска рефлексија, деколонизација и оно што Волфганг Лепенис (Wolfgang Lepenies) назива деевропеизацијом света“ (David 1997: 9). Логичан избор кустоса који би на следећим *Документима* наставио тиме да се бави био је управо Енвезор, који је био и један од гостију у стодневном експерименталном програму *Документа 10*, и то 3. јула 1997, док је још радио на припреми *Трговачких путева*. Па ипак, он тај пројекат није извео сам, већ са наведеним тимом, и није га ограничио на територију Европе, већ га је довео и до Кариба.

### Документа 11 у карибском архипелагу

Енвезор је концепт за *Документа 11* извео из литерарних и теоријских списа Едуарда Глисана, у којима доминира „карипско мишљење земље архипелага“ (Lasowski 2009: 977). Ти списи су посебно тематизовани на трећој од пет платформи, које је Енвезор одредио као „отворену енциклопедију за анализу касне модерности; мрежу односа; отворену форму организовања знања, нехијерархијски модел представљања; компендијум гласова, културних, уметничких и сазнајних кругова“ (Enwezor 2002: 49). Трећа платформа носила је назив: *Креолизам и креолизација*. Реализована је на Карибима, на Санта Луџији, од 13. до 15. јануара 2002. Рефлектовала је померање од креолизма (Créolité) као идентитарне форме настале међу карипским песницима и интелектуалцима у другој половини двадесетог века, и то у реакцији на свођење свег небелачког карипског становништва на црначко, што је пре тога пропагирао *Покрет црначства* (La Négritude), ка креолизацији као процесу. Креолизација схваћена као процес, у складу са Глисановим ставовима, не води фиксним циљевима, ни есенцијалистички схваћеним идентитетима. Она води у „нешто неразјашњиво и непредвидиво“ (Glissant 2005: 229).

Рашчишћавајући терен за анализу креолизма и креолизације, Стјуарт Хол (Stuart Hall), теоретичар културе који је водио семинар у оквиру те платформе, навео је да се креолским у свакодневном говору назива „вернакуларна форма језика који се развио у колонијама и постао ‘матерњи језик’ већини становника, а настао је комбиновањем елемената европских (углавном француског) и афричких језика“ (Hall 2015: 13). Те су језике доминантне културне заједнице позитивно вредновали „само ако су били језици утамничења и окретања против самих себе, језици фолклора и инертног партикуларизма“ (Glissant 2020: 26). У свим другим случајевима били су сузбијани, али су се ипак одржали, да би и данас пружали добар модел за деколонизацију уметности. Ако узмемо у обзир да је, као што тврди Доналд Прециози (Donald Preziosi), „уметност управо есперанто западне хегемоније“ (Preziosi 2005: 65) и ако, стога, усвојимо да су „елементи музеографије, укључујући историју уметности, висококодирано реторички тропи или лингвистичка средства помоћу који се активно ‘чита’, склапа и алегоризује прошлост“ (Preziosi 2005: 74), јако ефикасан начин борбе против те хегемоније могу бити чиновни и процеси креолизације тих лингвистичких средстава. То је у свом раду показала Симон Ли, која је своју уметничку праксу одредила као „креолизацију форме“, у којој поред глине и бронзе за сиров материјал узима и историју уметности и историје излагачких манифестација.



## Критичко гранично мишљење и полицентричност света уметности

Према аргентинском семиотичару Валтеру Мињолу (Walter Mignolo), једном од кључних чланова групе аутора *Модернитет / колонијалитет*, „критичко гранично мишљење представља метод који спаја плуриверзалност“, то јест „различите колонијалне историје преплетене са империјалном модерношћу“, са „универзалним пројектом одвајања од модерне рационалности и стварања других могућих светова“ (Mignolo 2007: 498). Овакво одређење критичког граничног мишљења поставља га у непосредну близину постколонијалног дискурса, чије деловање, сматра Хоми Баба (Homi Bhabha), „доводи у питање модерност успостављањем других историјских места, других форми исказивања“ (Bhabha 1994: 254). Па ипак, према Мињолу, то мишљење тече у нешто другачијем смеру, ка „деколонијалном помаку“, који се заснива на „пројекту одвајања“, за разлику од постколонијалне критике и теорије, која се задовољава тиме да буде само „пројекат научне трансформације унутар академске области“ (Mignolo 2007: 502). У много радикалнијем тону порторикански социолог Рамон Гросфогел (Ramón Grosfoguel), који је такође активни члан групе *Модернитет / колонијалитет*, упућивао је на „потребу да се деколонизују постколонијалне студије, и да се иде преко границе империјализма оне врсте постколонијалне литературе која је центрирана на енглески језик, ка епистемичком диверзитету света деколонизалних интервенција“ (Grosfoguel 2006: 142).

И концепт колонијалности и концепт одвајања Мињоло је преузео од перуанског социолога Анибала Кијана (Aníbal Quijano), с тим да је Кијанову одредницу „одвајања“ комбиновао са већ раније развијеним истоименим концептом (la desconexión) у списима египатског социолога Самира Амина (Samir Amin). Мињоло је своје теорије сасвим тенденциозно развијао у односу према мислиоцима чији су списи истицали из „колонијалних рана“, и то делујући као „неко ко повезује диверзитет субалтерних историја“ (Mignolo 2007: 493). Што се уметничких пракси тиче, његове теорије су засад препознале и у формате уметничких пројеката уградиле уметнице попут Тање Остојић, Терезе Марије Дијаз Нерио (Teresa María Díaz Nerio), Далиде Марије Бенфелд (Dalida María Benfield) и Марине Гржинић, које су заједно са њим потписале *Манифест деколонијалне естетике* 2011. године. У домену кустоских пракси и њихове историзације, текст Ивана Муњиз-Рида пружио је засад јединствени пример критичког наратива који их је инаугурисао и поставио на хоризонт савремености и актуелности. Овај текст рађен је у нади да ће анализа учинака тог наратива подстаћи писање нових текстова тог типа.

## ЛИТЕРАТУРА

### Књиге (монографије)

- Glissant, É. 2020  
*Introduction to a Poetics of Diversity*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Drabinski, J. E. 2019  
*Glissant and the Middle Passage: Philosophy, Beginning, Abyss*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Coombes, S. 2018  
*Édouard Glissant: a Poetics of Resistance*. London: Bloomsbury Academic.
- Wiedorn, M. 2017  
*Think Like an Archipelago: Paradox in the Work of Édouard Glissant*. Albany, NY: State University of New York.
- Green C. and Gardner, A. 2016  
*Biennials, Triennials, and Documentas: The Exhibitions that Created Contemporary Art*. London: Wiley.
- Glissant, É. 2009  
*Philosophie de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Maldonado-Torres, N. 2008  
*Against War: Views from the Underside of Modernity*, Durham: Duke University Press.
- Glissant, É. 2005  
*La cohée du Lamentin*. Paris: Gallimard.
- Thea, C. (ed.). 2001  
*Foci: Interviews with Ten International Curators*, New York: ApexArt Curatorial Program.
- Glissant, É. 1997  
*Le traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard.
- Bhabha, H. 1994  
*The Location of Culture*. London: Routledge.
- Радови објављени у зборницима, конгресним  
актима и сл.
- Thompson, L. 2017  
Heuristic Geographies: Territories and Areas, Islands and Archipelagoes, in: *Archipelagic American Studies*. Durham, NC: Duke University Press, pp. 57–73.
- Hall, S. 2015  
Creolité and the Process of Creolization, in: *Creolizing Europe Legacies and Transformations*, Liverpool: Liverpool University Press, pp. 12–25.
- Steeds, L. 2013  
Magiciens de la Terre' and the Development of Transnational Project-Based Curating, in: *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989*. London: Afterall, pp. 24–93.

Maldonado-Torres, N. 2008  
Epistemology, Ethics, and the Time/Space of  
Decolonization: Perspectives from the Caribbean and  
the Latina/o Americas, in: *Decolonizing Epistemologies:  
Latina/o Theology and Philosophy*. New York: Fordham  
University Press, 2012, pp. 193–206.

Herkenhoff, P. 1998  
The Biennial in São Paulo, Past and Present, in: *Stopping  
the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*.  
Helsinki: Nifca, pp. 153–162.

Karp, I. and Wilson, F. 1996  
Constructing the Spectacle of Culture, in: *Thinking About  
Exhibitions*. London and New York: Rutledge, pp. 180–191.

## Каталози

Enwezor, O. 2002  
*Documenta 11\_Platform 5: Exhibitio catalogue*. Ostfildern:  
Hatje Cantz.

Enwezor, O. (ed.). 2001  
*The Short Century: Independence and Liberation  
Movements in Africa 1945–1994*, Munich: Prestel.

Hanru, H. and Obrist, H. U. 1999  
*Cities on the Move*, London: Hayward Gallery.

David, C. 1997  
*Documenta X: Short Guide*. Ostfildern: Cantz Verlag.

Enwezor, O. 1997  
Introduction – Travel Notes: Living, Working, and  
Travelling in a Restless World, in: *Trades Routes: History  
and Geography, the catalogue of the 2nd Johannesburg  
Biennale*. Greater Johannesburg Metropolitan Council &  
Prince Claus Fund: Johannesburg and The Hague.

Martin, J. H. 1989  
*Magiciens de la Terre*, Paris: Centre Georges Pompidou  
Musée national d'art moderne.

Rubin, W. (ed.). 1984  
*Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the  
Modern*, New York: the Museum of Modern Art.

## Периодика

Muñiz-Reed, I. 2017  
Thoughts on Curatorial Practices in the Decolonial Turn".  
*Oncurating Issue* 35, De-Colonizing Art Institutions.  
December 2017, pp. 99–105.

Bhambra, G. K. 2014  
Postcolonial and Decolonial Dialogues". *Postcolonial  
Studies*. Vol. 17, No. 2, pp. 115–121.

Perina, M. 2009  
Beyond Négritude and Créolité: The Ongoing Creolization  
of Identities". *The CLR James Journal* Vol. 15, No. 1,  
Special Issue: Creolizing Rousseau (Spring 2009), pp.  
67–91.

Wald Lasowski, A. 2009  
La Philosophie d'Édouard Glissant. *Critique* 750, pp.  
971–980.

Cuevas-Hewitt, M. 2007  
Sketching Towards an Archipelagic Poetics of  
Postcolonial Belonging, *Budhi*, 1, pp. 239–246.

Mignolo, W. 2007  
Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of  
Coloniality and the Grammar of de-Coloniality, *Cultural  
Studies* 21.2, pp. 449–514.

Grosfoguel, R. 2006  
From Postcolonial Studies to Decolonial Studies:  
Decolonizing Postcolonial Studies. *Review* (Fernand  
Braudel Center), 29(2), pp. 141–142.

Lamoureux, J. 2005  
From Form to Platform: The Politics of Representation  
and the Representation of Politics, *Art Journal*, vol. 64, no.  
1, 2005, pp. 64–73.

Mignolo, W. 2000  
The Geopolitics of Knowledge and the Colonial  
Difference, *South Atlantic Quarterly* 101(1), pp. 57–96.

Araeen, R. 1989  
Our Bauhaus others' Mudhouse, *Third Text: Volume 3*,  
1989 – Issue 6. *Magiciens de la Terre*, pp. 3–14.

## Интервјуи

Enwezor, O. 2007. interviewed by O'Neill, P. in: O'Neill, P.  
2007 (ed.): *Curating Subjects*, Amsterdam and London: De  
Appel Foundation and Open Editions, pp. 109–122.

Buchloh, B. "The Whole Earth Show: Interview with  
Jean-Hubert Martin and Benjamin H.D. Buchloh" *Art In  
America*, vol. 77, no. 5, 1989, pp. 150–159, 211–213.

STEVAN VUKOVIĆ

Student Cultural Center, Belgrade  
stevanvukovic@yahoo.com

## EXPANSION OF THE ARCHIPELAGO OF DECOLONIAL EXHIBITIONS

The decolonial turn in social sciences induced in the first decade of this century by a group of Latin American sociologists, semiologists, anthropologists and literary critics and historized under the name Modernity / Coloniality had a significant influence on the interpretation of the ways in which non-Western artists were becoming included into curated exhibitions of contemporary art. Some exhibitions, such as The Third Havana Biennial and Les magiciens de la Terre, both from 1989, were reinterpreted on those grounds, and through monographic publicans inaugurated as groundbreaking for the understanding of today's curatorial practices. On the other hand, artistic practices increasingly include decolonial approaches, and both Golden Lions at this year's Venice Biennale (for the best national pavilion and the best artist in the central exhibition) were awarded for works of such kind, i. e. for celebrating black female voices in the work of Sonia Boyce, and for the creolization of form in the work of Simone Leigh. Nevertheless, the historization of the decolonial turn in art is still being generated from fragments, and the first topological attempt, quite in line with the methodology of nonsystematic trends in decolonial writing, was conducted by art historian and curator Ivan Muñiz-Reed. Starting from the premises that he came forward with and from the curated exhibitions he has stressed as paradigmatic for the decolonial turn, this text maps the outlines of the archipelago of decolonial exhibitions, as well as its expansion.

Translated by the author

## УТИЦАЈ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНОГ ФИЛМА И ФОТОГРАФИЈЕ НА АВАНГАРДНЕ ПОКРЕТЕ У АРХИТЕКТУРИ МОДЕРНИЗМА

Категорија чланка: кратко или претходно саопштење

**Апстракт:** У овом раду покушаћемо да дефинишемо утицај авангардног филма и фотографије у односу на архитектуру и особине архитектонске авангардне праксе с почетка XX века. Достигнућа у оквиру авангардног филма у историји филмске уметности, произвела су нека од најаутентичнијих и најуспешнијих уметничких дела која се у том периоду развоја филма уопште могу наћи. Из ове констатације можемо закључити важност разумевања појма и уметности авангардног филма и фотографије и њиховог утицаја на друге уметничке праксе. Јавила се тенденција да се преко филма и фотографије створи један универзални језик који би се базирао на фундаменталним естетским принципима модерног доба, као што су сви модернистички покрети у архитектури делили тежњу за стварањем универзалног, космополитског и прогресивистичког естетског језика.

**Кључне речи:** авангарда, архитектура, модерна, филм, фотографија

Појам *авангарда* односи се на иновације и примену концепта и техника у одређеним областима, посебно у уметности, а које упућују на идеје и методе које су експерименталне или напредне у односу на општеприхваћене. Експериментални или авангардни филм јесте појам који обухвата широк спектар тенденција филмског стваралаштва чији аутори експериментишу са новим идејама, формама, техникама и изражавањима у жељи да буду *испред времена*.<sup>1</sup> Овакву категорију развили су већ афирмисани лидери различитих модернистичких покрета на почетку XX века. Идеја авангардног филма није привукла пажњу шире публике већ се одржала изван комерцијалног филма и конвенционалне уметности. Приступи уметника мењали су се заједно са естетикама различитих епоха, а оно што је остало константа авангардног филма јесте окренутост и симпатије према модернизму, схваћеном као ригорозно истраживање формалистичких могућности и граница. Авангардне филмове карактерише висок степен експериментисања, манипулације, стилизације визуелног представљања уз обавезно напуштање устаљених норми и конвенција. Појам *авангарда* присваја једну метафору за означавање посла најчешће малих група интелектуалаца и уметника који су се кретали кроз културне и политичке терене, предводећи друштвене слојеве. Форма у уметничком делу сматрана је основним принципом стваралаштва, многи су се сматрали пионирима кретања у области социјалних реформи, што нам потврђује и случај Џиге Вертова (Dziga Vertov) који је тридесетих година XX века пао у Стаљинову (Joseph Stalin) немилост и био

1 Millenium Film Journal; br. 2 (proleće-leto 1978), International Avant Garde/Structural Film; Hein, Birgit, "The Avant Garde and Politics", pp. 23-28.



оптужен за „формалистичке грешке“ – што је понекад сматрано за смртни грех. (Kuk 2005). „Вертовљеви филмови обично се описују као конструктивистички, и стога модернистички по свом сензибилитету. Осим што представљају типичан пример конструктивистичког визуелног стила, они су понајпре документарци – филмови о тада савременом Совјетском Савезу... Вертовљев рад подједнако слави модерност и чини оду револуционарном духу.“ (Kuk 2005).

Вертов је био један од уметника чији је рад био виђен као покрет одређен новим тенденцијама, често супротстављен постојећим идејама али и владајућем режиму. Започео је своје интересовање за филм као монтажер филмских новости али убрзо је почео да експериментише са изражајнијим врстама монтаже: резови од по једне до две сличице, ручно колор-виражирање, експресивни међунатписи и драматична реконструкција документарних догађаја. Буржоазија је била непријатељски расположена према авангарди, производи авангарде уметности изворно су изван владајуће тржишне продаје.

У овом раду нећемо се бавити одређивањем и проблематиком авангардног филма у односу на филмску уметност у целини, већ ћемо покушати да дефинишемо авангардни филм и фотографију у односу на производњу архитектуре и особине архитектонске авангардне праксе с почетка XX века. Достигнућа у оквиру авангардног филма у историји филмске уметности, произвела су нека од најаутентичнијих и најуспешнијих уметничких дела која се у том периоду развоја филма уопште могу наћи. Из те констатације можемо закључити важност разумевања појма и уметности авангардног филма и његовог утицаја на друге уметничке праксе.

Сагледавање простора на овакав начин представља промену доживљаја архитектуре, промену искуства које доноси модернизам. Покретне слике мењају опажаје и искуство и смештају архитектуру у одраз савременог начина живота који је фрагментирају.

Ствараоци других уметничких дисциплина почели су да експериментишу са филмом. Филм их је привлачио као нова врста технологије која представља модерно доба и као прозор у нова естетска истраживања, а осим тога, омогућавао је приступ знатно широј публици у односу на друге уметности. Стога се јавила тенденција да се преко филма створи један универзални језик који би се базирао на фундаменталним естетским принципима модерног доба, као што су сви модернистички покрети делили тежњу за стварањем универзалног, космополитског и прогресивистичког естетског језика.

Феномен авангардног филма ослобођен је комерцијалних диктата тржишта и уобичајених захтева индустрије и гледалаца. Овај ток развоја филмске уметности преиспитивао је саму суштину филмског израза: градивне елементе филмског језика, природу филмске илузије, идеолошке и естетичке слојеве филма. Авангардни филм је у својим остварењима достигао врхунски уметнички одговор који не настоји да буде коначан већ отвара простор ка дубљем сагледавању ствари и аутентичнијем ангажману уметности.

Свим овим приступима заједничко је схватање да у периоду настанка модерне људи почињу

доживљавати себе и заједнице у којима живе на другачији начин, отворен ка промени, новом и развоју. Модерна је став према новом добу и рефлексиван став о сопственој улози у долазећем периоду повезала са идејом прогреса, било да се ради о прогресу у људском схватању стварности или технологији. Иновације и развој у науци и технологији доносе промене у идентитету и искуству појединца и заједница.

Естетске идеје којима се фрагментира и рашчлањује форма, омогућавале су испитивање начина на који се садржај испољавао у архитектури модерног покрета. Створени услови омогућавали су развој нових програмских идеја, дефинисање визура, пропуштање светлости у објекат, односи светлости и сенке чинили су ново поље рада. Истраживање нових геометријских могућности, у циљу стварања архитектуре која тежи идеалу егзистенцијалног простора, представљало је инспиративно средство за рад. Апстрактни модели рашчлањене геометрије, нови материјали, технологије грађења и истраживања машина омогућили су формирање нових облика и конструкције. Свакако да су фотографија и експериментални филм извршили значајан утицај у контексту авангардних идеја у архитектури. „Модерна архитектура постала је модерна не само на основу употребе стакла, челика или армираног бетона, већ управо са ангажовањем нове механичке опреме: фотографијом, филмом, рекламама.“ (Colomina 2000). Коломина (Beatriz Colomina) модерност повезује са мас-медијима, заправо са технологијом репродукције која обележава почетак XX века и тврди да су промене које је железница донела граду, фотографија учинила у архитектури. Начин на који свет поимамо кроз фотографију и филм другачији је у односу на доживљај у физичкој стварности. Као главни носилац модернизма, фотографија према речима Велса (Wells 2004) не само да дислоцира време и место, већ поткопава линеарну структуру конвенционалног наратива у бројним аспектима. Валтер Бењамин (Walter Benjamin) такође види фотографију као средство помоћу кога је могуће истаћи слике и детаље који нису доступни природном виду, и то поступцима повећања или успоравања. Пример који Бењамин наводи јесте кретање пешака које је видљиво природним видом, али оно што измиче нашем оку јесте делић секунде када човек почиње да хода. Тај тренутак могуће је забележити фотографијом. Такве технике, посредством фотоапарата и камере омогућиле су јединствене погледе на град и продукцију архитектуре. Појава фрагментираности у архитектури уско је повезана са фрагментацијом филмске стварности у којој се слике стално смењују.

Ако питање низа слика сместимо у контекст архитектуре, долазимо до анализе фрагментиране обликовне логике. Утицај филма на архитектуру разматрала је и Коломина у анализи Ле Корбизјеове архитектуре, која се заснива на Бењаминовом дефинисању сликарства и филма. Коломина говори о начину кретања кроз кућу, као кроз филмске кадрове: стубови, хоризонтални прозор, кровна башта, стаклена фасада, појављују се пред очима посматрача као филмски кадрови и представљају догађај. Заправо архитекта манипулише формом као сниматељ кадрова, а за производ имамо

конструкцију и садржај формиране из низа одређених визура, кадрова и ставова. Кадрови и визуре су дефинисани геометријом и светлом које је открива. Апстракција као еквивалент авангардној лепоти тежи идеалу егзистенцијалног простора у периоду модерне. Сагледавање простора тиме представља промену доживљаја архитектуре, промену искуства које доноси модернизам. Покретне слике мењају опажаје и искуство и смештају архитектуру у одраз савременог начина живота који је фрагментиран.

Идеја покретних слика може се сгледати и у делу архитекте Лудвига Миса ван дер Роа (Ludwig Mies van der Rohe). Мис је архитеката модерне, познат као архитекта који је први почео да користи велике стаклене површине на својим објектима. Осим што је стакло било важан део опуса Миса ван дер Роа, оно је такође имало веома важан утицај на архитектуру модерне и у значајној мери је утицало на начин на који архитекте, дизајнери, али и корисници простора данас уобличавају и размишљају о простору. Његови пројекти су у архитектуру тог времена увели нов ниво једноставности и транспаренције. Суштина анализе покретних слика, кретања у архитектури модернизма представља истраживање простора. Мисов „текући простор“ фрагментирана је форма објекта која не наглашава облик већ одређује простор који је артикулисан као кретање, прожимање догађаја у њему.

Он је веровао да архитектура мора да обезбеди „ток простора“, непрекинуто кретање у простору као и да граница између унутрашњег и спољашњег простора треба да буде невидљива, практично избрисана. Концепт простора који тече Мис је остварио у свом *Барселона павиљону* (Barcelona Pavilion) где покретни панели од стакла и мермера дозвољавају да простор буде флексибилан и да не зависи од носеће конструкције. Стакло је у првој половини XX века посматрано као изузетно модеран материјал, а Мис је у том материјалу препознао капацитет да повеже људе са природом, унутрашњи простор са спољашњим простором, али и да промени поглед на однос тих простора, поглед на природу и поглед на спољашњи простор.

Технике филма и фотографије несумњиво су утицале на развој принципа архитектуре модерне, а самим тим се архитектура повезује са медијима. Ле Корбизје (Le Corbusier) сматра да фотографија треба да пружи информације о концепту и процесу, користећи технике у којима слика и текст чине фрагменте који заједно пружају информацију конструишући текст. (Colomina 2007) Истраживања процеса пројектовања и концепта кроз медије представљала су идеју тумачења света из другог угла.

Чињеница да филм као уметничко дело може да коментарише широка публика пружа увид да се слични друштвени услови одражавају и на архитектуру. Идеје модерног покрета, засноване на социјалним визијама бољег живота обликовале су идеју свакодневног живота, што је резултирало потребом за концептом који ће архитектонско дело представити у медијима.

Баухаус, представља важан елемент за разумевање авангардне лепоте и однос индустријске културе, технологије и утицаја фотографије на продукте архитектуре. Према Халу Фостеру (Hal Foster), Баухаус је промовисао нову политичку економију знака претвореног у робу, (Foster 2006) чије

поље експеримента обухвата уметност, архитектуру, обликовање унутрашњег простора, индустријски и графички дизајн.

Гропијусов (Walter Gropius) концепт „уметност и технологија – ново јединство“ увео је технологију и индустријски развој на велика врата у концепт Баухауса. Ласло Мохољи Нађ (László Moholy Nagy) указује да модеран, перцептивни простор не познаје више никакве сепарације, већ се мора разумети као непрекидна међусобна веза између прожимања објекта и догађаја. (Fiedler 2006) Ласло је тежио да традиционалну „природну“ перцепцију замени са индустријским „оком“ фотографије, јер посредством нове технологије спознајемо свет кроз перспективе које су до тада непознате. Таквом перцепцијом могуће је стварање графичког језика који носи нову визуелну димензију, геометријских и апстрактних форми које су за Мохољија Нађа биле одговарајуће експресије визуелне културе у индустријском поретку.

Као што су фотографија и филм знатно утицали на промену чулног опажаја у архитектури, нове технологије грађења омогућиле су материјализовање авангардних архитектонских идеја. Свођењем на једноставност као правило, упрошћавањем идеја, настаје минималистички стил. Овакав процес редукције креативног изражавања и упрошћеног тумачења провокативних идеја у највећем броју случајева јесте последица утицаја друштвене стварности која захтева потребе брзе изградње. Као резултат добили смо трансформацију авангардног, сензибилног изражаја преточену у стерилисану сензибилност, униформисаност, стандардизацију, што рефлектује услове и начин живота савременог човека. Усвајање и прихватање стандардних форми представља вид визуелне комуникације модерног покрета.

Управо је функционализам као основна одредница модерне захтевао концепт стандардизације који је као неопходна компонента брзе изградње, довео до тога да је естетика авангардних идеја масовно упрошћавана у духовном смислу, тако да је остао њен огољен облик с правилом једноставности.

Технологија грађења и технологија комуникације несумњиво су пореметиле велики потенцијал експериментисања у контексту архитектуре, фотографије и филма. Ипак, у првој половини XX века створени су услови који ће бити важни за развој архитектуре у потрошачком друштву друге половине прошлог века.

Можемо закључити да у времену експеримента у архитектури модерног покрета, фотографија и филм имају јако важну улогу. Фотографија је постала значајно средство за истраживање визуелних квалитета и откривање другачијих перцепција у архитектури. Испитивање односа између садржаја, форме и конструкције отворило је нова питања о идеалу егзистенцијалног простора у односу на идеал стила, када је идеја авангардне културе била снажно супротстављена потрошачкој. Како примећује Умберто Еко (Umberto Eco), почетак XX века и модернизам карактерише истовремено и прихватање и одбијање модерног живота; са једне стране осећање наде, поверења у социјални смисао и визије, а, са друге, њихову утопију. (Еко 2005)

## ЛИТЕРАТУРА

Colomina, B. 2007

Le Corbusier and Photography, *Assemblage*, No. 4. (oct. 1987), pp. 6-23. The MIT Press, Orion Art, Beograd.

Fiedler, J. 2006

The Self-Portrait - Photography as Trigger of Reflected Perception, u: *Bauhaus*, Tandem Verlag GmbH, H.F.Ullman.

Foster, H. 2006

*Dizajn i zločin (i druge polemike)*, V.B.Z. Ambrozija, Zagreb.

Eko, U. 2005

*Istorija Lepote*, Plato, Beograd.

Kuk, A. D. 2005

*Istorija filma I*, Clío, Beograd.

Wells, L. and Price, D. 2004

Photography and the Modern, in: *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, London.

Walter, B. 1999

Little History of Photography, u: *Walter Benjamin. Selected Writings*, Volume 2 (1927-1934). Ed. Michael W. Jennings. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP.

Colomina, B. 1996

*Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, London.

Valter, B. 1947

Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, u: *Eseji*, Nolit, Beograd.

DANIJELA M. DIMKOVIĆ

University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts  
danijela.dimkovic@fpu.bg.ac.rs

## THE INFLUENCE OF EXPERIMENTAL FILM AND PHOTOGRAPHY ON AVANT-GARDE MOVEMENTS IN MODERN ARCHITECTURE

In this paper, we will try to define the influence of avant-garde film and photography in relation to the production of architecture and the features of architectural avant-garde practice from the beginning of the XX century. Achievements within avant-garde film in the history of film art have produced some of the most authentic and successful works of art that can be found in that period of film development. From this statement we can conclude the importance of understanding the concept and art of avant-garde film and photography and their impact on other artistic practices. There was a tendency to create a universal language through film and photography based on the fundamental aesthetic principles of the modern age, just as all modernist movements in architecture shared the aspiration to create a universal, cosmopolitan and progressive aesthetic language. Aesthetic ideas that fragment and analyze the form, made it possible to examine the way in which the content was expressed in the architecture of the modern movement. The created conditions enabled the development of new program ideas, the definition of views, the transmission of light into the object, the relationship between light and shadow, formed a new field of work. Exploring new geometric possibilities, in order to create an architecture that strives for the ideal of existential space, was an inspiring means of work. Certainly, photography and experimental film have made a significant impact in the context of avant-garde ideas in architecture. Perceiving space in this way represents a change in the experience of architecture, a change in the experience brought by modernism. Moving images change perceptions and experiences and place architecture in a reflection of a fragmented modern way of life.

Translated by the author





# ПРИКАЗЫ REVIEWS





## СРПСКА СРЕДЊОВЕКОВНА ВЛАДАРСКА И ВЛАСТЕОСКА ОДЕЋА:

Бојан Поповић, Музеј Српске  
православне цркве, Београд 2021,  
друго измењено и допуњено издање

Категорија чланка: приказ



1. *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*,  
Бојан Поповић, Музеј Српске православне цркве, Београд 2021,  
друго измењено и допуњено издање
1. *Serbian Medieval Ruler and Ruler Clothes*,  
Bojan Popović, Museum of the Serbian Orthodox Church, Belgrade 2021,  
second revised and updated edition

Књига Бојана Поповића, кустоса Народног музеја у Београду, објављена је у издању Музеја Српске православне цркве и штампала ју је фондација Архиепископије београдско-карловачке Српске православне цркве. Ова обимна књига има 572 стране текста и велики број квалитетних илустрација: фотографија, цртежа, дигиталних реконструкција, као и кројева одеће. Прате је резимеи на енглеском и руском језику, списак извора и литературе. Заснована је на магистарском раду аутора, одбрањеном на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Како сам аутор каже, „Циљ ове књиге јесте да прикаже историју одевања у српском средњем веку анализом средњовековног сликарства, уз праћење података које саопштавају текстуални извори на српском, грчком и латинском језику.”

Књига се састоји од десет поглавља. У првом поглављу под насловом *Уводна разматрања* показане су опште одлике костима и начин средњовековног одевања. Ради разумевања елемената одеће, аутор је укратко изложио карактеристике римског, персијског и рановизантијског одевања, као и изглед дворова и разлику између земаљског и небеског двора.



Друга глава, *Текстови и слике: српски средњовековни костим у изворима*, састоји се од истраживања византијских, позновизантијских и српских писаних извора и сликаних представа дворског костима и њиховог односа према писаним изворима и материјалној грађи. Значајни подаци о тканинама и врстама одеће, затим о изгледу и обичајима на двору потичу из дела византијских писаца као што су Прокопије, потом Константин Порфирогенит у књизи *О церемонијама* и Псеудо-Кодин у *Трактату о службама*. Српске изворе сачињавају подаци из различитих врста докумената, правних аката и помена из дела средњовековних писаца. За познавање византијске владарске и властeosке одеће у доба Палеолога аутор је користио велики број сачуваних представа владара и дворјана на фрескама у Србији.

Треће, најобимније поглавље, под насловом *Одевни предмети и инсигније*, чини анализа: оглавља, односно круна, венаца и капа, доњих и горњих хаљина, на основу материјалних остатака и фресака, хаљина на портретима и инсигније. Круна или, како се назива, венац, у Византији стема и некада камелавкион, имали су различите облике, о чему сведоче и представе на фрескама и минијатурама. Аутор наглашава да не постоје две истоветне круне које су приказане у сликарству. Показане су фазе промена изгледа круна и њених елемената, од једноставних облика, као што је круна Стефана Првовенчаног из куле на улазу у Студеницу, до компликованих и украшених круна краља Милутина, цара Душана и цара Уроша. Испитане су и различите врсте венаца, круна и капа за које има много података на фрескама и минијатурама у Србији.

Различите врсте одеће, боје, тканине, кројеви, дезени и називи данас су познати само стручњацима. Тако је још од антике цењена, у Византији и у Србији омиљена боја била црвена, пурпурна. То је била боја царске одеће и обуће, боја дозвољена највишем племству. Када је реч о одећи, хаљина је у српским земљама у средњем веку називана свита, док је у турско време добила име хаљина, вероватно преко грчког назива. Различите врсте одеће, њихови делови, облици и термини класификовани су у овом поглављу. Поред анализе остатака делова средњовековних тканина, посебна пажња посвећена је јединој сачуваној средњовековној одори, хаљини кнеза Лазара, која се чува у Музеју Српске православне цркве у Београду. Занимљив је цртеж реконструкције ове свечане одоре, из којег се види њен облик и крој, као и велики број украсних дугмади, познатих по једном до сада сачуваном дугмету.

Аутор је детаљно истражио различите врсте горњих и доњих хаљина, српских властелина и властелинки, њихове облике и украсе, као и инсигније, које су према својим титулама носили. Облици, односно кројеви хаљина, боје, дезени и додаци зависили су од статуса и положаја који су њихови власници имали. Истражена је и одећа јеванђељских и старозаветних владара и властеле, која је имала средњовековне карактеристике. Истакнуто је да се у српским средњовековним текстовима, поред осталих, помињу и мајстори кројачи. Иако на фрескама нису

детаљно приказани кројеви хаљина, аутор указује на промене облика горњих хаљина крајем XIV и почетком XV века – од звонастог кроја ка хаљинама разрезаним целом дужином, са разрезаним, висећим рукавима, тзв. готичког кроја. Хаљине су биле украшене разноврсним орнаментима, бисерима и драгим камењем. Украшавање је зависило од титуле и положаја властеле: што је њихов статус био виши, то су и украси били богатији. Представе двоглавог орла на хаљинама имали су право да носе у Византији цареви и деспоти, а у Србији краљеви, цареви и највиши властелини, као што је то био деспот и севастократор Оливер у Леснову. За разлику од западне хералдике, како наглашава аутор, у Византији су постојала другачија правила. У Србији се појављују, по узору на Запад, амблеми на породичним грбовима, који су у сликарству били веома ретки. Но, сачувана су само два примера грбова на тканинама: Бранковића и Балшића.

Од инсигнија, најважније су круне и капе, чији украси показују властелинске чинове и титуле. Почасни појас, лорос, такође јесте важна инсигнија властеле, док су тањи појасеви држали мач. Скиптар, жезло или штап носили су: владари као крстообразни, украшени скиптар, затим властела, црквени великодостојници, свети ратници и светитељи, а анђели су сликани са гласничким штапом.

Четврто поглавље *Опрема за јахање* бави се врстама и терминима опреме за коње, као и познатим врстама коња.

Пето поглавље *Представе властеле у живопису* испитује варијанте одеће различитих властелина представљених на фрескама и минијатурама. Показане су и одлике одеће велможа из старозаветних сцена – псалама, илустрација *Небеског двора* и јеванђељских тема.

Шесто, релативно кратко поглавље *Одећа ратника* бави се упоређивањем сликаних представа ратника и сачуваних делова средњовековне ратне опреме.

У седмом поглављу под насловом *Женски костим и инсигније*, показано је да портрет владарке има сличности са владаревим портретом, али се разликују по облику круна – владарка има отворену круну. Већу међусобну сличност показују портрети властеле на којима властелинке носе одећу као и властелини. Но, представе владарки и властелинки у јеванђељским сценама показују исте одлике. На нискама бисера приказане су наушнице, односно обоци, док је коса била обухваћена мрежицом, а са круне се спуштао вео. Властелинке су носиле и венце, док су представе прстења прилично ретке, иако постоји велики број сачуваних примерака. На фрескама су жене представљане са углавном прекривеним косама, док су девојке гологлаве и голих руку, а невесте у сценама *Свадбе у Кани* имају огрлице. Владарке носе у руци уместо скиптра тзв. гранчицу од злата са бисерима и драгим камењем на врху.

Осмо поглавље *Породични портрети и одевање* односи се на ктиторске портрете владара и властеле са члановима породице. Пре свега, значај ктитора у хијерархији власти огледао се у величини представљеног портрета. Затим, одећа и инсигније

властеле углавном су следили значај њихових титула. Положаји руку имали су важну улогу: најчешће су били молитвени, показивали су однос према потомцима или су били знак верности и потчињености. Међутим, насликани модели задужбина на ктиторским композицијама у западном делу храма, припрати или код јужног улаза у цркву врло често немају сличности са грађевинам коју представљају.

Девето поглавље *Изглед одеће у композицији Небеског двора* показује необичне одоре светитеља. На композицијама из XIV века св. ратници су одевени као средњовековна властела са високим капама и штаповима. Осим ове теме, владари и властела сликани су у композицијама Страшног суда, илустрацијама последњих псалама и *Божјих химне*.

Десето, последње поглавље чини *Закључак*. После девет глава уследио је преглед владарских и властеоских портрета, али и портрета припадника

Цркве. Изнете су карактеристике одеће, инсигнија, као и промене које су настале у Моравској Србији под утицајем Запада.

Ова богато документована књига, како бројним подацима, одличним фотографијама, цртежима, систематизовањем термина, тако и реконструкцијама и кројевима одеће необично је занимљива стручњацима, али и широј публици. Тражећи паралеле за појединости, аутор нас је провео кроз море детаља, кроз време и удаљене крајеве, показујући разноврсне утицаје, али и своју ерудицију. Велика количина разнородних података, богатство илустрација и њихова презентација нагоне нас да се књизи стално враћамо.

Књизи је УЛУПУДС доделио награду *Павле Васић* за 2021. годину.

## ЗБОРНИК РАДОВА „STO GODINA ČASOPISA ZENIT 1921–1926–2021”:

ур. Бојан Јовић и Ирина Суботић,  
Галерија RIMA, Крагујевац — Београд,  
Институт за књижевност и уметност,  
Београд, 2021.

Категорија чланка: приказ



1. Зборник радова „Sto godina časopisa *Zenit* 1921–1926–2021”, ур. Бојан Јовић и Ирина Суботић, Галерија RIMA, Крагујевац – Београд, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2021.

1. Collection of Essays “A Hundred Years of the *Zenit* Magazine 1921–1926–2021”, ed. Bojan Jović and Irina Subotić, RIMA Gallery, Kragujevac – Belgrade, Institute for Literature and Arts, Belgrade, 2021

Година 2021. на пољу уметности и културе Београда и Србије обележена је низом манифестација посвећених маркирању истакнутог јубилеја – стогодишњици објављивања првог броја часописа *Зенит* (1921–1926) у Загребу 1. фебруара 1921. године. Тај датум, који је означио почетак деловања зенитизма – особене авангардне појаве на овим просторима – заузима значајно место у хронологији југословенске и европске авангарде, па је и обележавању овог јубилеја, у које је било укључено више институција, удружења и појединаца, посвећена одговарајућа пажња. Поред изложбених манифестација – изложбе „Стогодишњица часописа *Зенит*”, ауторки Невене Мартиновић и Марије Станковић (галерија RIMA, Београд, отворена 1. 2. 2021), изложбе секције проширених медија УЛУС-а „То се није догодило”, (биоскоп „Балкан”, 15. 7 – 5. 8. 2021) и изложбе „Зенитистима целог света. Из заоставштине

Љубомира Мицића у Народном музеју у Београду“, ауторке Гордане Станишић, музејске саветнице (Народни музеј Србије, 28. 12. 2021 – 10. 4. 2022), као и темата о зенитизму објављеног у оквиру *Зборника радова Академије уметности* бр. 9 (Нови Сад, 2021), посебан допринос обележавању јубилеја првог броја *Зенита* представља капитално издање – међународни зборник радова „Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021“, под уредничким вођством др Бојана Јовића и проф. емер. Ирине Суботић, у издању галерије RIMA, Крагујевац – Београд и Института за књижевност и уметност, Београд.

Публикација „Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021“ представља врхунац досадашњих истраживања зенитизма и часописа *Зенит*, започетих током друге половине прошлог века, у којима је пионирску улогу имала коуредница овог издања, проф. емер. Ирина Суботић. Након њиховог првог представљања, у оквиру антологијске изложбе и пратећег каталога „Зенит и авангарда двадесетих година“, ауторки Ирине Суботић и Видосаве Голубовић (Народни музеј, Београд, 1983), *Зенит* је постао предмет бројних студија, посвећиване су му изложбе и уметнички пројекти, објављен је репринт свих бројева часописа и појединих зенитистичких издања, а графичка и типографска решења примењивана у часопису служила су као узор и инспирација савременим уметницима и дизајнерима.

Зборник радова „Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021“ представља свеобухватну синтезу досадашњих сазнања о овом авангардном покрету и његовом *spiritus movens*-у Љубомиру Мицићу, а која је концепцијски усмерена ка преиспитивањима домета истраживања, могућностима проширивања тумачења и разматрањима актуелности наслеђа зенитизма. У том циљу, и у духу интернационалног карактера часописа *Зенит* – *Интернационалне ревије за уметност и културу*, уредници издања окупили су, поред аутора из Србије, значајан број стручњака са простора бивше Југославије и Европе – историчара, историчара и теоретичара уметности и књижевности, музиколога, филолога – који су из позиција различитих научних дисциплина приступили интерпретацији овог покрета. Чињеница да се значајан број интернационалних аутора, укључујући еминентне европске стручњаке који чине осмочлани Уређивачки одбор, одазвао позиву на учешће у овом пројекту сведочи о месту зенитизма у међународним оквирима, као и о интернационалном значају овог издавачког подухвата.

Текстови у зборнику „Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021“ подељени су у пет целина: *Зенитизам у кључу авангарде*, *Историјски оквири зенитизма*, *Зенитизам у транснационалном контексту*, *Зенитистичка остварења у светлу нових тумачења*, *Документи и зенитистичка баштина*. Прво поглавље садржи шест ауторских текстова, који су усмерени на тумачења зенитизма и *Зенита* у оквирима авангарде. Нудећи нова и другачија читања, аутори предлажу реинтерпретацију већином негативно конотираних одлика зенитизма (Слободан Мијушковић), разматрају зенитизам као једно од важних чворишта авангардне мреже на југословенским и балканским просторима

(Јован Чекић), анализирају историјско-економске специфичности југословенске авангарде и часописа *Зенит* у том оквиру (Никола Дедић), посматрају *Зенит* као претечу умреженог начина деловања, једног од кључних феномена почетка 21. века (Маја Станковић), анализирају присуство филма и Чарлија Чаплина у *Зениту*, указујући на повезаност зенитизма са заједничким стремљењима авангарде (Бојан Јовић), истражују однос авангарде према традицији, на примеру сарадње Љубомира Мицића и Василија Кандинског (Марија Станковић).

У оквиру поглавља *Историјски оквири зенитизма* аутори разматрају историјски контекст живота и стваралаштва Љубомира Мицића, ишчитавајући елементе за његово идентитетско формирање и развој. Горан Милорадовић анализира Мицићев спис *Манифест србијанства*, Оливера Драгишић се бави псеудонаучним / псеудоисториографским елементима у стваралаштву Љубомира Мицића, док прилог Петра Драгишића представља покушај ишчитавања комплексне идентитетске структуре Љ. Мицића. Петар Прелог анализира сталну антагонистичку настројеност Мицића и *Зенита* кроз идејно-уметнички контекст хрватске културне сцене почетка двадесетих година 20. века, а Јован Букумира истражује међусобни однос Љубомира Мицића и Марка Ристића, предводника два најоригиналнија авангардна покрета на овим просторима, као и место Мирослава Крлеже у томе.

Најобимније поглавље, *Зенитизам у транснационалном контексту*, посвећено је разматрањима разгранате међународне сарадње, која је развијана током деловања часописа *Зенит*. Гинтер Бергхаус (Günter Berghaus) разматра однос футуризма и зенитизма; Наталија Злиднева (Наталия Злыднева) истражује прилоге руских песника и уметника у *Зениту* и њихову потрагу за самоидентификацијом; Корнелија Ичин посвећује прилог проучавању стваралаштва песника и цез плесача Валентина Парнаха и његовој сарадњи са *Зенитом*; Тајрус Милер (Tytus Miller) анализира односе и везе југословенске и мађарске авангарде, као и Марко Чудић, који се првенствено осврће на делатност Лајоша Кашака. Маријан Довић и Кристина Прањић баве се различитим аспектима словеначке авангарде, док Олга Савеска пише о односима и сарадњи бугарских авангардних часописа и ликовних уметника са *Зенитом*. Јинджих Томан (Jindřich Toman) истражује ране контакте између југословенске и чешке авангарде, кроз однос *Зенита* и чешке авангардне групе *Devětsil*, док се Ирина Карабаш (Irina Cărbăș) бави везама са румунским конструктивистичким часописима. Поглавље закључује текст Ане Кнежевић посвећен анализи афричких тема у часопису *Зенит*.

Текстови сабрани у оквиру претпоследњег поглавља, *Зенитистичка остварења у светлу нових тумачења*, указују на могућности проширивања поља истраживања и интерпретације зенитизма и *Зенита*. Јеша Денегри посматра Љубомира Мицића кроз улоге „критичара на делу“ и протагонисте зенитизма у визуелним уметностима. Тања Вићентић разматра опус Мицићевог сарадника Михаила С. Петрова, у покушају да расветли уметников однос према



сопственом графичком опусу везаном за *Зенит* и друге авангардне часописе. Ива Костешић и Феђа Вукић доносе реинтерпретацију дела Јосипа Сајсла (Seissel) као интердисциплинарни модел пројектовања. Ивана Јанковић бави се авангардним феноменом групе *Traveller* и њиховом сарадњом с уметничким окружењем око часописа *Зенит*. Невена Мартиновић разматра слику *Борба дана и ноћи* Јована Бијелића у контексту зенитизма, док Дијана Метлић пише о Бранку Ве Пољанском као уреднику прве независне јужнословенске филмске ревије *Кинофон*. Жарка Свирчев из феминистичке позиције сагледава женско ауторство у часопису *Зенит*. Зорана Симић се бави књижевнокритичким прилозима објављиваним у *Зениту*, у оквиру рубрике *Маркроскоп*. Бојана Поповић анализира присуство комерцијалног графичког дизајна у часопису *Зенит*, док текст Милоша Браловића представља покушај да се укаже на везу између идеја зенитизма и композиција Јосипа Славенског.

У завршном поглављу зборника, *Документи и зенитистичка баштина*, кроз прилоге Весне Круљац и Велибора Прелића представљена је заоставштина Љубомира Мицића, која се данас чува у Народном музеју Србије и у Народној библиотеци Србије. Закључак поглавља и публикације у целини представља прилог Ирине Суботић, у коме се по први пут јавности представљају приватни документи и преписка између Љубомира Мицића и ауторке текста, употпуњени личним реминисценцијама.

Поред квалитетног текстуалног садржаја, зборник радова „*Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*” истиче се и промишљеним визуелним идентитетом, за који је заслужна дизајнерка и техничка уредница публикације Исидора М. Николић. Следећи идеје Љубомира Мицића, који је посебну пажњу посвећивао графичком и типографском обликовању

*Зенита* и других зенитистичких издања, ауторка се ослонила на препознатљиви дизајн овог часописа, стављајући га у функцију визуелног обликовања научне публикације и прилагођавајући га њеном конвенционалнијем карактеру и монументалнијој форми. Прва референца на Мицићево усмерење ка конструктивизму и модернизму присутна је већ на корицама публикације: њима доминирају супротстављене форме два квадрата, црвеног (на горњој) и црног (на доњој корици), постављене на неутралну позадину, упућујући на књигу Ел Лисицког *О два квадрата* (којој Мицић посвећује анализу у *Зениту* бр. 19/20).<sup>1</sup> Инспирација визуелним идентитетом *Зенита* видљива је у избору основног, неутралног, беж колорита, колористичким (црвено-црним) и линераним акцентима и детаљима (шака са испруженим кажипрстом), као и у типографским и графичким решењима којима доминира пуна црна линија која прати текст, дели га и истиче, и посебно наглашен фонт наслова и поднаслова у тексту. Сви текстови праћени су богатим визуелним садржајем – репродукцијама страница часописа *Зенит* и других авангардних издања, делима авангардних уметника, као и фотографијама Мицића, његових сарадника и савременика, преписком, документима – пажљиво одабраним да употпуне текстуалне прилоге.

Зборник радова „*Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*” представља брижљиво осмишљену текстуално-визуелну целину, идејно формирану од еминентних стручњака, др Бојана Јовића и проф. емер. Ирине Суботић. Уз помоћ бројних сарадника створено је јединствено издање, какво јубилеј *Зенита* и заслужује, које ће свакако заузети капитално место у историографији о југословенској, али и о европској авангарди, као и о културној баштини на овом простору у целини, потврђујући његову припадност јединственом европском културном простору.

<sup>1</sup> На Мицићеву анализу овог издања указано је у: И. Суботић, *Визуелна култура часописа Зенит и Зенитових издања*, у: В. Голубовић, И. Суботић, *Зенит 1921–1926*, Београд 2008, 71.

**ЛУТАЊЕ КАО ПРЕДУСЛОВ ИСТРАЖИВАЊА:  
*Кабинети чудеса у свету уметности,*  
Милена Јокановић,  
Центар за музеологију и херитологију  
Филозофског факултета Универзитета  
у Београду, 2021.**

Категорија чланка: приказ



1. *Кабинети чудеса у свету уметности*, Милена Јокановић, Центар за музеологију и херитологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2021.  
1. *Cabinets of Wonders in the World of Art*, Milena Jokanović, Center for Museology and Heritology, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, 2021

Савремени оквир времена (и простора) у коме живимо тиче се више него сложених релација између уметника и музеја. Неретко су посредни контрадикторни односи пуни великих очекивања, гордости и предрасуда, а каткад и разума и осећајности, и са једне, и са друге стране. Реч је о вези налик струни која се опушта и затеже на више различитих начина, у зависности од тренутка, проблема и препознавања заједништва (или пак раздвојености) света уметности и света музеја. Проблематика је комплексна, тешко ју је обухватити једним погледом, а још теже понудити критички осврт на њу.

Кроз читање новог издања Центра за музеологију и херитологију Филозофског факултета Универзитета у Београду – *Кабинети чудеса у свету уметности* Милене Јокановић (2021), објављеног након докторског истраживања у прерађеној и проширеној

форми, смештамо се у специфично *стање присећања*, које нас одводи корак даље у преиспитивању логики (и логистике), на чијим основама музеј и уметност граде своје дијалоге и расправе. Усмеравајући пажњу на различите облике кабинета чудеса као историјског модела музеализације, а потом и као уметничке инспирације, Јокановић помно прати однос уметника према институцији музеја кроз историју, нудећи у коначници предлог увођења луталаштва у методологију истраживања сваке врсте, па и оних која су неопходна за остварење уметничког и/или музејског рада.

Ауторка нас најпре подсећа на сам концепт и порекло кабинета чудеса, хронолошки пратећи њихов развој од Аристотеловог времена, преко читавог спектра ренесансних соба за драгоцености и раритете, до зеница *Wunderkammern*, а потом и његовог успешног потискивања услед доминације прорачунатог, предвидљивог и систематичног енциклопедијског духа. Статус куриозитета је, током 18. и 19. века, како наводи Јокановић, редукован на „несавршену науку“, те није остало места за необјашњиво или бизарно у култури која је захтевала стварност сличну данашњој, оној која је на путу да буде објашњена, која „нема остатке или вишкове“ (Јокановић 2021, стр. 62). Уз то, деветнаестовековна инструментализација музејских колекција у име изражавања владајућих политика додатно је допринела забору овог превасходно чудесног, а по форми и садржају јединственог музејског претходника.

У таквој ситуацији, њега су се најпре сетили уметници, те даље кроз *сећајуће загледање* у историју ауторка мапира оживљавање кабинета куриозитета путем уметничког мишљења, као и различите теме које су таквим поступком покретали Курт Швитерс (Kurt Schwitters), Марко Ристић, Андре Бретон (André Breton), Џозеф Корнел (Joseph Cornell) итд. Употреба овог концепта у свету уметности, како нам предочава Јокановић (2021, стр. 90), омогућила је уметницима да својим делима отварају питања која се тичу не само институције музеја, већ и сврхе и развоја уметности (и њене историје), те система општих вредности у капиталистичком друштву. Многа од њих нагласила је у скорије време и реализација Бијенала у Венецији 2013. године, када је основно полазиште како кустоског, тако и уметничког рада, био управо кабинет чудеса. Тиме подстакнута, Јокановић с правом пита:

„Да ли је музејска институција само једна епизода у развоју кабинета чудеса која се спиралном путањом, тим бескрајним кружним лутањем најзад и враћа почецима музејске мисли, колекционарском духу сваког креативног појединца, био то кустос, уметник или неки други актер у свету уметности или ван њега? Да ли само треба избрисати границе и оквири?“ (Јокановић 2021, 182).

Поуке методе лутања ова ауторка не пропушта да примени у самој књизи, чији је мотив луталаштво, а мотивација – укључење методологије оваквог *сврховитог фланеризма* и *открића чудесности* у живот сâм. Стога, у име инспирације, она посебну пажњу посвећује анализи овог модела музеализације и у нашем, локалном свету уметности, осврћући

се на ђубриште као простор истраживања и колекционирања у опусу Леонида Шејке, на уметника-баштиника потиснуте меморије на примеру *Југомузеја* Мрђана Бајића, те на пасионирана лутања кроз бувље пијаце и отпаде Драгана Срдића. Затим, надовезује се на трансконтекстуализацију пијачних предмета Предрага Пеђе Нешковића, на фотографије пијачних простанстава Бранимира Карановића, као и на улогу таквог уметничког колекционирања у раду Зорана Насковског. Помно анализира *Унутрашњи музеј* Драгана Папића, *Пројекат Радар* и *Библиотеку ексер* Саше Марковића Микроба и Стевана Новаковића, те *Музеј детињства* Владимира Перића. Кроз наведене примере ауторка истиче уметнички импулс деловања и колекционирања ван институције музеја (или управо њој упркос!), алудирајући на потенцијалне инверзије и субверзије вредности одређених од музејских установа и политика сећања.

Сасвим сувисло, то илуструје и речима самих уметника-колекционара, какве је, на пример, изнела група *Радар*, држећи да „на свету има превише ствари. Масовно друштво и масовна производња су прича која неће имати срећан крај.“ (нав. према: Јокановић 2021, 207). Драган Папић, током извођења својеврсне перформативне музеологије, како сазнајемо у књизи, сматра да је „кич последња доброта у овом исквареном меркантилистичком, калвинистичком, експлоататорском свету“, па се стога он најбоље осећа међу људима који живе продајући одбачене предмете, од којих он обликује своје мисли (нав. према: Јокановић 2021, 213). У овој потрази за кабинетима чудеса у свету уметности у нашој земљи запажамо да, у стварању разлике између мале и велике историје Владимир Перић констатује: „Оног момента кад нестане колективно сећање, нестаје и мала историја. Са великом историјом то није случај, а пројекат [Музеја детињства] посвећен је малој историји и опомена је друштву да поведе рачуна баш о њој“ (нав. према: Јокановић 2021, 229).

Смештајући све наведене, али и бројне друге примере забележене у историји уметности и музеологији у службу мишљења о значају и значењу кабинета чудеса, и његовој улози у оквиру данашњег живота у *перманентном ванредном стању* (Agamben, Dordo, 2013, *Homo sacer: suverena moć i goli život*, Karposbooks), Милена Јокановић нам овим издањем поручује да можемо (и треба) да мислимо о зачудном, необичном и несвакидашњем не само због преиспитивања светоназора у успостављеним границама света уметности и света музеја, већ и ради подсећања на заборављену и маргинализовану суштину културе куриозитета, а то је *поседовање зачудности*, и стога, општа могућност мишљења изван ригидних, фабрикованих или програмираних културних оквира. Тиме ова књига поприма функцију врлог аларма подешеног да, упркос редовном *снузовању*, одзвања у сносику свету уметности и музеја, истовремено преносећи вредности какве су луталаштво, чежња, откриће, *организована опсесија*, *практично меморисање* и храбра потрага за другачијим, необичним и вансеријским у мотивацију за свакодневни живот и мисао.







# AKB3MЦMJE ACQUISITIONS





## ЗБИРКА САВРЕМЕНЕ ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ И ДИЗАЈНА

### Инсталација *У талогу бескрајне тишине*

Драгана Дражовић Илић  
Београд, 2021.

текстилна прашина, клирит; комбинована техника  
делови: 20 x 160 cm; целина: променљивих димензија  
МПУ инв. бр. 25775

Рад је настао у оквиру докторског уметничког пројекта *Сублимација реминисценције* Драгана Дражовић Илић. Његово основно градивно ткиво је несвакидашње. Наиме, уметница је од 2012. године сакупљала комаде прашине из филтера машине за сушење веша, уочивши да они по свом саставу и изгледу подсећају на неткани текстил. Она их је ређала један преко другог, образујући висећу инсталацију од девет одвојених целина, урамљених у транспарентни клирит. Једноставне структуре и деликатног колорита, рад у идејном смислу снажно реферише на археологију и петрологију, односно на појам прашине који се везује и за процесе таложења остатака људског деловања кроз историју и за природне процесе као што је настанак стена.

Драгана Дражовић Илић (1971) дипломирала је на Одсеку за дизајн текстила (1997) и магистрала (2014) на Одсеку за зидно сликарство Факултета примењених уметности у Београду. Чланица је УЛУПУДС-а (од 1997). Радила је као модни дизајнер и професор, а 2001. године основала је студио за дизајн и израду уникатних тепиха. За своја медијски разноврсна дела добила је више награда, међу којима је и Велика награда 51. Мајске изложбе за светлосно-звучну инсталацију *Book of Dust*, такође насталу у процесу проучавања прашине као феномена и материјала који своје место може да пронађе и у уметничком раду.

Бојана Поповић

## THE COLLECTION OF CONTEMPORARY APPLIED ART AND DESIGN

### Installation *In the Dregs of Endless Silence*

Dragana Dražović Ilić  
Belgrade, 2021

textile dust, clearlite; combined technique  
parts: 20 x 160 cm; totality: variable dimensions  
MAA Inv. No. 25775

The work of art was created as part of the PhD artistic project called *Sublimation of Reminiscences* by Dragana Dražović Ilić. Its basic construction fabric is unusual. Namely, since 2012, the artist has been collecting pieces of dust from the filter of a clothes dryer, noting that they resemble non-woven textiles in terms of their composition and appearance. She arranged them one above the other, forming a hanging installation of nine separate units, framed in transparent clearlite. With a simple structure and delicate color, the work in the conceptual sense strongly refers to archeology and petrology, that is, to the concept of dust, which is related to the processes of depositing of the remains of human activity throughout history and to natural processes such as the formation of rocks.

Dragana Dražović Ilić (1971) graduated from the Department of Textile Design (1997) and received her MA (2014) from the Department of Wall Painting at the Faculty of Applied Arts in Belgrade. She is a member of ULUPUDS (since 1997). She has worked as a fashion designer and lecturer, and in 2001 she founded a studio for the design and production of unique carpets. She has received several awards for her works in various media, including the Grand Prize of the 51<sup>st</sup> May Exhibition for the light-sound installation *Book of Dust*, also created within the process of studying dust as a phenomenon and material that can find its place in artistic work.

Bojana Popović





## ЗБИРКА САВРЕМЕНЕ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ И ДИЗАЈНА

### Амбијентална инсталација

#### *Где је душа или Дневник једне кошуље*

Марина Коцарева Ранисављевић

Загреб, 2019.

комбинована техника (текстил, видео)

димензије: променљиве

МПУ инв. бр. 25776

Марина Коцарева Ранисављевић (1966) од самог почетка свог стварања, раних деведесетих година прошлог века, гради особит ликовни језик, заснован на естетици конструкције и деконструкције беле кошуље у коју учитава различита значења заснована на емотивном искуству. Она је присутна и у амбијенталној инсталацији *Где је душа или Дневник једне кошуље*, где представља подлогу за видео-пројекцију. Овај рад, слојевитог концептуалног приступа, настао је 2019. године у Загребу у оквиру изложбеног пројекта *Феминологија* кустоскиње Санде Станаћев Бајзек посвећеног хрватској сликарки Нивес Кавурић Куртовић (1938–2016). Њене слике Марина је инкорпорирала у свој рад, пројектујући их заједно са својим ликовним радовима на две беле кошуље, женску и мушку. То је урађено на подстицај Санде Станаћев Бајзек, која је уочила блискост у поетици и рафинираном ликовном језику две уметнице. Дело је излагано у Културном центру Загреба и у Галерији ликовних уметника Хрватске, као и на 52. Мајској изложби у Београду, где је награђено Великом наградом.

Марина Коцарева Ранисављевић (1966) завршила је студије (1991) и магистрирала (1999) на Факултету примењених уметности и докторирала (2015) на Универзитету Сингидунум у Београду. Чланица је УЛУПУДС-а (од 1991) и Друштва ликовних уметника Македоније (од 2016). Запослена је као професорка на Академији техничко-уметничких струковних студија (од 2000). Осим што се бави педагошким и истраживачким радом, излаже и учествује у раду струковних организација. Добитница је више уметничких и научних признања, између осталог и награде *Павле Васић* 2011. године за књигу *Мода и одевање* (Службени гласник, 2010).

Литература: каталог изложбе *Мапирање душе кроз простор и време* (УЛУПУДС, Београд 2021), са текстовима Љубице Јелисавца Катић, Санде Станаћев Бајзек и образложењем жирија Велике награде 52. Мајске изложбе.

## A COLLECTION OF CONTEMPORARY APPLIED ART AND DESIGN

### Ambient installation

#### *Where is the Soul or the Diary of a Shirt*

Marina Kocareva Ranisavljević

Zagreb, 2019

combined technique (textile, video)

dimensions: variable

MAA Inv. No. 25776

Marina Kocareva Ranisavljević (1966) from the very beginning of her creative life, in the early 90s of the last century, has built a special artistic language based on the aesthetics of the construction and deconstruction of a white shirt, into which she loads different meanings based on her emotional experience. She is also present in the ambient installation *Where is the Soul or The Diary of a Shirt*, where she presents the foundation for a video projection. This work with a layered conceptual approach was created in 2019 in Zagreb as part of the *Feminology* exhibition project by curator Sanda Stanačević Bajzek, dedicated to the Croatian painter Nives Kavurić Kurtović (1938–2016). Marina has incorporated her images into her work, projecting them along with her artwork onto two white shirts, a woman's and a man's. This was done at the instigation of Sanda Stanačević Bajzek, who noted the familiarity in the poetics and the refined visual language of the two artists. The work was exhibited in the Cultural Center of Zagreb and in the Gallery of Fine Artists of Croatia, as well as at the 52<sup>nd</sup> May Exhibition in Belgrade, where it was awarded the Grand Prize.

Marina Kocareva Ranisavljević (1966) completed her studies (1991) and her MA (1999) at the Faculty of Applied Arts and her PhD (2015) at Singidunum University in Belgrade. She is a member of ULUPUDS (since 1991) and the Association of Fine Artists of Macedonia (since 2016). She is employed as a lecturer at the Academy of Technical and Artistic Vocational Studies (since 2000). In addition to teaching and research work, she exhibits and participates in the work of professional organizations. She is the recipient of several artistic and scientific awards, including the *Pavle Vasić* Award in 2011 for the book *Fashion and Clothing* (Official Gazette, 2010).

Literature: the catalog of the exhibition *Mapping the Soul Through Space and Time* (ULUPUDS, Belgrade 2021), with texts by Ljubica Jelisavac Katić, Sanda Stanačević Bajzek and the 52<sup>nd</sup> May exhibition jury's Grand Prize explication.

Bojana Popović



# ИЗЛОЖБЕ EXHIBITIONS







## ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2022. ГОДИНИ



### 1. Заокрет

XLIV Салон архитектуре

МПУ

30. 3 – 30. 4. 2022.

Галерије А и Б, Галерија *Анастас*, Галерија *Млади*

Свечано отварање и додела награда: 30. 3. 2022. у  
19.00 часова

Аутори концепта: МПУ, Женско архитектонско друштво  
(ЖАД), Пројекат *ПреСалона*

Дизајн визуелног идентитета: Дејана Цветковић

Дизајн просторне поставке изложбе: *Модерни у  
Београду*

Сарадници на изложби и каталогу: др Иван Марковић,  
сарадник Салона архитектуре; Миољуб Кушић, кустос  
Салон се састоји од велике изложбе и пратећег  
програма

141

### Пратећи програм:

А) *ПреСалона 2022 – Погледи*

Пројекат сарадње, умрежавања и размене искустава  
између четири факултета архитектуре и дизајна  
Факултет примењених уметности (ФПУ), Београд;  
Архитектонски факултет (АФ), Београд; Факултет  
техничких наука (ФТН), Нови Сад; Грађевинско-  
архитектонски факултет (ГАФ), Ниш; Музеј примењене  
уметности (МПУ), Београд

Гости: *Libra accademia di belle arti*, Фиренца

30. 3. 2022 – 9. 4. 2022.

Галерија *Млади*

Б) Стручно вођење кроз изложбу

У току трајања Салона – средом у 18.00 и суботом у  
13.00 часова

Галерије А и Б, Галерија *Анастас*, Галерија *Млади*

Стручно вођење: др Иван Марковић

В) Панел дискусија *Професионална клима: криза као  
могућност промене*

7. 4. 2022. у 18.00 часова

Галерија Б

Модератор: Милена Кордић, архитекткиња  
Учеснице: Снежана Златковић, архитекткиња; Тијана Костић, архитекткиња и дизајнерка намештаја;  
Милица Прлаиновић, архитекткиња; Душана Николић, архитекткиња и едукаторка; Мирјана Утвић, дизајнерка искустава и урбана истраживачица; Маја Драгишић, архитекткиња

Г) Радионица *Архимаштаоница*  
13. 4. 2022. у 12.00 часова; 15. 4. 2022. у 14.00 часова  
Радионица у Галерији А  
Водитељ и координатор: Леа Зеи, ликовна педагошкиња

Д) Додела награде *Јелисавета Начић*  
МПУ у сарадњи са ЖАД-ом  
14. 4. 2022. у 18.00 часова  
Галерија Анастас  
Добитник награде: Атеље ЛИК – Софија Палигорић Ненадовић, Весна Матичевић, Душанка Менегело Аћимовић и Надежда Филипон Трбојевић (постхумно)

Ђ) Радионица *Мали градитељи*  
19. 4. 2022. у 14.00 часова  
Учионица у Галерији А  
Водитељ и координатор радионице: Леа Зеи

Е) Панел-дискусија *Виртуелна архитектура*  
19. 4. 2022. у 18.00 часова  
Галерија Б

Ж) Промоција каталога 44. Салона архитектуре, уз гостовање добитника Гран прија и кратко представљање спонзора  
21. 4. 2022. у 18.00 часова  
Галерија Б  
Учесници: Драгољуб Бакић, члан Савета Салона архитектуре; Љубица Арсић и Данијел Фукс / Daniel Fuchs, добитници Гран прија; Иван Марковић, сарадник; Миољуб Кушић, кустос; представници спонзора  
Координатор програма: мр Милица Цукић, музејска саветница

З) Панел-дискусија *Индустријско наслеђе: старе фабрике у новим градовима*  
МПУ у сарадњи са Музејом науке и технике  
27. 4. 2022. у 18.00 часова  
Галерија Б  
Модератор: Ада Влајић, кустоскиња, Музеј науке и технике  
Учесници панела: др Жаклина Глигоријевић, архитекткиња урбаниста, *Контура* Београд;  
др Саша Михајлов, виши конзерватор, Завод за заштиту споменика културе града Београда; Душица Галовић, вођа пројекта *Нови Дорћол, Дака инжењеринг*; Рифат Куленовић, музејски саветник, Музеј науке и технике

И) Панел-дискусија *Теорија и медији*  
МПУ у сарадњи са Филозофским факултетом Универзитета у Београду  
28. 4. 2022. у 18.00 часова  
Галерија Б



## 2. Модни цртежи Александра Јоксимовића

МПУ  
13. 5 – 4. 6. 2022.  
Галерија Анастас  
Свечано отварање: 13. 5. 2022. у 19.00 часова  
Аутор изложбе: мр Бојана Поповић, музејска саветница  
Односи с јавношћу: мр Милица Цукић, музејска саветница

### Пратећи програм:

А) Стручно вођење кроз изложбу  
14. 5. 2022. у 13.00 часова  
Галерија Анастас  
Стручно вођење: мр Бојана Поповић и Иванка Јевтовић, модна креаторка

Б) Радионица *Инспирисани наушницама Александра Јоксимовића*  
18. 5. 2022. у 10.30 часова  
Радионица у Галерији А  
Аутор и водитељ: Леа Зеи

В) Стручно вођење кроз изложбу  
18. 5. 2022. у 18.00 часова; 4. 6. 2022. у 13.00 часова  
Галерија Анастас  
Стручно вођење: мр Бојана Поповић

Г) Стручно вођење кроз изложбу  
20. 5. 2022. у 18.00 часова  
Галерија Анастас  
Стручно вођење: мр Бојана Поповић и Звонко Марковић, модни креатор

Д) Стручно вођење кроз изложбу  
21. 5. 2022. у 13.00 часова  
Галерија Анастас  
Стручно вођење: др Данијела Велимировић

Ђ) Радионица *Најмлађи креатори у игри модним цртежима из колекције 'Проклета Јерина' Александра Јоксимовића*



26. 5. 2022. у 10.30 часова  
Радионица у Галерији А  
Аутор и водитељ: Леа Зеи

Е) Радионица *Младе креаторске наде мотивисане колекцијама Александра Јоксимовића*  
26. 5. 2022. у 11.30 часова  
Радионица у Галерији А  
Аутор и водитељ: Леа Зеи

Ж) Стручно вођење кроз изложбу  
28. 5. 2022. у 13.00 часова  
Галерија Анастас  
Стручно вођење: Вања Косанић, теоретичарка уметности

### 3. Нит уметности Градимира Смуђе

Салон савремене примењене уметности  
МПУ  
8. 6 – 2. 7. 2022.  
Галерије А и Б  
Свечано отварање: 8. 6. 2022. у 19.00 часова  
Кустос изложбе и аутор текста у каталогу: Слободан Јовановић, виши кустос  
Асистент кустоса: Биљана Јотић, в. д. директора МПУ  
Дизајн каталога: Дејана Цветковић  
Односи с јавношћу: мр Милица Цукић, музејска саветница

#### Пратећи програм:

А) Стручна вођења суботом у 13.00 часова  
Галерије А и Б  
Стручно вођење: Градимир Смуђа, аутор изложбе

Б) Стручно вођење на затварању изложбе са промоцијом каталога  
2. 7. 2022. у 13.00 часова  
Галерије А и Б  
Стручно вођење: Градимир Смуђа, аутор изложбе  
Дизајн каталога: Дејана Цветковић

### 4. Модни свет породице Калеф

МПУ  
11. 6 – 2. 7. 2022.  
Галерија Анастас  
Отварање изложбе: 10. 5. 2022. у 18.00 часова  
Кустос изложбе: Драгиња Маскарели, музејска саветница  
Односи с јавношћу: мр Милица Цукић, музејска саветница

#### Пратећи програм:

А) Стручно вођење средом  
15. 6. 2022. у 18.00 часова; 29. 6. 2022. у 18.00 часова  
Галерија Анастас  
Стручно вођење: Драгиња Маскарели

Б) Стручно вођење средом  
22. 6. 2022. у 18.00 часова  
Галерија Анастас  
Стручно вођење: др Вук Даутовић, научни сарадник, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет у Београду; Драгиња Маскарели

### 5. Путовања, ах та путовања

LVII Дечји октобарски салон  
МПУ  
1–29. 10. 2022.  
Галерија Анастас  
Свечано отварање с доделом награда и диплома: 1. 10. 2022. године у 13.00 часова  
Аутори каталога и изложбе: мр Милица Цукић, музејска саветница; Леа Зеи, ликовна педагошкиња  
Поставка изложбе: Марија Лабудовић Пантелић, доценткиња ФПУ, Београд; Марија Милорадовић Зеи, ликовна уметница примењених уметности; Леа Зеи  
Графички дизајн каталога: Дејана Цветковић  
Сарадник на изложби и каталогу: Миољуб Кушић, кустос  
Односи с јавношћу: мр Милица Цукић, музејска саветница





### Пратећи програм:

А) Радионица *Моје путовање*  
6. 10. 2022. у 10.45 часова; 29. 10. 2022. у 11.00 и 13.00 часова  
Галерија Анастас и радионица у Галерији А  
Реализатор: Леа Зеи

Б) Радионица *Око света*  
6. 10. 2022. у 14.00 часова  
Галерија Анастас  
Реализатори: Драгана Ристић, ликовна педагошкиња; Леа Зеи

В) Радионица *Шумадијска брда и долине*  
11. 10. 2022. у 13.00 часова  
Радионица у Галерији А  
Реализатор: Леа Зеи

Г) Радионица *Путујемо где желимо*  
14. 10. 2022. у 12.30 часова  
Галерија Анастас  
Реализатор: Леа Зеи

Д) Радионица *Превозна средства која су променила свет*  
15. 10. 2022. у 13.00 часова  
Радионица у Галерији А  
Реализатор: Леа Зеи

Ђ) Радионица *Бициклом у свет*  
20. 10. 2022. у 11.00 часова  
Радионица у Галерији А  
Реализатор: Леа Зеи

Е) Радионица *Континенти*  
21. 10. 2022. у 12.00 часова; 27. 10. 2022. у 14.00 часова;  
28. и 29. 10. 2022. у 11.00 часова  
Галерија Анастас  
Реализатор: Леа Зеи

### 6. Слојеви, Александар Вац

Салон савремене примењене уметности  
МПУ  
6. 10 – 25. 10. 2022.  
Галерије А и Б  
Свечано отварање: 6. 10. 2022. у 19.00 часова  
Аутор изложбе: Александар Вац  
Кустос изложбе и аутор текста у каталогу: Јелена Поповић, виша кустоскиња  
Графички дизајн: Дејана Цветковић  
Односи с јавношћу: мр Милица Цукић, музејска саветница

### Пратећи програм:

А) Стручно вођење кроз поставку  
15. 10. 2022. у 13.00 часова  
Галерије А и Б  
Стручно вођење: Александар Вац и Јелена Поповић

Б) Радионица *Интерпретација слојева у керамици*  
*Александра Ваца*  
19. 10. 2022. у 11.00 часова  
Радионица у Галерији А  
Реализатор: Леа Зеи

В) Стручно вођење кроз поставку  
22. 10. 2022. у 13.00 часова  
Галерије А и Б  
Стручно вођење: Александар Вац; Јелена Поповић;  
Јасмина Давидовић, музејска саветница, Музеј Срема

### 7. На стакленом путу: уметност стакла и репрезентација у Србији (1850–1950)

Студијска изложба поводом обележавања Дана Музеја примењене уметности и Међународне године стакла МПУ  
8. 11. 2022 – 15. 1. 2023.  
Галерије А и Б  
ВИП отварање изложбе: 7. 11. 2022. у 19.00 часова



Изложбу отвориле: Маја Гојковић, министарка културе Републике Србије; Биљана Јотић, в. д. директора МПУ; Биљана Црвенковић, виша кустоскиња МПУ  
Свечано отварање изложбе за публику: 8. 11. 2022. у 19.00 часова

Изложбу отворили: Биљана Јотић; др Игор Борозан, редовни професор Филозофског факултета; Биљана Црвенковић

Аутор изложбе и каталога: Биљана Црвенковић, виша кустоскиња

Дизан и продукција изложбе: *Турбина*

Конзервација предмета: Маја Живковић, Народни музеј Србије; Данијела Јовановић; Бојана Волаш и Милан Андрић, МПУ

Пратећи програм састоји се од изложбеног, предавачког и радионичког сегмента

### Пратећи програм:

А) Ауторска изложба стакла Вељка Зејака **Нуклеус** МПУ  
8–22. 11. 2022.

Галерија Анастас

Аутор изложбе: Вељко Зејак

Кустос изложбе: Јелена Поповић, виша кустоскиња

Б) Предавање и разговор са уметником Драганом Дробњаком *Уметник у музеју*

9. 11. 2022. у 18.00 часова

Галерија Млади

Учесници: Драган Дробњак; Јелена Поповић и Биљана Црвенковић

В) Ауторска вођења кроз поставку

Уторком у 17.00 и суботом у 13.00 часова

Галерија Анастас

Стручно вођење: Биљана Црвенковић

Г) Радионица *Витражи*

17–24. 11. 2022.

Галерија Млади

Учесници: студенти ФПУ и ФИЛУМ

Д) Предавање *Стакло у савременим ликовним решењима*  
17. 11. 2022. у 18.00 часова

Галерија Млади

Предавач: Десимир Денић, професор

Ђ) Предавање *Историјско и савремено: уметности обликованог стакла*

24. 11. 2022. у 18.00 часова

Галерија Млади

Master class држе: Биљана Црвенковић и Јелена Поповић

Е) Гостујућа међународна изложба **Glass Art Now: Изложба савременог мађарског стакла групе аутора** МПУ, Фондација Бохуш-Лугоши / Bohus-Lugossy Foundation, Будимпешта; Мађарски културни центар, Београд

Подршка: Министарство спољних послова, Мађарска; Колегијум Хунгарикум, Београд; Министарство културе и иновација, Мађарска; Фондација Бохуш-Лугоши, Будимпешта; Комитет Међународне године стакла (IYOG 2022); Национални фонд за сарадњу, Мађарска  
25. 11 – 9. 12. 2022.

Галерија Анастас

Ж) Предавање *Glass for Centuries, Glass for Decades: Josef Hoffmann an J. & L. Lobmeyer*

МПУ, Београд и Музеј примењене уметности, Беч / *Museum für angewandte Kunst*, МАК, Вiena

1. 12. 2022. у 18.00 часова

Галерија Млади

Предавач: dr Rainald Franz

(предавање на енглеском језику)

З) Предавање *Стакло и династичка репрезентација у српском уметничком занатству 19. века*

8. 12. 2022. у 18.00 часова

Галерија Млади

Предавач: др Игор Борозан

И) Гостујућа међународна изложба **The Process of Creation**

МПУ и *Andretto Design*, Мурано, Венеција

12–22. 12. 2022.

Галерија Анастас

Ј) Радионица тима *Турбина Дизајн и технике изложбених поставки*

15–18. 12. 2022.

Галерија Млади

К) Предавање *Стакло – историјат и перспектива*

22. 12. 2022. у 18.00 часова

Галерија Млади

Предавач: др Бојан Јокић

Л) Гостујућа међународна изложба **Fragile: Glass Narrative, Broken Histories**

МПУ, Уметничка иницијатива из Амстердама, Public Space with a Roof

27. 12. 2022 – 15. 1. 2023.

Галерија Анастас



Љ) Предавање *Индустријска производња стакла*  
29. 12. 2022. у 18.00 часова  
Галерија *Млади*  
Предавачи: Ада Влајић и Зоран Левић

М) Предавање *Накит од стакла*  
12. 1. 2023. у 18.00 часова  
Галерија *Млади*  
Предавач: Мила Гајић, виша кустоскиња

## 8. Реорганизована Стална поставка Музеја примењене уметности

МПУ  
Од 8. 11. 2022.  
Галерија *Инкиостри*  
Реорганизована Стална поставка Музеја примењене уметности обухвата уметничке предмете из: Збирке керамике, стакла и порцелана; Збирке метала и накита; Збирке намештаја; Збирке текстила и костима; Збирке фотографије, примењене графике и уметничке обраде књига; Збирке савремене примењене уметности и дизајна; Збирке архитектуре, урбанизма и архитектонског дизајна; Збирке савремене примењене уметности и дизајна  
Свечано отварање изложбе: 8. 11. 2022.  
Реализација: Слободан Јовановић, виши кустос, Збирка савремене примењене уметности и дизајна, начелник Одељења уметничких збирки; Мила Гајић, виша кустоскиња, Збирка метала и накита; Ана Самарџић, кустоскиња, Збирка намештаја; Драгиња Маскарели, музејска саветница, Збирка текстила и костима; мр Јелена Пераћ, музејска саветница, Збирка фотографије, примењене графике и уметничке опреме књиге; Биљана Црвенковић, виша кустоскиња, Збирка керамике, стакла и порцелана; мр Бојана Поповић, музејска саветница, Збирка савремене примењене уметности и дизајна; Јелена Поповић, виша кустоскиња, Збирка савремене примењене уметности и дизајна; Реља Петровић, архитекта, Збирка архитектуре, урбанизма и архитектонског дизајна  
Сарадници на поставци: Милан Андрић, виши конзерватор за дрво, начелник Одељења специјализованих послова; Бојана Волаш, конзерваторка текстила

## ИЗЛОЖБЕ МПУ НА ГОСТОВАЊУ

### 1. Ципеле – традиција и мода

Женска обућа из XIX и с почетка XX века из колекције Музеја примењене уметности  
МПУ и Народни музеј Ваљево  
14. 5 – 15. 6. 2022.  
Галерија Народног музеја Ваљево  
Свечано отварање: 14. 5. 2022. у 18.00 часова  
Кустос изложбе: Драгиња Маскарели, виша кустоскиња

### 2. Три међуратна плаката: Јанковић, Петров, Бабић

МПУ и Градски музеј Суботица  
4. 8 – 15. 10. 2022.  
Градски музеј Суботица  
Свечано отварање: 4. 8. 2022. у 12.00 часова  
Аутор изложбе: мр Бојана Поповић, музејска саветница  
Кустос изложбе: др Олга Ковачев Нинков  
Графички дизајн: Данијела Парацки

## ГОСТУЈУЋЕ ИЗЛОЖБЕ У МПУ

### 1. Лука Тилингер: Азбучни ред

Илустрације књига колекције *Азбучни ред Службеног гласника*  
МПУ; подршка *Службени гласник*, Београд  
21. 1 – 12. 2. 2022.  
Галерија *Анастас*  
Свечано отварање: 21. 1. 2022. у 18.00 часова  
Аутор изложбе: Лука Тилингер  
Односи с јавношћу: мр Милица Цукић, музејска саветница

### Пратећи програм:

А) Стручно вођење кроз изложбу  
29. 1. 2022. у 12.00 часова; 1. 2. 2022. у 12.00 часова; 3. 2. у 18.00 часова  
Галерија *Анастас*  
Стручно вођење: Лука Тилингер  
  
Б) Радионица *У царству слова*  
8. и 10. 2. 2022. у 11.00 часова  
Галерија *Анастас*  
Водитељ и координатор радионица: Леа Зеи



## 2. Изграђено окружење: алтернативни водич за Јапан / Built Environment: An Alternative Guide to Japan

Јапанска амбасада у Републици Србији и Јапанска фондација у сарадњи са МПУ  
10–29. 5. 2022.  
Галерије А и Б  
Свечано отварање: 10. 5. 2022. у 12.00 часова  
Координатор изложбе: мр Милица Цукић, музејска саветница

### Пратећи програм:

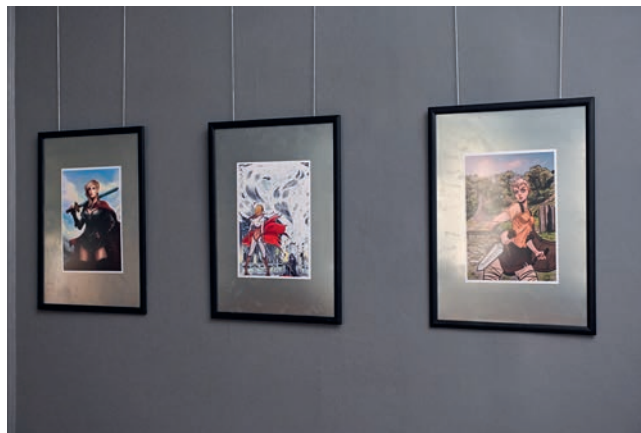
Предавање *Алтернативни<sup>2</sup> водич кроз јапанску грађену средину*  
20. 5. 2022. у 12.00 часова  
Галерија Анастас  
Предавач: др Иван Филиповић, АФ, Београд  
Предавање је одржано на српском и енглеском језику

## 3. Young Balkan Designers

Једнодневна интерактивна изложба одабраних прототипова  
Организација *Миксер* и МПУ  
19. 5. 2022.  
Галерија Б

## 4. Рециклирање коже у функцији високе моде

Аутор и МПУ  
20–28. 5. 2022.  
Галерија *Млади*  
Свечано отварање: 20. 5. 2022. године у 19.00 часова  
Аутор изложбе: Ивана Десница  
Ментор: професор емеритус Миланка Берберовић, ФПУ, Београд  
Координатор изложбе: мр Милица Цукић, музејска саветница



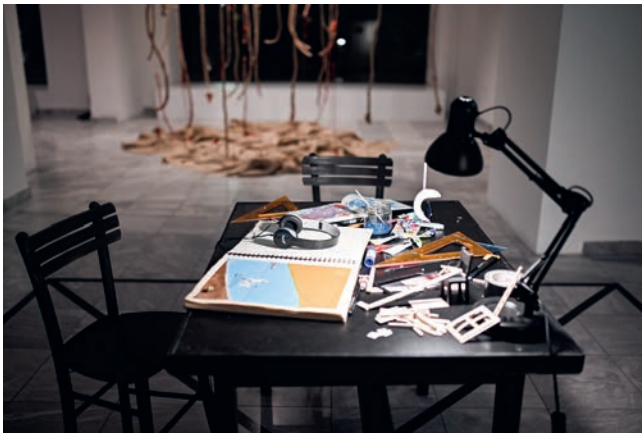
## 5. Диплома 2022

Изложба радова студената четврте године основних академских студија школске 2021/22. године Факултета примењених уметности у Београду  
ФПУ и МПУ  
9. 7 – 2. 8. 2022.  
Галерије А и Б, Галерија *Млади* и Галерија *Анастас*  
Свечано отварање: 9. 7. 2022. у 19.00 часова  
Комесар изложбе: Биљана Бранковић, доцент ФПУ, Београд  
Архитекта изложбе: Младен Врачевић, доцент ФПУ, Београд

## 6. Femme и Вековници

Изложба стрипа  
Аутор концепта и МПУ  
12–26. 8. 2022.  
Галерија *Анастас*  
Аутор концепта: Марко Стојановић, сценариста и аутор серијала  
Аутор текста и кустос изложбе: Биљана Јотић, в. д. директора МПУ  
Уметнице: Рафаела Кони, Грчка; Мина Давић, Србија; Александра Голд, Румунија; Јана Адамовић, Србија; Милица Мастелица, Србија; Валентина Бришки, Хрватска; Дани Стрипс, Грчка; Кристина Стојанова, Бугарска; Ayse Irem Aktas, Турска; Дијана Нанева, Бугарска; Корина Хуњак, Хрватска; Јелена Вучић, Србија; Eirini Skoura, Грчка; Сања Поцрњић, Словенија; Кристина Ђенадић, Србија; Clemence Vasseur Dem, Француска; Тања Вукобрат, Северна Македонија; Андријана Цветковић, Србија  
Графички дизајн: Дејана Цветковић





## 7. Трансдисциплинарност универзума и мултиверзума кроз перцепцију и комбиноване технике – амбијентална поставка слика са скулпторским елементима

Докторски уметнички пројекат – Марина Николић  
МПУ и ФПУ  
20. 8 – 1. 9. 2022.  
Галерије А и Б  
Свечано отварање: 20. 8. 2022. године у 19.00 часова  
Ментор: професор мр Мирослав Лазовић, ФПУ, Београд  
Аутор изложбе: Марина Николић  
Координатор изложбе: мр Милица Цукић, музејска саветница

## 8. Повратак: прича која траје

Музеј жртава геноцида, Београд  
5–20. 9. 2022.  
Галерија Анастас  
Свечано отварање: 5. 9. 2022. године у 13.00 часова  
Аутор изложбе: Јасмина Тутуновић Трифунов, виша кустоскиња, Музеј жртава геноцида  
Аутор поставке: др ум. Никола Радосављевић, Музеј жртава геноцида

## 9. Прекрајање

Преглед, интерпретација и реконструкција мастер и докторских уметничких радова студената сценског дизајна на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду у периоду од 2013. до 2022. године  
Организатори: ФТН и МПУ  
15–28. 9. 2022.  
Галерија Анастас  
Свечано отварање: 15. 9. 2022. године у 19.00 часова, уз извођење рада Ђурђине Самарџић *Синестетички регистар*  
Кустоси: Татјана Дадић Динуловић, Сања Маљковић, Александра Пештерац  
Аутори: Драгана Баћовић, Моника Билбија, Даниела Димитровска, Зоја Ерделјан, Јелена Јанев, Александра Ракић, Ђурђина Самарџић, Владимир Савић, Милица

Стојшић, Александра Татић, Маја Вилић, Драгана Вилотић, Јелена Вукмановић, Мирослав Живанов  
Дизајн изложбе: аутори радова и кустоси  
Графички дизајн: Катарина Кети Захаријев  
Техничка продукција и реализација: Нађа Вукореп (вођа тима), Игор Љубић, Дарко Секулић, Андреја Георгиевски  
Консултант техничке продукције: Андрија Динуловић

## МЕЂУНАРОДНА ИЗЛОЖБА МПУ

### Бесконачност структуре / Infinity of Structure

Наступ Републике Србије у оквиру међународне изложбе XXIII Triennale Milano International Exhibition  
**Unknown Unknowns. An Introduction to Mysteries**  
МПУ у име Министарства културе Републике Србије  
15. 7 – 11. 12. 2022.

Српски павиљон у Милану  
Кустос Тријенала: Ерсилија Ваудо / Ersilia Vaudo, астрофизичарка и директорка Канцеларије за диверзитет у Европској свемирској агенцији (ESA)  
Дизајн изложбе: Франсис Кеје / Francis Kéré, архитекта  
Саветодавни одбор Тријенала:  
Ерве Шандез / Herve Chandès, генерални директор *Fondation Cartier pour l'art contemporain*  
Емануеле Коча / Emanuele Coccia, филозоф, професор на *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Париз  
Џозеф Грима / Joseph Grima, кустос, архитекта  
Сара Ишиока / Sarah Ichioka, урбанисткиња, кустоскиња  
Марјана Сиракуза / Mariana Siracusa, дизајнерка и истраживачица  
Венг Линг / Weng Ling, кустос, оснивач *Arts innovati*  
Комесар српског наступа: Биљана Јотић, в. д. директора МПУ  
Кустоси српског наступа: Биљана Јотић, Наташа Радојевић  
Аутор (носилац) пројекта и дизајнер изложбе  
**Бесконачност структуре / Infinity of Structure:** Иван Мангов

Чланови ауторског тима:

Марко Лађушић, професор и мултимедијални уметник  
Александар Вац, ликовни уметник примењених уметности

Марко Тодоровић, мултимедијални уметник

Дориан Јовановић, музичар

Анимација: Марко Тодоровић, Лука Тилингер

Аутори текстова: Доменико де Кирико / Domenico de Chirico, Биљана Јотић, Наташа Радојевић

Графички дизајн: Дејана Цветковић

## ДОГАЂАЈИ, ПРОМОЦИЈЕ, ПРЕДАВАЊА

1. Промоција књиге *Од Топовских шупа до Сајмишта: квантитативна анализа холокауста у окупираној Србији* Музеј жртава геноцида, Београд, у сарадњи са МПУ  
26. 1. 2022. у 13.00 часова

Галерија Б

Учесници: др Сања Петровић Тодосијевић, Институт за новију историју Србије; Милован Писари, историчар, Институт за филозофију и друштвену теорију; др Драган Цветковић, музејски саветник Музеј жртава геноцида, аутор публикације

2. Промоције књиге уметника *Луталаштво* Мирјане Бобе Стојадиновић

25. 1. 2022. у 18.00 часова

Галерија Б

Учесници: Мирјана Боба Стојадиновић, мр Јелена Пераћ, Теодора Јеремић, др ум. Никола Радосављевић

3. Потписивање споразума о сарадњи са Међународним центром за стрип и илустрацију и Француским институтом у Србији  
8. 2. 2022. у 12.00 часова

МПУ

Потписници споразума: Станислас Пјере, директор Француског института; Пјер Лунгерети, директор Међународног центра за стрип; Биљана Јотић, в. д. директора МПУ

4. Излагање фотографије из збирке МПУ у Тејт модерн галерији (Tate Modern), Лондон

Тејт модерн, Лондон

25. 2. 2022 – 29. 8. 2022

Из збирке МПУ изложена је фотографија *Задржано бекство надстварности* Николе Вуча у оквиру изложбе

**Надреализам без граница / Surrealism Beyond Borders**

5. Потписивање уговора са Факултетом примењених уметности о пројекту обележавања Међународне године стакла

28. 2. 2022. у 12.00 часова

МПУ

Потписници уговора: Биљана Јотић, в. д. директора МПУ, и Горан Чпајак, декан ФПУ

6. Потписивање споразума о пословној сарадњи између Биљане Јотић, в. д. директора МПУ, и Радивоја Динуловића, директора Центра за сценски дизајн,

архитектуру и технологију Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду – ОИСТАТ центар за Србију – СЦЕН

17. 3. 2022. у 13.00 часова

МПУ

Споразум је потписан у циљу заједничке организације и реализације Националног наступа Републике Србије на међународној изложби на Прашком квадријеналу сценског дизајна и сценског простора 2023. године

7. Конференција и једнодневна изложба **Дан италијанског дизајна. Италијанска техника осветљења: паметно светло за паметне градове / Giornata del design italiano. Illuminotecnica italiana: luce intelligente per città intelligenti**

МПУ и Италијански институт за културу у Београду  
23. 3. 2022. од 17.00 часова

Галерије А и Б

Учесници првог дела: Роберто Чинкота, директор Италијанског института за културу у Београду (модератор); Њ. Е. Карло Ло Кашо, амбасадор Републике Италије; Биљана Јотић, в. д. директора МПУ; професор Корrado Терци; професор Зоран Ђукановић (путем видео-линка)

Учесници другог дела: Антонио Вентреска, директор Италијанске агенције за спољну трговину у Београду (модератор); Марко Паландела, професор дизајна светла; Паоло Ди Трапани, CEO, Coelux; Марина Миноци, историчарка уметности, Галерија *Боргезе*, Рим; Симона Тондели, професорка Универзитета *Алма Матер*, Болоња; Дарко Будеч, CEO, *BUCK lighting*

8. Распис Конкурса за изложбу Салон савремене примењене уметности за 2023. годину из области примењене уметности и дизајна  
20. 4 – 20. 5. 2022.

МПУ

9. *Моћ музеја* – осма манифестација *Музеји за 10*  
14–20. 5. 2022.

Галерије А, Б, Анастас и Инкиостри

У току трајања манифестације улаз за публику био је бесплатан за изложбе МПУ: **Изграђено окружење – алтернативни водич за Јапан, Модни цртежи Александра Јоксимовића и На први поглед**

10. Распис Јавног конкурса за учешће у категорији Националне поставке наступа Републике Србије на Прашком квадријеналу сценског дизајна и сценског простора 2023 / Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2023 и одлука жирија  
20. 5 – 27. 6. 2022; одлука Жирија 5. 7. 2022.

МПУ

Расписивачи јавног конкурса: МПУ, Београд и СЦЕН – Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију – ОИСТАТ центар за Србију, Нови Сад  
Комесари наступа: Биљана Јотић, историчарка уметности, в. д. директорка МПУ; др Татјана Дадић Динуловић, теоретичарка сценског дизајна, редовна професорка Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду

Програмски савет наступа (пored комесарки): мр Милица Цукић, историчарка уметности, музејска саветница МПУ; др ум. Миа Давид, архитекткиња, ванредна професорка Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду; др ум. Зоран Максимовић, дизајнер звука, редовни професор Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду; Марко Лађушић, академски вајар, редовни професор Факултета примењених уметности Универзитета уметности у Београду; мр Маја Мирковић, костимографкиња

11. Изложба **Renewal and Rethinking: The Past Two Decades of Contemporary Housing Architecture in Serbia** (Kigali, Rwanda)  
10–31. 10. 2022.

Center for Sustainable Urban Development and Culture Structure, Novi Sad, Serbia; School of Architecture and Built Environment, University of Rwanda, Kigali, Rwanda; MPU, Belgrade

Кигали, Руанда

Аутори изложбе и текста у каталогу: Илија Губић и др Небојша Антешевић

Изложба је базирана на материјалу са салона

архитектуре одржаних у МПУ у претходне две деценије

12. Јавни конкурс за учешће у Студентској секцији Националног наступа Србије на Прашком квадријеналу сценског дизајна и сценског простора 2023. године  
19. 10 – 6. 11. 2022.

МПУ

13. Конкурс за идејно решење пројекта који ће представљати Републику Србију на XVIII Међународној изложби архитектуре **Бијенале у Венецији / La Biennale di Venezia** 2023. године

31. 10 – 25. 11. 2022.

МПУ

Расписивачи конкурса: Министарство културе Републике Србије и МПУ у сарадњи са Удружењем архитеката Србије (УАС)

Комесар и Стручни савет (жири): Биљана Јотић, историчарка уметности, кустоскиња, председница Стручног савета; др Дубравка Ђукановић, архитекткиња; др Јелена Ивановић Војводић, архитекткиња; др Миљана Зековић, архитекткиња; др Снежана Веснић, архитекткиња; Ана Ђурић, архитекткиња; др Јелена Митровић, архитекткиња

Миољуб Кушић







# ИЗДАНА EDITIONS





## ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2022. ГОДИНИ



**Зборник [Музеја примењене уметности]** / [главна и одговорна уредница] Биљана Јотић ; [уредник броја] Слободан Јовановић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2022. – Бр. 18, 168 стр. : илустр. ; 27 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: *Прилози*: (1) Средњовековне жене владарке и њихова моћ у визуелној култури Балкана / Јелена Николић. – [Summary]: Medieval Female Rulers and their Power in the Visual Culture of the Balkans; (2) The Brick as a Medium of Representation : Count Krsto II Oršić Slavetički and Residential Architecture / Marko Filip Pavković. – [Резиме]: Зидани медиј репрезентације : Гроф Крсто II Оршић Славетићки и резиденцијална архитектура; (3) Варијанте слова „Б“ у српској типографској ћирилици / Оливера Стојадиновић. – [Summary]: Variants of the Letter „B“ in Serbian Cyrillic Typefaces; (4) Костимографија и савремена мода на примеру позоришних костима Веле Нигринове, првакиње Народног позоришта у Београду / Вања Косанић. – [Summary]: Costume Design and Contemporary Fashion on the Example of Theatrical Costumes of Vela Nigrinova, the Leading Actress of National Theatre in Belgrade; (5) Зграда Дома ратних инвалида (1933-1935) у Београду: остварење архитекте Димитрија М. Лека / Сања Кипроски. – [Summary]: The Building of the Home for War Invalids (1933-19635) in Belgrade : the Work of Architect Dimitrije M. Leko; (6) Утицај јапанизма и јапанске моде у српској моди (1920-2020) / Стефан Жарић. – [Summary]: Influences of Japonisme and Japanese Fashion on Serbian Fashion (1920-2020); (7) Проблем музеализације богослужбених и ризничких предмета / Стеван Мартиновић. – [Summary]: The Problem of the Musealization of Religious and Treasury Objects; (8) Могућности и изазови *зелене трансформације* сектора костима београдских позоришта / Ксенија Марковић Божовић ; Јована Караулић. – [Summary]: The Opportunities and Challenges of *Green Transformation* in Belgrade Theaters' Costume Sectors; (9) Џуди Чикаго : вез, активизам и уметност / Деа Цветковић. – [Summary]: Judy Chicago : Needlework, Activism and Art; (10) Fattoria di celle gori : прилог проучавању локално-специфичне уметности / Марија Зечевић. – [Summary]: Fattoria di celle gori : Contribution to the Study of Site-specific Art; (11) Ширење архипелага деколонијалних изложби / Стеван Вуковић. – [Summary]: Expansion of the Archipelago of Decolonial Exhibitions; (12) Утицај експерименталног филма и фотографије на авангардне покрете у архитектури модернизма / Данијела Димковић. – [Summary]: The Influence of Experimental Film and Photography on Avant-garde Movements in Modern Architecture; [II ДЕО]: *Прикази*: (1) Српска средњовековна владарска и властеотска одећа : Бојан Поповић, Музеј српске православне цркве, Београд 2021, друго измењено и допуњено издање / Мирјана Глигоријевић Максимовић; (2) Зборник радова „Sto godina časopisa Zenit 1921-1926-2021“ : ур. Бојан Јовић и Ирина Суботић, Галерија RIMA, Крагујевац – Београд, Институт за књижевност и уметност, Београд 2021 / Јелена Пераћ; (3) Лутање као предуслов истраживања : *Кабинети чудеса у свету уметности*, Милена Јокановић, Центар за музеологију и херитологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, Београд 2021; [III ДЕО]: (1) Аквизиције 2022. = Acquisitions 2022; (2) Изложбе 2022. = Exhibitions 2022; (3) Издања 2022. = Editions 2022; (4) *In memoriam*: Душан Миловановић (1947-2022)

YU ISSN 0522-8328



**Лука Тилингер : азбучни ред : изложба илустрација књига за децу** / [аутори текстова] Горан Петровић, Владислав Војновић; [дизајн каталога и кустос изложбе] Лука Тилингер. – Београд : Музеј примењене уметности, 2022. – 16 стр. : илустр. ; 17 cm  
ISBN 978-86-7415-239-3



**44. Салон архитектуре : заокрет = 44<sup>th</sup> Salon of Architecture : Shift** / [аутори текстова] Драгољуб Бакић, Дубравка Ђукановић и др.; [визуелни идентитет каталога и изложбе] Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2022. – 219 стр. : илустр. ; 27 cm  
ISBN 978-86-7415-240-9

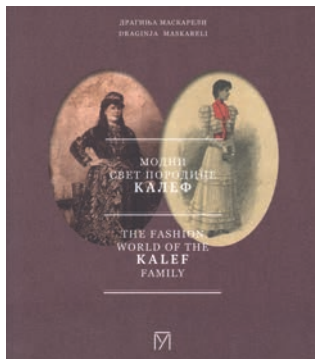


**Модни цртежи Александра Јоксимовића = Aleksandar Joksimović Fashion Drawings** / [ауторка каталога и изложбе] Бојана Поповић; [фотографија] Јована Јаребица; [визуелни идентитет каталога и изложбе] Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2022. – 85 стр. : илустр. ; 24 cm  
ISBN 978-86-7415-241-6



**Градимиr Смуђа : нит уметности = Gradimir Smudja : the Thread of Art** / [аутор текста и кустос изложбе] Слободан Јовановић; [фотографија] Јована Јаребица; [визуелни идентитет каталога] Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2022. – 133 стр. : илустр. ; 25 cm  
ISBN 978-86-7415-242-3





**Модни свет породице Калеф = The Fashion World of the Kalef Family** / [ауторка каталога и кустоскиња изложбе] Драгиња Маскарели; [визуелни идентитет каталога и изложбе] Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2022. – 112 стр. : илустр. ; 24 cm  
ISBN 978-86-7415-243-0



**57. Дечји октобарски салон : путовања, ах та путовања... = 57<sup>th</sup> Children's October Salon : Travels, oh those Travels** / [ауторке каталога и изложбе] Милица Цукић, Леа Зеи; [фотографија] Јована Јаребица; [визуелни идентитет каталога] Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2022. – 128 стр. : илустр. ; 24 cm  
ISBN 978-86-7415-244-7



**Александар Вац : слојеви = Aleksandar Vac : Layers** / [аутор изложбе] Александар Вац; [ауторке текстова] Јелена Поповић, Јасмина Давидовић; [фотографија] Јована Јаребица; [визуелни идентитет каталога] Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2022. – 75 стр. : илустр. ; 24 cm  
ISBN 978-86-7415-245-4



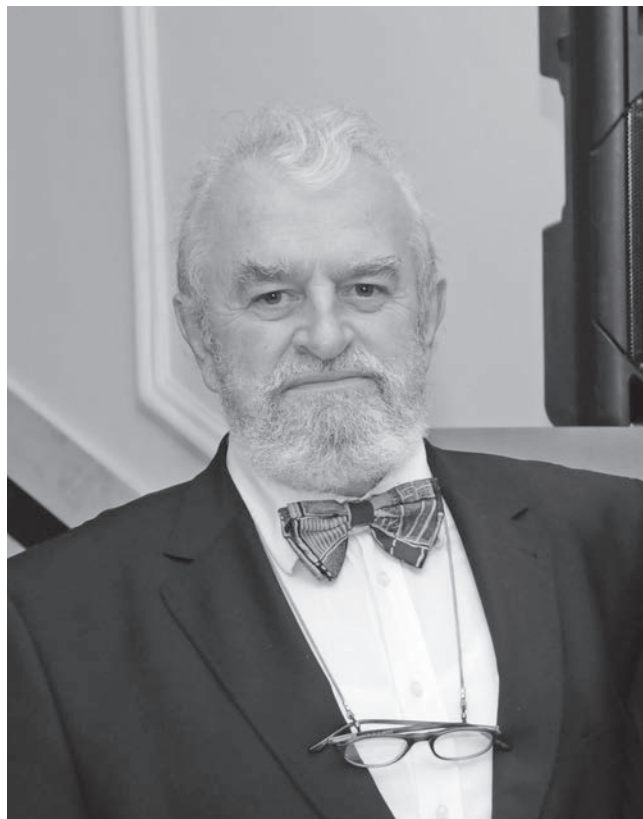
**На стакленом путу : уметност стакла и репрезентација у Србији 1850-1950 = On the Glass Road : Glass Art and Representation in Serbia 1850-1950** / [ауторка каталога и изложбе] Биљана Црвенковић; [графички дизајн каталога] Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2022. – 256 стр. : илустр. ; 27 cm  
ISBN 978-86-7415-246-1



## IN MEMORIAM

### Душан Миловановић

Историчар уметности, музејски саветник у пензији  
(1947–2022)



Рођен је у Милошевцу код Велике Плане 1947. године. Диплому историчара уметности стекао је 1975. године на Филозофском факултету у Београду. Свој радни век у Музеју започео је новембра 1976, где је своја знања о примењеној уметности брусио уз врсне стручњаке попут др Бојане Радојковић, др Верене Хан и Загорке Јанц. Током готово четири деценије кустоског рада реализовао је читав низ изложби посвећених како историјским темама и колекцијама из његове матичне Збирке метала и накита, тако и оним из домена стваралаштва савремених примењених уметника. Као аутор или део стручних тимова Музеја сарађивао је са свим културним институцијама у земљи, али и са неким од највећих светских музеја – организовао је изложбе, предавања, промоције, стручне скупове, тумачећи и промовишући српско културно наслеђе и стваралаштво. Из његове богате радне биографије издвајамо неке од најзначајнијих изложби које су обележиле делатност Музеја примењене уметности: *Уметничка обрада неплеменитих метала* 1985, *Српско златарство* 1981. (заједно са др Бојаном Радојковић), *Masterpieces of Serbian Goldsmiths Work*, 1981. (изложба МПУ у Victoria and Albert Museum, London), *Уметност у Србији XIX века* 1985. (као део кустоског тима МПУ), *Крстови из Збирке МПУ* 1993, *Опленац у Београду* 1994, *Српска савремена православна уметност* 1996, *Сачувано време* 2005, *Ризнице манастира Хиландара* 2008/09, *Освежавање меморије – Орнаменти српских средњовековних фресака* 2013/14, каталошке одреднице о предметима из Збирке метала МПУ изложених на

међународним изложбама попут *ATHOS, Monastic Life on the Holy Mountain* Хелсинки, 2006/07. и *Byzantium 330-1453*, Royal Academy of Arts, Лондон 2008/09. године.

Манастир Хиландар заузимао је посебно место у професионалном и приватном животу Душана Миловановића. Као вођа тима Музеја примењене уметности, од 1977. године био је ангажован на истраживању и обради предмета примењене уметности који се чувају у манастирској ризници. На основу прикупљене грађе настало је више од 40 публикованих радова, од оних ужестручних у зборницима и каталозима до популарних приказа, есеја и чланака у дневној штампи, водича и путописа. Након великог пожара који је задесио Хиландар марта 2004. године, Душан Миловановић је са неисцрпном енергијом и посвећеношћу, из године у годину, подсећао на неопходност и дужност обнове манастира. Тада настаје циклус његових најпопуларнијих и најдуготрајнијих предавања *Сећање на онај Хиландар*, која су сваке године одржавана у Музеју примењене уметности на годишњицу страдања манастира. Његова широка интересовања, лична харизма и специфичан дар изражавања и приповедања учинили су га радо виђеним лицем у телевизијским и радио емисијама, где се појављивао не само у својству госта већ и као аутор и уредник програма. Поменућемо изузетан серијал о примењеној уметности, који је заједно са Светланом Исаковић осмислио

и реализовао на Радио-телевизији Београд 1983, *Хиландарске приче* на Радио-телевизији Србије од 2001. до 2008, серијал *Јутрења* на Радио Београду 1 од 1992. до 1994. године, као и више од 20 различитих документарних филмова и емисија.

Библиографија Душана Миловановића броји и на десетине стручних текстова у каталозима изложби савремених уметника, монографије о сликарима, фотографима, манастирима.

Добитник је најважнијих стручних и струковних награда у Републици Србији, од којих издвајамо: – награду Музејског друштва Србије *Михаило Валтровић* чији је лауреат био два пута, 1985. као део тима изложбе *Српске средњовековне ризнице* и 2013. за изузетне резултате у стручном раду за изложбу *Освежавање меморије – Орнаменти српских средњовековних фресака* Музеја примењене уметности; – награда ICOM-а за музејски пројект 2008. године за изложбу *Ризнице манастира Хиландара* Музеја примењене уметности; – награда за животно дело УЛУПУДС-а 2010. године; – Вукова награда КПЗ Србије 2011. године.

Одласком Душана Миловановића Музеј примењене уметности изгубио је аутентичну личност, стручњака, неуморног музејског радника, вољеног колегу, спону између старијих и младих генерација кустоса, подршку и ослонац у свим временима.

мр Оливера Батајић Сретеновић, ванредна професорка, Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности – одсек: Примењена графика / Olivera Batajić Sretenović, MA, Associate Professor, University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts – Department: Applied Graphics

др Љубица Винуловић, научни сарадник, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Ljubica Vinulović, PhD, Research Associate, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

Проф. др Владимир Ђурђевић, редовни професор, Универзитет у Београду, Физички факултет – смер: Метеорологија / Vladimir Đurđević, PhD, Professor, University of Belgrade, Faculty of Physics – Department of Meteorology

др Ана Ереш, научни сарадник, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Ana Ereš, PhD, Research Associate, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

мр Јелена Здравковић, виши предавач, Академија техничких струковних студија Београд – Београдска политехника / Jelena Zdravković, MA, Senior Lecturer, The Academy of Applied Technical Studies, Belgrade – Polytechnic College

др Богдан Јањушевић, историчар уметности – конзерватор, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад / Bogdan Janjušević, PhD, Art Historian – Conservator, Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments, Novi Sad

др Ивана Кроња, виши предавач, Академија техничких струковних студија Београд – Београдска политехника / Ivana Kronja, PhD, Senior Lecturer, The Academy of Applied Technical Studies, Belgrade – Polytechnic College

др Ангелина Милосављевић, ванредна професорка, Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације / Angelina Milosavljević, PhD, Associate Professor, Singidunum University, The Faculty of Media and Communications

др Саша Михајлов, виши конзерватор, Завод за заштиту споменика културе града Београда / Saša Mihajlov, PhD, Senior Conservator, Institute for the Protection of Cultural Monuments of the City of Belgrade  
мр Бојана Поповић, музејска саветница, Музеј примењене уметности, Београд / Bojana Popović, MA, Museum Advisor, Museum of Applied Art, Belgrade

др Милан Просен, доцент, Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности – одсек: Историја уметности / Milan Prosen, PhD, Assistant Professor, University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts – Department: Art History

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

др Ана Сладојевић, независна кустоскиња и теоретичарка уметности и медија / Ana Sladojević, PhD, Independent Curator and Art and Media Theorist

др Маја Станковић, редовна професорка, Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације – Департман за дигиталне уметности / Maja Stanković, PhD, Professor, Singidunum University, The Faculty of Media and Communications – Department of Digital Arts

др Маја Студен, ванредна професорка, Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности – одсек: Костим / Maja Studen, PhD, Associate Professor, University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts – The Costume Department

др Јелена Павличић Шарић, доценткиња, Факултет уметности, Универзитет у Приштини, Косовска Митровица – Одсек ликовних уметности / Jelena Pavličić Šarić, PhD, Assistant Professor, Faculty of Arts, University of Priština, Kosovska Mitrovica – Department of Fine Arts

Проф. др Јасмина Чубрило, редовна професорка, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Jasmina Čubrilo, PhD, Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

Проф. др Марко Шуица, редовни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју / Marko Šuica, PhD, Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History

Проф. др Никола Шуица, редовни професор, Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности / Nikola Šuica, PhD, Professor, University of Arts in Belgrade, Faculty of Fine Arts



## ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА

Илустр. и фот. Јелена Николић (10-16); Ministry of Culture and Media of the Republic of Croatia – Directorate for the Protection of Cultural Heritage, Conservation Department in Krapina. Staff of the Conservation Department in Krapina, 2011 (22); Ministry of Culture and Media of the Republic of Croatia – Directorate for the Protection of Cultural Heritage, Conservation Department in Krapina. Željko Peković, Omega Engineering d.o.o., Dubrovnik, 2011 (22); Ministry of Culture and Media of the Republic of Croatia – Directorate for the Protection of Cultural Heritage, Conservation Department in Zagreb. Zoran Bogdanović, 2020 (23); Ministry of Culture and Media of the Republic of Croatia – Directorate for the Protection of Cultural Heritage, Conservation Department in Zagreb. Lovro Bauer, Fabrika Arhitekti d.o.o., Zagreb, 2021 (23); photo by Marko Filip Pavković (24-25); реконстр. и илустр. Оливера Стојадиновић (32-39); Музеј позоришне уметности Србије (43-47); Историјски архив Београда (ИАБ – Ф2-14-1934) (52, 54); Сања Кипроски (53); Димитрије М. Леко, заоставштина арх. Димитрија М. Лека, у поседу арх. Александра Лека (54-55); из колекције арх. Бојана Ковачевића (56); из колекције г. Милоша Јуришића (57); Галерија Милене Павловић Барили, Пожаревац, инв. бр. ГМБ 41 (65); фот. Александар Протић (68); Колекција моде Колеџа визуелних уметности и дизајна Универзитета у Северном Тексасу (69); © Централни Музеј Утрехта, Ернст Мориц, инв. бр. 33913 (69); © Светлана Јовановић (70); фот. Аурелио Амендола, Пистоја (101, 102, 104); фот. Марија Зечевић (102, 103); фот. Драгана Дразовић Илић (134); фот. Срђан Раскај (136); фот. Јована Јаребица (141-148); фот. Веселин Милуновић (159)

## УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ И ПРЕДАЈУ РАДОВА

ЗБОРНИК МПУ је стручан часопис, јединствен на нашем простору, посвећен проучавању предмета примењене уметности и публиковању 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 са размацама) и може имати до седам црно-белих и/или колор фотографија

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

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

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

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

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

По пропозицијама које одређује Акт о уређивању научних часописа Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, радови треба да садрже: I ИМЕ И ПРЕЗИМЕ АУТОРА И ГОДИНА РОЂЕЊА; II НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА); III НАСЛОВ; IV АПСТРАКТ; V КЉУЧНЕ РЕЧИ; VI ОСНОВНИ ТЕКСТ; VII РЕЗИМЕ; VIII ЛИТЕРАТУРУ; IX ИЗВОРЕ; X СКРАЋЕНИЦЕ; XI ИЛУСТРАЦИЈЕ; XII КОНТАКТ ПОДАТКЕ.

### I ИМЕ АУТОРА

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

### II НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА)

Аутор или аутори треба да наведу пун (званични) назив и седиште установе у којој су запослени или назив

установе у којој су обавили истраживање чије резултате објављују. Сложени називи установа наводе се у целини (нпр.: Универзитет у Београду, Филозофски факултет - Одељење за историју уметности, Београд). Име аутора и назив установе наводе се у горњем левом углу.

### III НАСЛОВ РАДА

Наслов треба прецизно да 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 образцу:

- 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 1800 карактера са размацама (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 заградама, и у латиничној транслитерацији, према правилима Америчке библиотечке асоцијације

(<http://www.loc.gov/catdir/cpsd/roman.html>).

Пример:

Стојановић, Д. 1980

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

Приликом навођења литературе примењује се библиографски опис референци, чији је приказ овде распоређен у следећим групама: 1. Књиге (монографије); 2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.; 3. Периодика; 4. Чланци из електронских часописа; 5. Радови у штампи / у припреми.

Презиме, Иницијал имена. Година

Наслов монографије (у курзиву), Место издања: Издавач.

1. Књиге (монографије)

Библиографски опис:

Презиме, иницијал имена. Година

Наслов монографије (у курзиву), место издања: издавач.

- Ауторизоване књиге

• један аутор у тексту: (Радојковић 1969)

у Литератури:

Радојковић, Б. 1969

*Накит код Срба од XII до краја XVII века*,

Београд: Музеј примењене уметности.

Ако књига (монографија) има поднаслов, а наслов није довољно јасан (поднаслов се наводи само ако је неопходно), он се одваја на следећи начин: размак, две тачке (:) и размак.

Библиографски опис:

Наслов монографије : поднаслов

Наслов монографије је у курзиву а поднаслов не. Beardsworth, V.1997

*Sociology on the Menu: an Invitation to the Study of Food and Society*, London: Routledge

Потребно је навести и назив серије и број:

Крижанац, М. 2007

*Ars Fumandi*, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности, (Музејске збирке X).

Popović, P. 1965

*Rimski nakit*, Beograd: Arheološko društvo Jugoslavije, (Dissertationes 6).

• два или три аутора

Између имена првог и другог аутора, или другог и трећег у библиографској јединици на српском језику треба да стоји везник и (ћириличним писмом, ако је библиографска јединица на ћирилици, а латиничним **i**, ако је на латиници). Ако је рад наведен у литератури на енглеском или неком другом страном језику, треба да стоји (без обзира на коришћени језик) енглески везник **and**.

у тексту: (Радојковић и Миловановић 1981:16-18) у Литератури:

Радојковић, Б. и Миловановић, Д. 1981

*Српско златарство*, каталог изложбе, Београд:

Музеј примењене уметности.

• четири и више аутора

За књиге штампане ћирилицом које имају четири и више аутора, у основном тексту наводи се само име првог аутора и додаје се у наставку и др. За књиге штампане латиницом користи се у наставку скраћеница **et al.** Скраћеница **etc.** користи се у случајевима када има више од три суиздавача или места издања.

- Ауторизоване књиге са придодатим именом уредника

у тексту: (Андрић 2011)

у Литератури:

Андрић, И. 2011

Изабране приповетке, прир. Радован Вучковић, Београд: Драганић.

у тексту: (Вегктап 1994: 40)

у Литератури:

Berkman, R. 1994

*Find It Fast : how to uncover expert information on any subject*, ed. M. Holland, London: UKCC.

- Приређене књиге (уместо аутора - уредник, приређивач, преводилац) - (ур.), (прир.), (прев.), (ed.), (eds) у тексту: (Суботић 1998)

у Литератури:

Суботић, Г. (ур.) 1998

*Из прошлости манастира Хиландара*, каталог изложбе, Београд: Српска академија наука и уметности, (Галерија српске академије наука и уметности 93).

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 издавања  
у тексту: (Радојковић 1969а; Радојковић 1969б)  
у Литератури:  
Радојковић, Б. 1969а  
*Накит код Срба од XII до краја XVII века*,  
Београд: Музеј примењене уметности.  
Радојковић, Б. 1969б  
*Накит код Срба XII-XX век*, каталог изложбе,  
Београд: Музеј примењене уметности.
  - Преведене књиге  
Бајрон, Џ. Г. 2005  
*Чајлд Харолд*, предговор З. Пауновић, превод и предговор Н. Тучев, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
  - Књиге и чланци објављени у електронском облику  
у тексту: (Fishman2005: 11)  
у Литератури:  
Fishman, R. 2005  
*The rise and fall of suburbia*, [e-book], Chester: Casle Press. Available through Anglia Ruskin University Library. [5. 6. 2005].
  - 2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.  
Библиографски опис:  
Наслов монографије (у курзиву), назив и број серије, место издавања: издавач.  
Брукнер, О. 1987  
Импортована и панонска керамичка продукција са аспекта друштвено-економских промена, у: *Почети романизације у југоисточном делу провинције Паноније*, ур. М. Стојанов, Нови Сад: Матица српска, 25-44.
  - 3. Периодика  
Библиографски опис:  
Презиме, иницијал имена. година  
Наслов рада, назив часописа (курзив) место издавања (у загради) број часописа (година/е): број стр.  
Место издавања се наводи у загради иза назива часописа.  
Маскарели, Д. 2011  
Венчане хаљине у Србији у другој половини XIX и почетком XX века из колекције Музеја примењене уметности у Београду, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 7: 31-41.  
Старинар се, зависно од године издавања, наводи пуним називом: године 1884-1895  
*Старинар Српског археолошког друштва* године 1906-1914 [новог реда] Старинар (н.р.) године 1922-1942 [трећа серија] Старинар (т.с.) године 1950-2007 [нова серија] Старинар (н.с.)
  - Уколико се година издавања и годиште часописа разликују, наводи се година издавања у одредници, а годиште у јединици, у загради.  
У опису новинских чланака уноси се пуни датум:  
Петровић, М. 2001  
Музеј примењене уметности, *Политика*, 6. јун, 7-8.
  - 4. Радови у штампи / у припреми  
У одредници се додаје у загради напомена - (у штампи), а у тексту на енглеском језику - (in press). Или - (у припреми), а у тексту на енглеском језику - (orthcoming).  
у тексту: (Поповић, у штампи)  
у Литератури:  
Поповић, А. (у штампи)  
Маркова црква, у: *Цркве ваљевског краја*, ур. М. Ивановић, Ваљево: Завод за заштиту споменика културе.
  - 5. Чланци из електронских часописа  
Чланци преузети са интернета из електронских часописа наводе се на исти начин као штампани чланци, али се на крају додаје пуна веб адреса са <http://...i> и датум преузимања.
  - 6. Докторске дисертације и магистарске тезе  
Уместо издавача наводи се назив факултета и/или универзитета где је теза одбрањена, као и локација те установе.  
у Литератури:  
Ристић, А. 2010  
*Насловне стране београдске илустроване штампе 1945-1980*, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.
- ## IX ИЗВОРИ
- Под појмом извори је обухваћена следећа необјављена грађа:
- Документа из архивске грађе се дају у библиографском опису: назив архива, назив и број фонда, број кутије и/или фасцикле, сигнатура или број и назив документа, датум или година.
  - Рукописи се наводе према фолијацији (нпр. 2а-36), изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.  
Архив САНУ, Јован Николић, Песмарица.  
Темишвар, сигн. 8552/264/5, 1780-1783.
- ## X СКРАЋЕНИЦЕ
- Списак скраћеница садржи објашњење верзалних скраћеница. Стране верзалне скраћенице се пресловљавају у ћирилицу, а у изворном писму се додају у загради. Исто тако се пуни називи установа, институција и држава преводе, а оригинал наводи у загради.
- СФРЈ - Социјалистичка Федеративна Репуб-лика 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 или се шаљу e-mailом, у резолуцији искључиво од 300 dpi у TFF формату, са одговарајућом легендом и именом аутора фотографије или извором из



којег је фотографија преузета, а обележавају се бројевима по реду како се појављују у тексту. Уколико је оправдан захтев да се илустрација репродукује у одговарајућој величини, аутор то мора нагласити приликом предаје материјала за *Зборник*. Обавеза аутора је да обезбеди све фотографије за текст и да у тексту назначи њихов редослед. Аутори сnose одговорност за прибављање дозвола за коришћење приложених илустрација, као и за плаћање накнада за њихово репродуковање у *Зборнику*.

## ПРЕДАЈА РАДОВА

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

Радове треба предати секретару редакције у штампаној (1) или електронској верзији на CD-у или га послати e-mail-ом (2).

(1) Рад се предаје на папиру формата A4 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 каталошким подацима, литературу и изворе, разрешење скраћеница, контакт податке (адреса; бр. телефона; e-mail).

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

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

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

7.05(082)

**ЗБОРНИК** / Музеј примењене уметности =  
Journal / The Museum of Applied Art ; главни и  
одговорни уредник 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



mpu.rs

