

# ЗБОРНИК ЈОУРНАЛ



МУЗЕЈ  
ПРИМЕЊЕНЕ  
УМЕТНОСТИ  
Museum of Applied Art

БЕОГРАД / BELGRADE  
2023



нова серија / new series

**ЗБОРНИК**  
**НОВА СЕРИЈА 19/2023**

*Издавач*

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

*Главни и одговорни уредник*

Биљана Јотић

*Уредник броја*

Биљана Црвенковић  
Мила Гајић

*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)  
Мила Гајић  
(Музеј примењене уметности, Београд)  
Биљана Црвенковић  
(Музеј примењене уметности, Београд)

*Секретар редакције броја*

Ана Самарџић

*Лектура (српски)*

Зорица Вукелић

*Превод и лектура (енглески)*

Елза Холт

*Графичко обликовање*

Дејана Цветковић

*Технички уредник*

Иван Јовановић

*Штампа*

Донат Граф доо, Београд 2023.

*Тираж*

200

YU ISSN 0522-8328

Штампање Зборника Музеја примењене уметности помогло је  
Министарство културе Републике Србије

**JOURNAL**  
**NEW SERIES 19/2023**

*Publisher*

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

*Editor-in-Chief*

Biljana Jotić

*Issue Editor*

Biljana Crvenković  
Mila Gajić

*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)  
Mila Gajić  
(Museum of Applied Art, Belgrade)  
Biljana Crvenković  
(Museum of Applied Art, Belgrade)

*Issue Editorial Assistant*

Ana Samardžić

*Copy Editing (Serbian)*

Zorica Vukelić

*Translation and Copy Editing (English)*

Elza Holt

*Graphic Design*

Dejana Cvetković

*Technical Editor*

Ivan Jovanović

*Printed by*

Donat Graf doo, Belgrade 2023

*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

### БОЈАНА ПОПОВИЋ / BOJANA PPOVIO

ЕНТЕРИЈЕРИ ДУШАНА ЈАНКОВИЋА

Summary: INTERIORS BY DUŠAN JANKOVIĆ

### ВАЊА КОСАНИЋ / VANJA KOSANIĆ

СТВАРАЛАШТВО МОДНОГ ДИЗАЈНЕРА

МИЛОРАДА МИКИЈА ИГЊИЋА (1942 – 2017)

Summary: THE WORK OF FASHION DESIGNER MILORAD MIKI IGNIĆ (1942–2017)

### VEСNA MADŽOSKI / ВЕСНА МАЏОСКИ

BEING (A) NEGATIVE: The Spectre of Socialism in Photographic Archives

Резиме: БИТИ НЕГАТИВ(АН): Бауци социјализма у фотографским архивама

### ТАЊА ВИЋЕНТИЋ / TANJA VIĆENTIĆ

ТРАНСФОРМАЦИЈА КЕРАМИЧКЕ СЛИКЕ

Summary: THE TRANSFORMATION OF CERAMIC PAINTING

### ДРАГИЊА МАСКАРЕЛИ / DRAGINJA MASKARELI

ТРИ ХАЉИНЕ У МУЗЕЈУ: музејски тезауруси и мода у Србији  
у XIX и почетком XX века

Summary: THE THREE DRESSES IN THE MUSEUM: Museum Thesauri  
and Fashion in Serbia in the 19th and Early 20th Centuries

### ДРАГАНА ФРФУЛАНОВИЋ / DRAGANA FRFULANOVIĆ

ОГЛАВЉЕ НА ПОРТРЕТУ КТИТОРКЕ БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ  
У ДОЊОЈ КАМЕНИЦИ

Summary: HEADDRESS ON THE KTITOR'S PORTRAIT OF THE CHURCH  
OF THE VIRGIN MARY IN DONJA KAMENICA

### ГОРАНА СТЕВАНОВИЋ / GORANA STEVANOVIĆ

ХЕТЕРОГЕНИ ОПУС ЈОВАНА Ј. ПЕШИЋА У ГРАФИЧКОЈ ЗБИРЦИ  
НАРОДНЕ БИБЛИОТЕКЕ СРБИЈЕ

Summary: THE HETEROGENEOUS OPUS OF JOVAN J. PEŠIĆ IN THE  
GRAPHIC COLLECTION OF THE NATIONAL LIBRARY OF SERBIA

007

009

020

030

041

053

064

074

### ДЕЈАН ВОРГИЋ / DEJAN VORGIĆ

УМЕТНИЧКО-ИСТОРИЈСКИ РАЗВОЈ ФАБРИКЕ СТАКЛА УКРАС  
ИЗ АЛИБУНАРА (1967–2009)

Summary: ARTISTIC AND HISTORICAL DEVELOPMENT  
OF THE GLASS FACTORY UKRAS FROM ALIBUNAR (1967–2009)

## ПРИКАЗИ / REVIEWS

### МИЛА ГАЈИЋ / MILA GAJIĆ

РИЗНИЦА МАНАСТИРА КРКА: Миљана Матић,  
Музеј Српске православне цркве, Епархија далматинска,  
Филозофски факултет Универзитета у Београду,  
Институт за историју уметности, Београд 2022.

### ВУК ДАУТОВИЋ / VUK DAUTOVIĆ

ЗЛАТАРСТВО У ЗАГРЕБУ 1450–1550:  
литургијски предмети и накит: Аријана Копрчина, Школска књига,  
Музеј за уметност и обрт, Загреб 2022.

### ИГОР БОРОЗАН / IGOR BOROZAN

НА СТАКЛЕНОМ ПУТУ:  
Уметност стакла и репрезентација у Србији 1850–1950,  
Биљана Црвенковић, Музеј примењене уметности, Београд 2022.

### МИЛЕНА НЕДЕЉКОВИЋ / MILENA NEDELJKOVIĆ

ЛЕГАТ ПАВЕ И МИЛАНА СЕКУЛИЋА:  
водич кроз сталну поставку: Исидора Савић и Никола Пиперски,  
Музеј града Београда, Београд 2022.

085

095

097

099

101

104

<b>Биљана Јотић / BIJANA JOTIĆ</b> МПУ / РЕАЛИЗОВАНИ ПРОЈЕКТИ У 2023. МАА / REALISED PROJECTS IN 2023	107
<b>Биљана Јотић / BIJANA JOTIĆ</b> НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2023. ГОДИНИ / AWARDS AND RECOGNITIONS OF THE MUSEUM OF APPLIED ART IN 2023	109
<b>Биљана Јотић / BIJANA JOTIĆ</b> АКВИЗИЦИЈЕ 2023 / ACQUISITIONS 2023	113
<b>Биљана Јотић / BIJANA JOTIĆ</b> ИЗЛОЖБЕ 2023 / EXHIBITIONS 2023	121
<b>Биљана Јотић / BIJANA JOTIĆ</b> ИЗДАЊА 2023 / EDITIONS 2023	137
<b>Биљана Јотић / BIJANA JOTIĆ</b> ПРЕДМЕТ МЕСЕЦА 2023.	144
ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА / LIST OF REVIEWERS	148
ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА	149
УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ И ПРЕДАЈУ РАДОВА	150

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

Издавање *Зборника* Музеја примењене уметности омогућава Министарство културе 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







## ЕНТЕРИЈЕРИ ДУШАНА ЈАНКОВИЋА

**Апстракт:** Формирање на Вишој националној школи за декоративне уметности (1918–1921) и подстицајна атмосфера послератног Париза утицали су на то да Душан Јанковић (1894–1950) започне и оствари каријеру *декоративног уметника*. У његовом медијски разноврсном опусу присутне су и активности везане за опремање ентеријера, како у Француској тако и у Београду. Реч је о десетак пројеката који се односе на обликовање целокупног унутрашњег простора, појединачних комада намештаја и тепиха, као и на, карактеристично за епоху, осликавање зидних површина. Увек у складу са актуелним токовима, двадесетих година 20. века Јанковићев рад је оличење ар деко стила, док је у наредној деценији, бавећи се превасходно опремањем стамбеног простора, тежио сведеним и вишефункционалним решењима модернистичког рационализма. У тој области рада уметника репрезентују ентеријер мале сале београдског хотела *Касина* изведен за уметнички бал *Хиљаду и друга ноћ* (1923), сала *Тик-так* париског кабареа *Мулен руж* (1925) и вила породице Де Фаж у Сен Клуу (1932–1934).



1. Нацрт за ентеријер сале за одржавање уметничког бала *Хиљаду и друга ноћ*, 1923, МПУ 18354  
 1. Design for the interior of the hall for holding the *One Thousand and Two Nights art ball*, 1923, MAA 18354

Дошавши у Париз као студент архитектуре чије је школовање прекинуто Првим светским ратом, Душан Јанковић је 1917. године похађао инжењерско-архитектонску Школу за јавне радове (École des Travaux Publics), да би наредне године уписао Одсек за сликарство на Вишој националној школи за декоративне уметности (École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs). Процват примењене уметности, настанак новог стила – ар декоа – и подстицајна средина, одредили су и стваралачки пут младог Јанковића. По завршетку студија 1921. године, он је започео каријеру свестраног *декоративног уметника*.<sup>1</sup>

## У стилу ар декоа

У уређењу ентеријера Душан Јанковић се први пут опробао у Београду 1923. године опремивши малу салу хотела *Касина* за уметнички бал *Хиљаду и друга ноћ* и то „на начин кубизма, црначке уметности и

биоскопа”, како је записао на сачуваном нацрту.<sup>2</sup> Африка и њен значај за модерна друштва била је актуелна тема и у југословенској престоници, па је Јанковић на фронталном зиду сале карикатурално представио музичаре и плесаче који у заносу играју уз џез, као на тада најмодернијим забавама. (Сл. 1) На бочним зидовима били су огромни прикази афричких скулптура у црвеној, плавој, жутој и црној боји, окружени густом геометријском орнаментиком јарких боја, која је покривала и таваницу.<sup>3</sup> У њу су били „уткани” и мотиви са пиротских ћилима, док је целина конципирана у складу са идејама синтетичког кубизма, орфизма, симултанизма и ар декоа. Подстакнут постулатом да модерност произлази из познавања и транспонована претходних уметничких појава, који је био потенциран како у програму престижних студија које је завршио тако и у еkleктичном карактеру ар декоа чији је био следбеник, Јанковић је још на студијама почео да ради на осавремењавању јужнословенске орнаментике, успевши да, на препознатљив начин, обједини савремено са традиционалним, а универзално са локалним (Prosen i Popović 2013: 204).

<sup>1</sup> Термин *декоративна уметност* настао је око 1875. у складу са великим значајем декорације и орнаментике у уметности еклектицизма. Тада се јавља и звање *декоративног уметника* који се бави различитим ликовним и примењеним дисциплинама, од пројектовања украса за фасаде грађевина, ентеријера и намештаја до графичког дизајна (Laurent 2003: 165).

<sup>2</sup> МПУ 18354. Сала је била обложена осликаним папирама, а није директно сликано на зидовима и таваници (Rozić 1987: 25).

<sup>3</sup> МПУ 12748/1–2

Намештај којим је уметник опремио малу салу *Касине* био је „какофоничан“, баш као и зидна декорација и џез музика, која га је инспирисала. Неочекивани скуп кафанских, баштенских и кућних столова, столица, фотеља и хоклица био је намењен онеобичавању искуства учесника бала. Ентеријером мале сале, нацртима за плакат и за костиме Јанковић је показао своју умешност да их обједини истим идејама и ликовним изразом и тако створи *целовито уметничко дело*. У поређењу са радовима других аутора изведеним за овај бал, а о којима је остало мало трагова, Јанковићева решења припадају најавангарднијој струји (Поповић 2018: 125–148).

Модерни дух водио је уметника и наредне 1924. године, када је од једног становника Београда или Ниша добио прву поруџбину за пројектовање намештаја. Он је припремио детаљне нацрте са упутствима за израду секретера, столице, фотеље, софе, стола и седам чајних сточића елементарних форми и правих линија с наглашеним, декоративним, контрастом спољних површина фурнираних црним дрветом сјајне политуре и унутрашњих делова од дрвета светле боје.<sup>4</sup> Изглед намештаја јесте у складу са ауторовим уверењем, о чему је раније писао (1922: 544), да примењена уметност треба да тежи усклађености

намене предмета с материјалом од кога се изводи, складу целине и детаља, а да украсни елементи „нису неопходни“. Такође, на решењима су видни и утицаји Франсиса Журдена (Francis Jourdain), свестраног ствараоца и следбеника Адолфа Лоса (Adolf Loos), и архитекте Робера Мале-Стевана (Robert Mallet-Stevens), Јанковићевих узора (Popović 2011: 112; Поповић 2019: 212–213).

Крајем 1924, Душан Јанковић је позван да учествује у припремама за учешће Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца на Међународној изложби модерних декоративних и индустријских уметности (Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes), одржаној наредне године у Паризу.<sup>5</sup> Решење за изглед павиљона дао је Мирослав Крејчик објединивши различите регионалне стилове у „један модеран југословенски дом“ (Д. 1925: 12–13). Декорисање „шумадинског“ трема поверено је Јанковићу, који је предложио да стубови и горња лучна конструкција буду осликани гроздовима и лишћем винове лозе стилизованим по узору на тканине и везене предмете народног стваралаштва, односно упечатљивом ар деко цветном орнаментиком надахнутом мотивима са једног македонског зубуна, а која је двадесетих година била његов „заштитни

4 МПУ 17452/1–7. Није познато да ли је намештај по овим нацртима и израђен.

5 Јанковић је (1922) писао о припремама ове изложбе у београдском часопису *Мисао*.



2. Нацрт за ентеријер просторије у кући Јована Цвијића, 1925, МПУ 12741  
2. Design for the interior of a room in the house of Jovan Cvijić, 1925, MAA 12741

знак”<sup>6</sup> (Поповић 2008/2009: 127–129, 132–133). Међутим, француски организатори одбили су Крејчиков пројекат сматрајући га неодговарајућим за савремену естетику, на чему су посебно инсистирали. Због тог „непријатног изненађења” почетком 1925. године формирана је нова комисија која је посао поверила архитекти Стјепану Хрибару и сликару Томиславу Кризману (*idem* 1997: 233–236), док је за подизање продајног објекта задужила Бранислава Којића и, највероватније, Јанковића за фасадну орнаментуку.<sup>7</sup>

Јанковићев рад на повезивању традиције и модерног израза очуо је 1925. године и Јован Цвијић. Он је поручио скице за уређење једне од просторија у кући, коју је у српском националном стилу опремио Драгутин Инкиостри Медењак 1907. године. Уметник је извео два решења, у националној и у париској варијанти ар декоа.<sup>8</sup> Очекивано, прихваћен је предлог у кључу балканске собе, са миндерлуцима, ниским сточићем, ћилимом и јастуцима упадљиве

орнаментике јарких боја, транспоноване из народног стваралаштва, а која је преплављивала таваницу и горње зоне зидова. Орнаментална разиграност уравнотежена је белином доњих зидних зона и светлошћу огромног прозора који захвата готово читав зид.<sup>9</sup> (Сл. 2) Због болести и смрти славног научника, Јанковићев нацрт није изведен (*idem* 2011: 94–96).

Средином двадесетих година, Јанковић ствара са великим еланом. У Београду се сматра да „има, можда, највише талента и оригиналности међу југословенским декоративним уметницима” (Милачић 1925: 7), а његов рад је запажен и у Паризу, у коме тада живи. Почетком августа 1925. године Јанковић је послао два рада на конкурс *Мулен ружа* (Moulin Rouge) за уређење сале *Тик-так* (Tic-Tac).<sup>10</sup> За реализацију је изабран његов пројекат број два – за осликавање зидних површина представама плесача, музичара, музичких инструмената и са обиљем орнаментике.<sup>11</sup> (Сл. 3) Крајње стилизоване, фрагментиране, са ефектом заталасаног покрета и „утопљености” у орнамент образован од заобљених полукружних сегмената, Јанковићеве фигуративне представе су

6 МПУ 12745, 12744, 12746

7 Уочава се сличност фасадне декорације Којићевог павиљона (*Exposition* 1925) са Јанковићевом скицом (МПУ 12813) за продајни објекат.

8 Приказан је елегантан салон са орнаментисаним зидовима и таваницом и црно-белим намештајем налик на онај који је Јанковић пројектовао 1924. године (МПУ 12740).

9 МПУ 12741

10 Кабаре, основан 1889, страдао је у пожару 1915, а обновљен је 1921.

11 МПУ 12742, 18366



3. Нацрт за осликавање сале кабареа *Мулен руж*, 1925, МПУ 12742

3. Design for painting the *Moulin Rouge* cabaret hall, 1925, MAA 12742

„готово футуристички конципиране“ (Rozić 1987: 26). Његов препознатљив цветни орнамент, допуњен приказима лишћа и птица, био је на зиду са великим четвороделним отворима, прозорима или вратима.<sup>12</sup> Поред црвене, која је била заштитни знак кабарета, све је било у тоновима црне, златне, сребрне, наранџасте и окер боје. Успела декорација сале изведена у свеprisутном ар деко стилу донела је Јанковићу и посао на дизајнирању плаката и винске карте.<sup>13</sup> Задовољан постигнутим, Јанковић ће касније, у сажетом аутобиографском тексту, посебно истаћи ангажман за *Мулен руж* (*loc. cit.*).

Током „лудих двадесетих година“ на сваком кораку ницали су ресторани, кафеи, коктел-барови и други

12 За декорисање зидних површина бочних зидова са великим прозорима / вратима Јанковић је осмислио и други, такође, веома модеран геометријски орнамент с правоугаоницима, квадратима, сегментима круга, цикцак и таласастим линијама у сличном колориту (МПУ 12743). Он, међутим, није прихваћен за реализацију.

13 Сала је отворена 19. септембра 1925. Наредне године, њен власник Флеријо (Fleuriot) је банкротирао. Уметнику је исплатио 1.400 франака.

простори бујног друштвеног живота, а тиме и потреба за њиховом препознатљивошћу, па је уређење ентеријера поверавано стручњацима. Међу њима био је и Јанковић. Једна скица за изглед бара открива и његову заинтересованост за технолошки напредак свога доба. Одушевљен својствима накролака, са којима се упознао обилазећи павиљон проналазача Жана Песоа (Jean Pisseau) на париској изложби,<sup>14</sup> Јанковић је скицирао ентеријер чији су сви елементи изводљиви од тог синтетичког материјала: седефносребрна оплата зидова и полуобличасте таванице, подеона декоративна трака са црвеним и наранџастим елипсама, масивни сиви оквир високог француског прозора, црвено-сиви полулоптасти лустер, црни столови и столице.<sup>15</sup> Око 1925. године настао је и цртеж на коме је једноставан црно-бели намештај, столови, клупе, столице и купасте,

14 Песоа је за откриће накролака добио Велику награду (Grand Prix) изложбе. Накролак, препознатљивог седефастог сјаја, коришћен је и за израду накита, тоалетног прибора, у аутомобилској индустрији и ентеријеру. Песоа је пронашао и нов начин израде вештачких бисера и седефа.

15 МПУ 12738, поклон Колет Јанковић.



4. Нацрт за ентеријер дневне собе виле у Сен Клуу, 1934, МПУ 12735

4. Design for the interior of the living room of the villa in Saint-Cloud, 1934, MAA 12735

шестоугаони лустери,<sup>16</sup> приказан у сали ресторана са таваницом и зидовима декорисаним црно-белим квадратним мрежама, односно вертикалним пољима горе црним, а доле испуњеним ситним спиралним орнаментима.<sup>17</sup> Приказ плени архитектонском прецизношћу којом су обједињени функционални и декоративни елементи ентеријера и указује на наредну фазу, почетком тридесетих година 20. века, када ће уметник ретко обликовати и примењивати орнамент.

Током 1926. године, Јанковић је сарађивао са угледном мануфактуром за израду модерног намештаја *Браћа Геран* (Guérin frères, 12–14 Faubourg Saint Antoine, XII a). Међутим, судећи по сачуваном, његов ангажман односио се на дизајнирање рекламног материјала.<sup>18</sup>

## У стилу модернистичког рационализма

Велика економска депресија угрозила је и егзистенцију Душана Јанковића. Тада је највише радио на комерцијалном графичком дизајну и на архитектонским пројектима за виле чланова своје породице. Један ће и реализовати: по поруџбини Игет (Huguette) и Филипа де Фажа (Philippe de Fages), сестре и зета његове супруге Колет, подигао је и опремио здање у улици Севен Венсан број 22 (22 Rue Sévin Vincent) у Сен Клуу, у околини Париза.<sup>19</sup> Дуго планирано, оно је почело да се подиже 1932, а завршено је у јесен 1934. године, када су изведени и последњи детаљи ентеријера. Јанковић је двоспратну вилу обликовао у модернистичком стилу, користећи кубичне волумене, с надстрешницом над улазом, с великим угаоним прозорима и кровном терасом (Поповић 2019). У истом стилу био је и ентеријер који је, захваљујући сачуваним скицама и нацртима, могуће делимично реконструисати.

Дневна соба, смештена у приземљу и стакленим вратима повезана са вртом, била је највећа просторија (30 м<sup>2</sup>) у вили. Де Фаж је почетком 1934. године одобрио Јанковићев предлог за њено опремање – акварелисани цртеж дела просторије.<sup>20</sup> (Сл. 4) У складу са обичајем, изгледу зидова посвећена је посебна пажња: декорисани су белом решетком крупних сегмената испуњених смеђим тоновима. Приказан је намештај беле боје: вишеделна комада, две ниске клупе и масивна маска радијатора аеродинамичног

облика и са високим издуженим доњим делом погодним за седење, уз додате јастуке. На поду је представљен смеђи тепих с мотивом испреплетених трака, као на маски радијатора. На зиду је аплика у виду пресечене кугле од беле легуре, налик на модел који је немачки архитекта Екарт Мутесијус (Eckart Muthesius) пројектовао за осветљење палате *Маник баг* (Manik Bagh) махараџе од Индора око 1930. године (Billé 2019: 141).

Након усвајања нацрта, Јанковић је наставио да разрађује елементе ентеријера дневног боравка. Дефинисао је орнаментику зидне декорације варирајући мотив образован од кратких наранџастоцрвених и смеђих линија груписаних у различите геометријске схеме,<sup>21</sup> а већ осмишљен за дезен текстила за меблирање намештаја. Тамнији колорит био је условљен изменама у материјалу коришћеном за израду намештаја: уместо планираном скупоценом белом сикомором, намештај је фурниран смеђом ораховином.<sup>22</sup> Вишеделни орман, дугачак око четири метра, доминирао је простором дневне собе.<sup>23</sup> Његове металне ручке – цеви чији крајеви пролазе кроз паралелне квадратне плочице – указују на утицај Мале-Стевана, који је такве геометријске форме радо примењивао као детаљ архитектуре или намештаја (Rivoirard 2013: сл. на стр. 69; Badetz 2013: сл. на стр. 113). За дневну собу изведене су и ниске тапациране фотеље и клупе са бочним странама од савијеног дрвета у облику широког обрнутог латиничног слова „и“.<sup>24</sup> (Сл. 5) На исти начин обликована је и гарнитура од шест столица и расклопљивог стола, која је добила своје место у једном од углова ове велике просторије.<sup>25</sup>

Радећи на намештају Де Фажових, Јанковић је намеравао да користи и метал за његову израду, најпре за клупе, фотеље-лежаљке (chaise longue), расклопљиве столове и столице.<sup>26</sup> Како се његова замисао мењала од идеје до реализације, најочљивије је на скицама за кревете у спаваћим собама. Он је прво предвидео употребу металних цеви за целокупну фронталну страну постеље, потом и варијанту да само средишњи, декоративни део буде од гвожђа, алуминијума или бакра, а остало од храстовине или ораховине.<sup>27</sup> Међутим, на крају је читава фронтална страна изведена од дрвета са украсним ромбоидним мотивима фурнираним дрветом палисандра, ораха, храста, трешње, липе и крушке.<sup>28</sup>

16 Овакав лустер је и на скици МПУ 17459/2 из времена око 1937. године.

17 МПУ 12739, поклон Колет Јанковић.

18 Сачувано је пет ар деко цртежа за оглашавање ове мануфактуре чији је главни дизајнер тада био Жорж Шампијон (Georges Champion) (МПУ 14476, 17353/4, 14475, 14477, 12892).

19 Јанковић је извео и више решења за уређење ентеријера дневног боравка Де Фажових у њиховом париском стану / кући у улици Матис (31 Mathis, XIX a.; МПУ 17461/1, 17461/2).

20 МПУ 12735. За сваки од приказаних комада намештаја сачуване су скице и нацрти за извођење. Овај угао собе приказан је и на детаљном цртежу, МПУ 17460/2, где се скреће пажња на распоред квадрата на зиду и да тепих нема ресе.

21 МПУ 12747

22 МПУ 12736. На овом нацрту Јанковић је зидове орнаментисао збијеним таласастим линијама смеђих и наранџастих тонова, од којих је уобличена и шара на приказаном тепиху.

23 МПУ 17460/1

24 МПУ 17460/4, 17460/5, 17460/16

25 17460/13 (померањем и расклапањем „и“ ногара повећава се површина стола), 17460/5, 17460/16

26 МПУ 17460/14, 17460/15, 12887, 17460/14, 17460/15, 17460/16, 12887, 17460/18

27 МПУ 17452/8, 17452/9. Врсте материјала наведене су на скицама.

28 МПУ 17452/10

Будући да је сматран за симбол модерно опремљеног ентеријера, намештај од металних цеви био је изузетно тражен и у Француској, нарочито од 1930. године (Brunhammer 1997: 42–55). Серијски произведен, био је доступан најширим друштвеним слојевима, док су имућни људи могли да приуште уникатне, за њих пројектоване, комаде намештаја (*ibid.*: 56–57; Billé 2019: 164). Таква је била и породица Де Фаж. Размишљајући о столицама за њихову вилу, Душан Јанковић се инспирише пионирским остварењима Баухауса,<sup>29</sup> оличеним у антологијским моделима В 34 Марсела Бројера и МР 10 Миса ван дер Роа.<sup>30</sup> Он је, такође, интерпретирао столицу француског архитекте Гијоа (Guillot) која је, као производ *Тонета*, била изложена 1932. године у париском музеју *Галијера* (Musée Galliera).<sup>31</sup>

Јанковић је августа 1931. године скицирао упечатљиву фотељу-лежаљку са седиштем и наслоном таласасте форме ослоњену на три конструктивна круга, од којих два бочна служе и као наслони за руке.<sup>32</sup> (Сл. 6) Њена реализација захтевала би веома софистицирану и напредну технологију било да је уметник размишљао о употреби метала или савијеног ламинираног дрвета, новог материјала који је управо у то време постао обележје авангардног скандинавског дизајна Алвара Алта (Alvar Aalto).<sup>33</sup> За Јанковићев опус у целини карактеристична је управо способност да различите нове уметничке појаве креативно примени у складу са потребама својих клијената.

Међу сачуваним цртежима за израду намештаја Де Фажових јесте и скица за библиотечки орман у радној соби. То је функционални, безорнаментални дрвени комад намештаја с доњим затвореним деловима и горњим отвореним полицама намењеним посебним врстама публикација или грамофонским плочама.<sup>34</sup> Осим намештаја, Јанковић је пројектовао и друге употребне предмете – тепихе, сервисе за ручавање и есцајг.<sup>35</sup> То му није представљало тешкоћу јер се још од почетака своје каријере бавио израдом тепиха и предмета од керамике и порцелана, добијајући и похвалу критике и имајући значајне клијенте

29 Владимир Розич (1987: 26) у Јанковићевим скицама за намештај види баухаусовски дух оличен у употреби једноставних и лаких алуминијумских елемената намењених индустријској производњи, као и ар деко склоност ка уникату и старим занатима.

30 МПУ 12907/1, 12907/2, 12908, 12909; МПУ 12891, 12894

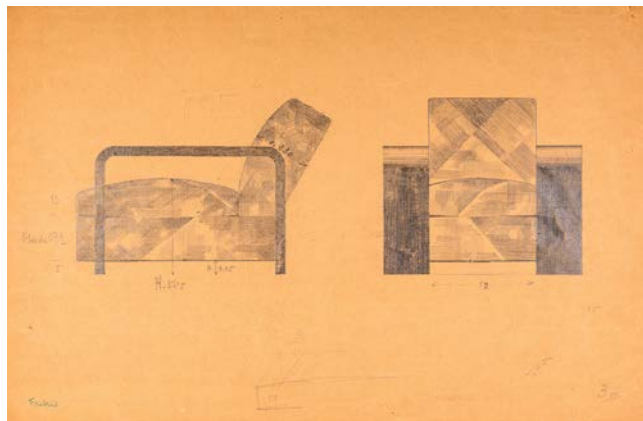
31 МПУ 12891, 12894

32 МПУ 12923. У оквиру тих истраживања настале су и малене скице за столицу са спојеним седиштем и наслоном извијених и спирално увијених крајева са ногарима у виду трапеза, правоугаоника или лучно извијених од дрвета или метала (МПУ 12887, 12888, 12889, 12890, 12891).

33 Француска је средином тридесетих година постала важан центар за ширење утицаја скандинавског дизајна захваљујући његовој присутности кроз активности фирме *Стилклер* (Stylclair) (Brunhammer 1997: 67).

34 МПУ 17460/19

35 МПУ 12735, 12736, 12753, 10353, 13214, 17469/10. Не можемо са сигурношћу да тврдимо да су скицирани предмети и изведени.



5. Нацрт за фотељу за дневну собу виле у Сен Клуу, 1934, МПУ 17460/9  
5. Design for an armchair for the living room of a villa in Saint-Cloud, 1934, MAA 17460/9

(Rozić 1987: 17–18, 26–27; Поповић 2008/2009: 125–142). У тежњи да оствари складну целину целокупног ентеријера и екстеријера, идеал уметника тога доба, он је њихову орнаментику и колорит ускладио са осликаним зидовима и мебл-штофом намештаја.

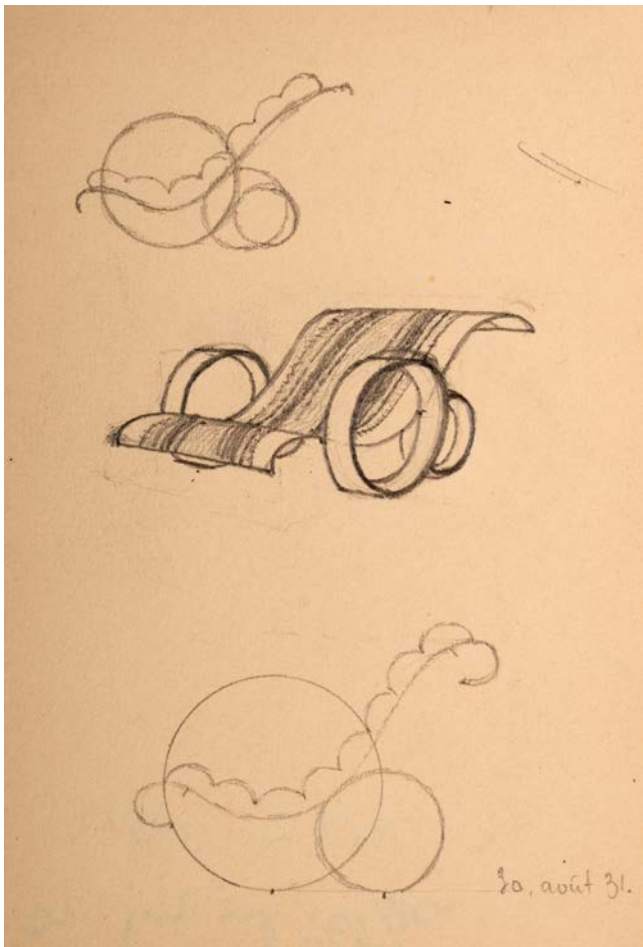
Подигнута и опремљена, вила породице Де Фаж донела је Јанковићу нове поруцбине, о чему је остало мало података.<sup>36</sup> Почетком 1935. године, у Сен Клуу или околини, извео је „неке пројекте и зидне декоре“ радећи „10 до 12 часова дневно“ како би све то „хитно“ завршио.<sup>37</sup> На јесен те године, Јанковић добија стално запослење у Државној штампарији Краљевине Југославије и сели се у Београд. Наредне године почео је да ради на пројектовању намештаја за свој нови дом, највише се ослањајући на решења из Сен Клуа.

Изради породичног намештаја претходиле су бројне скице, уобичајене за студиозни приступ уметника. На њима је уочљиво настојање да се омогући складно функционисање породице чији су чланови имали различите потребе – супруге чија се збирка етнографских предмета непрестано увећавала, двојице синова – тинејџера са уметничким склоностима – као и да се смести више хиљада књига заједничке библиотеке. Изглед дневне собе био је у потпуности подређен сакупљачкој страсти. Опремљена огромним вишенаменским орманима, витринама, покретним сточићима и расклопљивим канабетом, била је више налик на музејски депо него на удобан кућни кутак.<sup>38</sup> Трпезаријски намештај био је типичнији за средину: серван и велики правоугаони сто на развлачење,

36 Изворе представљају писмо Љубомиру Љуби Ивановићу од 29. априла 1935, неколико архитектонских макета, а постоји могућност да су неке сачуване скице настале за те прилике.

37 Писмо Ивановићу од 29. априла 1935.

38 МПУ 17459/4, 5, 7, 12893



6. Скица за фотељу-лежалаку, 1931, МПУ 12923  
6. Sketch for a chaise longue, 1931, MAA 12923

са доњим конструкцијама у виду латиничног слова „и”, као и столице правоугаоног наслона.<sup>39</sup> Намештај у спаваћој соби, ниски брачни кревет, нахтаске, гардеробни ормани, тоалетни сто, столица, сточић, комода и правоугаони сандук за постељину,<sup>40</sup> својом једноставном конструкцијом подсећају на уметников намештај из 1924. године. Декоративни, геометријски компоновани елементи јесу и функционални – присутни су на ногицама, шаркама и ручкама. Атрактивније су решени на нацрту за комоду са спреда приказаним шаркама у виду три хоризонталне металне траке, а која се затвара механизмом са упечатљивим катанцем – ручицом.<sup>41</sup> Тај цртеж био је полазна тачка за комоду, једини сачувани комад намештаја породице Јанковић.<sup>42</sup> Она је истог заобљеног облика, са двоја врата која, када се отворе, откривају фиоке у пет

39 МПУ 17459/5, поклон Војиславе Розић.

40 МПУ 17452/1, 12901, поклон Војиславе Розић.

41 МПУ 17458/1

42 МПУ 26237, поклон Војиславе Розић.

редова. Као већина оновременог модерног намештаја, комода је израђена од дрвених панел-плоча и масива липе и, уместо дрвеним фурниром, обложена је квадратним листовима књиговезачког папира беж боје. Данас је тешко утврдити да ли је то неочекивано решење првобитно или припада каснијем времену, као и како је изгледала кружна метална апликација око кључаонице. Комода стоји на ниским ногицама које својим заобљеном предњом страном излазе у простор. (Сл. 7) Заобљена форма присутна је и на решењу за брачну постељу из 1937. године, где је она у функцији постаментна двома плочама које належу једна преко друге и развлаче се по потреби.

У периоду до 1938. године Јанковић је више пута скицирао ниске масивно тапациране фотеље са руковатима у виду дрвених или металних правоугаоних и заобљених „и” форми.<sup>43</sup> На једном цртежу назначио је да су носећи елементи од дрвета, бочни од дуралуминијума, тада нарочито популарног, а да је тапацирунг од коже.<sup>44</sup> Приказао је и гарнитуру са округлим алуминијумским сточићем са три искошене ножице и одговарајућу, ниску фотељу такође алуминијумске конструкције и наслона за руке.<sup>45</sup> Јанковић је скицирао и изглед купатила, са уграђеном правоугаоном кадом, великим двокрилним орманом са елипсоидним огледалом и фотељом заобљеног наслона и руконаслона.<sup>46</sup>

Душан Јанковић је будно пратио актуелне трендове, али и их повезивао и са идејама које су обележиле претходну деценију.<sup>47</sup> Он је реинтерпретирао фотељу париске декоратерске фирме Доминик (Dominique) из 1924. године, један од симбола ар декоа.<sup>48</sup> По укусу четврте деценије, Јанковић елегантну париску „кубистичку” фотељу тапацирану споља црном, а изнутра наранџастом свилом (Duncan 1984: pl. 46, 47), преводи у нижу и гломазну форму, закошеног троделног наслона са бочним странама од више степенасто поређаних дрвених плоча које чине и постамент фотеље.<sup>49</sup> Осавремењена крајем двадесетих година 20. века и омиљена због своје једноставне форме (*ibid.*: pl. 82), клуб-фотеља је, такође, заокупљала Јанковићеву пажњу.<sup>50</sup>

По повратку у Београд, Јанковић је имао и једног клијента, архитекту Ивана Грпца, који му је 1936.

43 МПУ 12906, 12910, 12919, поклон Колет Јанковић.

44 МПУ 12919, поклон Колет Јанковић.

45 МПУ 12895, поклон Колет Јанковић.

46 МПУ 17459/1, поклон Војиславе Розић.

47 Скице МПУ 12903, 12905, 17459/1–7, 2903, 17459/2 изведене су у духу повратка употреби дрвета, транспоновану форми из природе у дизајн намештаја, као и модернизацији старих стилова.

48 МПУ 12921, поклон Колет Јанковић. И Доминик је за ову фотељу имао узор – у делу чешког кубизма из 1911. године.

49 МПУ 12896, 12899, 12904, поклон Колет Јанковић. Уметник је на скицама дефинисао и њене димензије.

50 МПУ 12900, 12918



године поручио намештај за спаваћу собу.<sup>51</sup> Двокрилни гардеробни орман, комода, кревет, сточић и фотеља били су од троугластих елемента који, својим обликом и текстуром коришћеног дрвета (фурнира), имају и конструктивну и декоративну функцију.<sup>52</sup> Сложенија варијанта намештаја, такође са доследно примењеним троугластим формама, приказана је на више нереализованих скица.<sup>53</sup> На њима је и кревет популарног *чамац* типа, који подсећа на примерак од лакованог дрвета и скупоцене галиша коже француског ебенисте Андре-Леона Арбија (André-Léon Arbus) изведен у сарадњи са Жаном Динаном (Jean Dunand) (*ibid.*: pl. 1).

51 Грбац је живео у Балканској 12 (Адресар 1934: 28). По запису Колет Јанковић, на полеђини нацрта МПУ 17451/1, намештај је касније пренет у кућу Грпчевог брата у Краљевиће на Хрватском приморју. Није познато где је изведен овај и други намештај који је Јанковић пројектовао. Помишљамо да је то могла бити и столарска радионица у Нишу чији је власник био његов млађи брат Гојко Јанковић.

52 На скици за фотељу (МПУ 12912) стоји забелешка да је она реализована.

53 МПУ 17451/1-7. Блиске решењима Грпчевог намештаја јесу и скице МПУ 12896, 12904, 12899.

\*\*\*

Бавећи се пројектовањем ентеријера и намештаја, као и другим областима стваралаштва, Душан Јанковић је доследно исказивао свој модернистички сензибилитет. Стилски прошлости нису исходишта његовог рада, осим настојања да модернизује југословенску народну орнаментуку, што је било у складу са укусом епохе. Његови ентеријери из двадесетих година оличење су ар декоа. Богато осликаних зидова и таваница, са обиљем цветне и геометријске орнаментике, они су карактеристични за ауторов целокупни рад током прве деценије његовог стваралаштва. Фигуралне композиције, и то у духу дерадикализованог кубизма, ретко је изводио (*Касина*, *Мулен руж*). Осликавање зидних површина остаће актуелно и током тридесетих, када је Јанковић напустио претходне обрасце. Сачуване скице за вилу у Сен Клуу показују да је осмислио дискретан геометријски орнамент од низа кратких паралелних црта, чијим комбиновањем постиже динамичност и разноврсност. Намештај који Јанковић пројектује, од самог почетка 1924. године, крајње је функционалан, сведеног облика и лишен орнаментике, док је



7. Комода, око 1937, МПУ 26237  
7. Commode, around 1937, МАА 26237

декоративност постигнута облагањем фурнирама занимљиве структуре и контрастне боје. Уз ретке изузетке (пројекат за Цвијићеву кућу), он ће у том маниру стварати и тридесетих година, када ће намештај заузимати важније место у његовом раду. Као и његови савременици наклоњени модернизацијским токовима, Јанковић је размишљао о рационализацији простора и његовом функционалном опремању, односно о вишенаменском, лако преносивом и расклопљивом намештају при чијој изради нови материјали и технологије имају одговарајући значај. Управо намештај показује колико је Јанковић остао доследан свом младалачком уверењу да је циљ примењене уметности усклађеност намене предмета са материјалом од кога се изводи, као и тежња ка складу целине и детаља, при чему украсни елементи нису неопходни.

## ЛИТЕРАТУРА

- Billé, R. 2019  
Louis Sognot et Charlotte Alix, un duo de créateurs français, in: *Moderne Maharajah. Un mécène des années 1930*, ed. R. Billé i L. Curtis, Paris: Musée des Arts décoratifs, 158–169.
- Billé, R. 2019  
Eckart Muthesius, mobilier, luminaires et mise en scène au service d'une esthétique moderne, in: *Moderne Maharajah. Un mécène des années 1930*, ed. R. Billé i L. Curtis, Paris: Musée des Arts décoratifs, 134–149.
- Поповић, Б. 2019  
Француско архитектонско искуство Душана Јанковића, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови Сад) 47: 209–223. (Popović, B. 2019, Francusko arhitektonsko iskustvo Dušana Jankovića, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Novi Sad) 47: 209–223.)
- Поповић, Б. 2018  
Душан Јанковић на балу уметника 1002. ноћ у Београду 1923. године, *Годишњак града Београда* (Београд) LXV: 125–148. (Popović, B. 2018, Dušan Janković na balu umetnika 1002. noć u Beogradu 1923. godine, *Godišnjak grada Beograda* (Beograd) LXV: 125–148.)
- Badetz, Y. 2013  
Le style national d'une oeuvre collective, in: *1925 quand l'art déco séduit le monde*, ed. E. Bréon i Ph. Rivoirard, Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine i Éditions Norma, 104–119.
- Prosen M. i Popović, B. 2013  
Art déco en Serbie, in: *1925 quand l'art déco séduit le monde*, ed. E. Bréon i Ph. Rivoirard Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine i Éditions Norma, 198–207.
- Rivoirard, Ph. 2013  
L'architecture à l'Exposition de 1925, in: *1925 quand l'art déco séduit le monde*, ed. E. Bréon i Ph. Rivoirard, Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine i Éditions Norma, 68–75.
- Popović, B. 2011  
*Primenjena umetnost i Beograd 1918–1941*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.
- Поповић, Б. 2008/2009  
Керамика и порцелан Душана Јанковића, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 4/5: 125–142. (Popović, B. 2008/2009, Keramika i porcelan Dušana Jankovića, *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti* (Beograd) 4/5: 125–142.)
- Laurent, S. 2003  
The Artist Decorator, in: *Art Deco 1910–1939*, ed. Ch. Benton, T. Benton i Gh. Wood, London: Victoria and Albert Museum, 165–171.

Поповић, Б. 1997  
Учешће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности у Паризу 1925. године, *Зборник Народног музеја* (Београд) XVI-2: 233–243. (Popović, B. 1997, Učesće Kraljevine SHS na Međunarodnoj izložbi modernih primenjenih i industrijskih umetnosti u Parizu 1925. godine, *Zbornik Narodnog muzeja* (Beograd) XVI-2: 233–243.)

Rozić, V. 1987  
*Dušan Janković. Život i delo 1894–1950*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Duncan, A. 1984  
*Art Deco Furniture*, London: Thames and Hudson.

Modd, E. 1969  
*Modern Furniture*, London: Studio Vista.

## ИЗВОРИ

Колекција дела, приватна и пословна документација Душана Јанковића, Музеј примењене уметности, Београд.

Јанковић, Д. 1922  
Декоративна уметност, *Мисао* (Београд) 55: 544–546. (Janković, D. 1922, Dekorativna umetnost, *Misao* (Beograd) 55: 544–546.)

Јанковић, Д. 1922  
Поводом предстојеће међународне декоративне изложбе у Паризу 1924. године, *Мисао* (Београд) 59/60: 936–938. (Janković, D. 1922, Povodom predstojeće međunarodne dekorativne izložbe u Parizu 1924. godine, *Misao* (Beograd) 59/60: 936–938.)

Милачић, З. Д. 1925  
Међународна изложба декоративних и индустријских уметности у Паризу, *Политика*, 17. јануар: 7. (Milačić, Z. D. 1925, Međunarodna izložba dekorativnih i industrijskih umetnosti u Parizu, *Politika*, 17. januar: 7.)

Д. 1925  
Ми на изложби у Паризу, *Илустровани лист*, 25. јануар: 2–13. (D. 1925, Mi na izložbi u Parizu, *Ilustrovani list*, 25. januar: 2–13.)

*Exposition 1925*  
*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Section Serbe-Croate-Slovène*, Paris.

*Адресар 1934*  
*Адресар седишта Дунавске бановине Новог Сада са нашом престоницом Београдом, Земуном и Панчевом*, Београд. (Adresar 1934, Adresar sedišta Dunavske banovine Novog Sada sa našom prestonicom Beogradom, Zemunom i Pančevom, Beograd.)

## Summary

### BOJANA POPOVIĆ

Museum of Applied Art, Belgrade, Serbia  
bojana.popovic@mmpu.rs

## INTERIORS BY DUŠAN JANKOVIĆ

Dealing with interior and furniture design, as well as other areas of creativity, Dušan Janković (1894–1950) consistently expressed his modernist sensibility. The styles of the past are not the origin of his work, except for the effort to modernize Yugoslav folk ornamentation, which was in accordance with the taste of the era. His interiors from the twenties are the epitome of Art Deco. Richly painted walls and ceilings, with an abundance of floral and geometric ornamentation, they are characteristic of the author's entire work during the first decade of his creativity. Figural compositions, and in the spirit of de-radicalized Cubism, he rarely represented (*Kasina*, 1923; *Moulin rouge*, 1925). The painting of wall surfaces will remain relevant even during the thirties, when Janković left the previous patterns. The surviving sketches for the villa in Saint-Cloud (1934) show that he devised a discrete geometric ornament of a series of short parallel lines by combining, which achieved dynamism and variety. The furniture designed by Janković, from the very beginning in 1924, is extremely functional, reduced in form and devoid of ornamentation, while decorativeness is achieved by a covering with veneers of an interesting structure and contrasting color. With rare exceptions (the project for Jovan Cvijić's house, 1925), he will create in this manner in the 1930s, when furniture design will occupy a more important place in his work. Like his contemporaries inclined to modernization trends, Janković thought about the rationalization of space and its functional furnishing, that is, about multi-purpose, easily portable and foldable furniture, in the production of which new materials and technologies have a corresponding importance. It is the furniture that shows how consistent Janković remained with his youthful conviction that the goal of applied art is the harmony of the purpose of the object with the material from which it is made, as well as striving for harmony of the whole and details, whereby decorative elements are unnecessary.

Translated by Tatjana Nišić

## СТВАРАЛАШТВО МОДНОГ ДИЗАЈНЕРА МИЛОРАДА МИКИЈА ИГЊИЋА (1942–2017)

**Апстракт:** Тема рада јесте стваралаштво модног дизајнера Милорада Микија Игњића (1942–2017), који је у периоду од средине шездесетих до средине деведесетих година XX века остварио изузетан успех пре свега као креатор аксесоара. Циљ рада је да се први пут прикаже опус Милорада Игњића, чије је име до сада било познато само стручној јавности, а чији је допринос развоју и успеху југословенске модне индустрије на светском тржишту у поменутом периоду био значајан. Игњићева каријера започела је на студијама архитектуре, потом се стицајем околности преусмерила на филмску и позоришну костимографију (где је једно време био и асистент костимографа у Народном позоришту у Београду), а након познанства са модним креатором Александром Јоксимовићем на модни дизајн. Она показује истовремено и пут једног креатора кроз све области модног дизајна: од креирања радних униформи, женских, мушких и дечјих колекција одеће, трикотаже, до дизајнирања мушких и женских ташни и путних торби. Истраживање његовог рада омогућено је захваљујући заоставштини Микија Игњића која се чува у Музеју примењене уметности у Београду, а у којој се између осталог налазе изведени примерци аксесоара, награде, фотографије реализованих модела, модне илустрације...

**Кључне речи:** аксесоар, Александар Јоксимовић, Национални салон, Милорад Мики Игњић, модни дизајн, Центротекстил



1. Модна илустрација, 1967, МПУ 25287/1  
 1. Fashion illustration, 1967, МАА 25287/1

Милорад Мики Игњић (4. 9. 1942, Обреновац – 20. 9. 2017, Београд) потекао је из породице у којој је од самог почетка био у додиру са финим занатима. Отац Милован био је „златар, часовничар и оптичар, који је више година радио у Бечу. И деда је био часовничар. Породица златних руку, јер је реч о занатима који траже вештину, стрпљивост и креирање, сигурно је имала утицаја на формирање његових склоности” (Лукић Чавић 1989: 27-29). Педантност и прецизност, према сведочанству савременика, красиле су и Микија Игњића, а свакако су неопходне особине за професије којима ће се посветити, прво студирајући архитектуру, а затим упловивши у воде модног дизајна.

Његова мајка Смиља имала је мајсторско звање кројачице и по пресељењу породице у Београд запослила се у Кројачкој задрузи. О томе колико је породично окружење утицало на његово будуће стваралаштво и сам је говорио у разговору за лист *Инкотекс*: „Са мојим првим модним скицама постало

ми је јасно да сам од најранијег детињства био предодређен да се бавим модом. Када сам почео да скицирам и да реализујем своје прве моделе ништа ми није било страно, вероватно зато што сам тајне обликовања одеће открио још као дете, гледајући како моја мајка, кројачица, то ради...” (Ђорђевић 1973: 13). Средином педесетих година у Београду су се снимали копродукцијски филмови у којима су, између осталих, глумиле Жилијет Греко (Julliette Greco) и Милен Демонжо (Mylene Demongeot), а Игњићева мајка била је ангажована као кројачица на изради костима. Захваљујући томе он долази у додир са костимографијом. У међувремену завршава средњу архитектонску школу и студира архитектуру, да би на трећој години студија (1966) постао сарадник костимографкиње Мире Глишић, која је, поверивши му да реализује неколико скица за костиме, запознала његов таленат. Одушевљена резултатима ангажовала га је као свог асистента на филмовима *Доктори и ђаволи*, *Марко Поло*, *Дуги бродови*, *Црна шума* (у копродукцији

са америчким продуцентским кућама), да би каријеру наставио као асистент костимографкиње Љиљане Драговић у Народном позоришту у Београду (Лучић Чавић 1989: 27-29). Самостално ће креирати костиме и сценографију за *Театар поезије* [Раднички универзитет *Ђуро Салај*] за представе: сценски приказ Назорове поезије, *Ја сам као врело* у режији Боре Григоровића (18. 12. 1966) и за драмско-музичку причу *Клод Дебиси*, такође у режији Б. Григоровића (6. 3. 1967).

Познанство с модним креатором Александром Јоксимовићем представљаће прекретницу у његовој каријери. У почетку је као манекен учествовао на његовим ревијама, да би убрзо постао његов сарадник при изради колекција и организацији модних ревија. Тако Игњић напушта студије архитектуре и 1966. године запошљава се у Заводу за унапређење домаћинства и као модни креатор у Националном салону (на Јоксимовићев предлог). У Заводу је креирао моделе за девојчице и радне униформе за конобаре, конобарице и куваре, а у Националном салону са А. Јоксимовићем „изучавао коришћење југословенских националних мотива у одевним предметима високе моде“ (Аноним 1967). Своју прву колекцију мушке моде креирао је управо за Национални салон 1967. године (сл. 1): „Мушка мода била је строго класична у боји и форми... Било је веома тешко дати нешто ново, а не наићи на отпор јавности. Зато сам, користећи фолклор, избегао орнамент са копорана, али сам оставио шуџаш и правом линијом украсио своје моделе, који су линијом, закопчавањем, реверима одударали од дотадашње моде. Поједине моделе поставио сам плетеном поставом, која је била иста као и џемпер из комплета”<sup>1</sup> (Ђорђевић 1973: 13). Исте године био је асистент Александра Јоксимовића на изради аксесоара за Јоксимовићеву прву колекцију високе моде *Симонида*.

Од јануара 1968. прелази у *Центротекстил*, где је ангажован као модни креатор и заједно са Јоксимовићем оснива у тој фирми креаторски центар (Ристић 1991). Колико је оснивање овог центра било значајно и представљало искорак за то време, говори и следећа његова изјава: „Имао сам срећу што сам готово од самог почетка радио у креаторском центру велике трговачке фирме која је сарађивала са скоро свим фабрикама у нашој земљи... Прошао сам кроз све моделарнице и увек се, поново, чудило што у тим великим фабрикама није било стално запослених модних креатора. А тада је било новца и могућности да свака модна кућа има свог креатора. Међутим, моду су креирали моделари, директори, трговци... (ibid).”

У то време заједно са Александром Јоксимовићем, као његов асистент, креира колекцију од 100 ташни (мушких, женских и дечјих), појасева и рукавица за фабрику *29. новембар* из Београда. Модели су представљени на, како је тадашња штампа најавила,

1 Према сопственим речима, највише је волео да креира управо моделе за мушкарце, посвећујући највише пажњу модним детаљима јер „детали праве моду... шешири, ципеле, ташне, све то има своју ноту“ (Ивановић 1971).

једној сасвим необичној модној ревији посвећеној први пут искључиво модним детаљима, уз нагласак да је успех постигнут јер је цела колекција већ откупљена (Мишић 1968). „Није ни чудо”, наставља новинарка „сви модели су одлични, маштовити, смели, модерни” и додаје: „Ово је први Јоксимовићев покушај да направи колекцију ташни и – успео је у потпуности!” (ibid). Део колекције носио је назив *Бони и Клајд* и био је инспирисан истоименим филмом из 1967. године, односно стилем тридесетих година XX века<sup>2</sup>.

Креирање за фабрике са којима је *Центротекстил* сарађивао наставља се даље, па ће исте 1968. године са Јоксимовићем за *Београдски памучни комбинат* и *Комбинат трикотаже Београд* реализовати колекцију за плажу а потом и прву самосталну женску колекцију од 14 модела за *Алхос* (Индустрија одеће „Алија Хоџић” из Сарајева)<sup>3</sup>. За женски мантил *Александра* (реализован за поменуто предузеће) на Деветом међународном сајму одевања *Мода у свету* (11. 10. 1968) освојиће *Златну кошту*.

Својеврсну прекретницу у његовој каријери представља почетак рада за *Кожарско-текстилни комбинат Високо* из Високог, са којим Александар Јоксимовић почиње сарадњу већ са колекцијама *Витраж*, *Пејзаж* (1968) и *Проклета Јерина* (1969), а затим код њих реализује и своје остале чувене тематске колекције (*Емина* 1971, *Птице* 1972, *Ана Карењина* 1973, *Рамона* 1974, *Исидора* 1976, *Теорема* 1977), за које је Игњић креирао аксесоар од коже (мушке и женске ташне, путне торбе, каишеве...), али и самосталне колекције<sup>4</sup>. Од тог тренутка он се у потпуности посвећује креирању аксесоара који је пре свега намењен извозу<sup>5</sup>. Тако је Игњић као несудујени архитекта са конструкције зграда прешао прво на конструкцију одеће, а коначно и на конструкцију ташни са којима ће постићи велики успех<sup>6</sup>.

Као експерт у области аксесоара и као неко ко је имао прилику да на светским сајмовима први сазна који су нови трендови у овој области (информације су се у то време до последњег тренутка држале у тајности због конкуренције) често је давао ексклузивне интервјуе за штампу. Тако је почетком 1971. године са

2 Редитељ Артур Пен (Arthur Penn), у главним улогама Феј Данавеј (Faye Dunaway) и Ворен Бити (Warren Beatty).

3 Фирма *Алхос* је поред *ТИК-а*, *Инкоса*, *Новитета*, *Високог*, припадала здруженом предузећу *Инкотекс* (Ђорђевић 1973).

4 У *Вечерњим новостима* забележено је да су у Комбинату „одлучили да својој кожној галантерији обезбеде исти реноме као и кожним мантилима и костимима, оделима и јакнама (које креира Александар Јоксимовић), па су ангажовали Игњића, који је на овом послу показао много маште и укуса” (Аноним: 1971).

5 А. Јоксимовић и М. Игњић постигли су са својим колекцијама од коже изузетан успех у свету и редовно излагали на Сајму коже у Паризу.

6 Међу модним креаторима који су по струци били архитекте налазе се и: Пјер Карден /Pierre Cardin/, који је као и М. Игњић напустио студије архитектуре; Пјер Балмен (Pierre Balmain), Ђанфранко Фере (Gianfranco Ferré), Тјери Муглер (Thierry Mugler)...

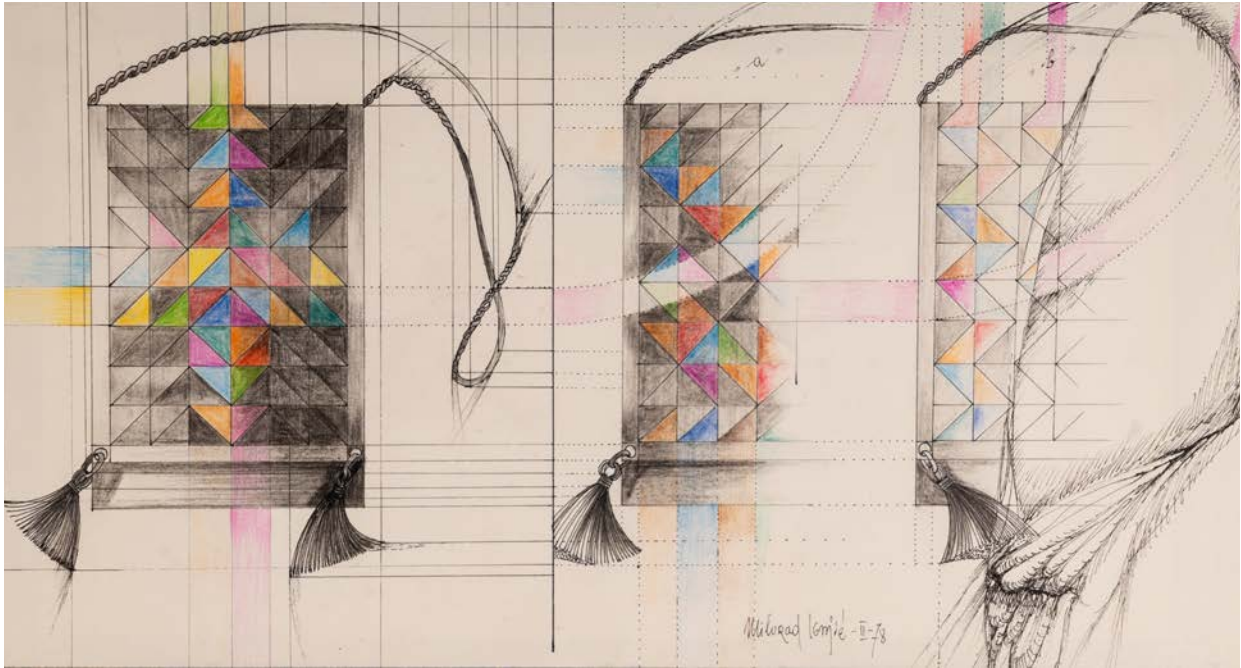


2. Модна илустрација, 1976, МПУ 25282/3  
2. Fashion illustration, 1976, МАА 25282/3

Међународног сајма кожне галантерије у Милану, на коме су се малом броју трговаца и модних креатора представљали новитети из светских модних центара, донео револуционарну новост – појаву мушких ташница. Тај модни додатак настао је као реакција на моду тесних мушких сакоа у чије џепове ништа није могло да стане. Са друге стране, женске ташне достигле су величину путне торбе, а појасеви нису представљали само функционални већ и декоративни елемент. Још једна важна вест са тог догађаја, а која говори о томе колико је модни диктат био строг, јесу боје које ће од тог тренутка искључиво бити заступљене – све нијансе браон боје (од природне боје коже до најтамнијих нијанси), док до тада актуелне боје љубичаста и црвена потпуно нестају са сцене. Најбољи доказ за то, каже Игњић, јесте да су у Милану „на распродаји биле све љубичасте ташне и ципеле!“ (Аноним 1971).

Већ у јуну месецу најављена је прва колекција мушких ташни код нас, коју креира Милорад Игњић за *КТК Високо* и која ће бити приказана у октобру на Међународном сајму одевања *Мода у свету* у Београду. Колекција је намењена пре свега извозу и представља Игњићеву интерпретацију поменутих нових тенденција, у којој се јасно виде карактеристике његовог пре свега рустичног стила. Он комбинује кожу са тракама од канапа које стилски прате грубе шнале<sup>7</sup>. Велики број џепова заступљен је на ташнама, али и на женским појасевима, а штепови представљају декоративни елемент. На фотографији којом је

7 Његов избор материјала за израду ташни често су били и пластика, платно, кожа, вуна, а радо је експериментисао са новим материјалима као што је у то време био флотекс (синтетички материјал који подсећа на кожу или сомот), а детаље – дрвене копче и дугмад – често је и сам израђивао.



3. Модна илустрација, 1978, МПУ 25284  
3. Fashion illustration, 1978, MPU 25284

илустрован текст у *Вечерњим новостима* (Аноним 1971) представљен је изузетно ексцентричан модел мушке ташнице, који најбоље сведочи о дизајнеру који актуелну моду реинтерпретира и унапређује. То је мушка ташница закачена за појас око струка, а затим везана кожним пертлама за ногу<sup>8</sup>. Тај новински чланак прати и ексклузивна Игњићева модна илустрација најављене колекције.

Неизоставни део стваралаштва Милорада Игњића представљају управо модни цртежи и модне илустрације које је објављивао у штампи<sup>9</sup>. На почетку каријере модног дизајнера, када кроз илустрације у штампи даје предлоге и решења одеће за девојчице, за женске и мушке моделе или радне униформе, ти радови су под утицајем модних илустрација Александра Јоксимића, кога је Игњић сматрао за свог професора<sup>10</sup>. Када је почео да креира модне додатке, требало је осмислити како их на најбољи начин представити кроз модну илустрацију. У

првој фази од ташни, торби и појасева правио је композицију, где је извесну динамику постигао преплитањем каишева. У међувремену, потпуно посвећен модном цртежу (за који је сматрао да „мора да буде сјајан да би модел био сјајан“ /Лучић Чавић 1989: 27-29/), искристалисао је сопствени стил у представљању женске фигуре, одеће и аксесоара ослањајући се, са једне стране, на ар деко стил модне илустрације (двадесете године XX века), а са друге на елементе техничког цртежа који представљају његову везу са архитектуром и који на овај начин примењени и стилизовани нису више функционални већ декоративни елемент илустрације и извор динамике (сл. 2). Од тог тренутка ће модне додатке представљати заједно са женским фигурама. Један од интересантних примера употребе елемената техничког цртежа јесте илустрација за ташну из 1978. године чији се оригинал чува у Музеју примењене уметности (сл. 3)<sup>11</sup>.

8 Игњић је „пре Париза, Лондона и Рима лансирао ташне које се носе на каишу око појаса“ (М. Бл. 1976).

9 У то време у модној штампи у свету модне илустрације су све мање заступљене, међутим, у нашој штампи она је и даље опстајала управо захваљујући Александру Јоксимићу и Милораду Игњићу, који су били изузетни цртачи и редовно илустровани своје модне прилоге.

10 „Ја сам добро цртао, али је мој цртеж био архитектонски, стог можда и крут. Када је почела моја сарадња са Ацом Јоксимићем, терао ме је по читав дан да цртам ногу, руку и слично. Био је то мучан заморан тренинг, који је, сада то знам, био драгоцен“ (Лучић Чавић 1989: 27-29).

11 Игњић је често говорио о томе колико су му студије архитектуре помогле у модном дизајну, као и сазнање да своје основно занимање може да претвори у модну колекцију. „Каква је срећа за једног архитекту кад схвати да се кућа коју је замислио претвара у један прекрасан модел. [...] Много тога што сам на архитектури научио у моди ми је користило. Осећај за пропорције, на пример. Некада је код модела битно неколико милиметара, да не говоримо о сантиметрима“ (Вилимон 1994).



Поменуте карактеристике стила при креирању модних додатака (рустичност, груби материјали, функционални елементи који постају декоративни) виде се и у моделима које је реализовао за тематске колекције Александра Јоксимовића. Једна од првих колекција овог типа на којој су сарађивали била је *Пејзаж* из 1968. године са мушким и женским моделима чији је главни мотив представљао зидњак (серџада), који је некада давно уместо слика красио ентеријере градских и сеоских кућа. Били су то у жакару ткани призори из природе – шуме, дивље животиње... Јоксимовић је антикварне комаде зидњака директно употребио у колекцији, скројивши од њих (у комбинацији са кожом) сукње, прслукe и јакне, док је Игњић од њих сачинио путне торбе. За колекцију *Ана Карењина* (1973), пратећи Јоксимовићеву идеју и мотиве које је истакао, као што су комбинација коже и (бојеног) крзна али и саму причу о Толстојевој јунакињи, Игњић је креирао ташне у комбинацији ова два материјала, као и изванредно стилизоване путне торбе и кофере детаљно проучивши руске торбе из прошлих епоха. *Ана Карењина* је имала, попут многих Јоксимовићевих колекција, велики комерцијални успех у свету, а премијерно је приказана на сајму коже у Паризу, потом у Београду и Франкфурту. Колекција *Рамона* (1974) у стилу тридесетих година XX века, за коју је Игњић креирао колекцију ташни и путне комплете (сл. 4), такође је приказана на Недељи коже и крзна у Паризу, на којој су се представљали елитни произвођачи кожне и крзнене одеће из целог света<sup>12</sup>. У колекцији *Мозаик* (1975) главни мотив представљао је преплетај разнобојних трака од коже по узору на традиционалне преплетаје са опанака којима је постигнут визуелни утисак коцкица са мозаика. Игњић, изузетно наклоњен старим традиционалним занатима, применио је овај мотив и на ташнама и путним торбама. Колекција *Мозаик* освојила је на Међународном сајму моде у Београду *Златног пауна*<sup>13</sup>.

Поштовање према старим занатима (као што је у случају *Мозаика* опанчарски) показаће и на својој самосталној изложби ташни 1976. године применивши сарачки метод (шивење кожом). Од 1. до 8. марта у Удружењу манекена изложио је 40 ручно рађених ташни од коже реализованих овом техником, као и модне илустрације (сл. 5). Модни дизајнер који „своје ‘конструкције’ ташни дугује ранијим студијама архитектуре” приказао је свечане, модерне ташне и ташне у духу фолклора: црне, смеђе, зелене и у природној боји коже (М. Бл.: 1976). Сматрао је да уметници који се баве модом ретко излажу, наглашавајући да је због тога желео „да на ташни, модном детаљу којим се најчешће бавим, покажем и креативност и занатски начин обраде...”<sup>14</sup> (М. С. 1976). У новинским прилозима посвећеним тој изложби



4. Путна торба из колекције *Рамона* Александра Јоксимовића, 1974, МПУ 25273

4. Travel bag from the Aleksandar Joksimović's collection *Ramona*, 1974, MAA 25273

забележено је и да је годину дана раније у Карденовом новом мушком бутику на Сен Жермену Игњић угледао свој комплет путних торби реализованих у *КТК Високо* без потписа аутора<sup>15</sup>.

Наредне године обележиће бројне награде и признања за аксесоар на сајмовима моде у Београду, Сарајеву и Брну, али и за једну дечју колекцију (плакета ревије *Нада* 1979)<sup>16</sup>. Тиме је показао да је и даље отворен за све сегменте модне индустрије, што ће се у наредним годинама само потврђивати<sup>17</sup>. Године 1980. са А. Јоксимовићем реализоваће плетену колекцију за *Народну радност* из Сурдулице за коју ће креирати ташне и шешире од грубе домаће вуне [један од његових омиљених материјала] обојене у више од

12 „Највећи део производње целог Комбината већ је распродан за две-три године унапред и то за САД, Канаду и скандинавске земље” (Аноним: 1974).

13 На сајму је приказана и претапорте колекција модне куће *Диор*.

14 „Кад стварам модел, концентришем се на то да буде естетски уобличен, модно актуелан и визуелно привлачан” (Васиљевић 1990)

15 „У *Високом* су рекли ‘да је Карден боравећи у Југославији стигао и у њихову фабрику, угледао моју колекцију и целу је откупио” (Лучић Чавић 1989: 27-29).

16 Као креатор *Центротекстила* креира прву дечју колекцију од 30 модела хаљиница за девојчице од три до 12 година реализовану у земунском ТИЗ-у, *Црвеној звезди* из Младеновца и *Будућности* из Краљева 1978. године, а наредне само за *Будућност* из Краљева

17 „Прошао сам кроз све робне групе, што ми представља посебно задовољство јер сам у свакој од њих имао успеха...” (Ристић 1991).



5. Милорад Мики Игњић, фотографија са изложбе, 1976, МПУ/сз  
 5. Milorad Miki Ignjić, photo from the exhibition, 1976, MAA/sc

50 различитих нијанси. Наредне године чак ће се накратко вратити и позоришту, креирајући костиме за представу *Декамерон 81* Хелмута Шефера и Роберта Чулија, према Бокачовом делу и у режији Р. Чулија, у Атељеу 212 (5. 3. 1981). Исте године започиње сарадњу са краљевачком фирмом *Радиност*, а од 1985. за њихов програм *Јанхари* реализује мушку и женску колекцију која се извози у САД и Канаду.

Милорад Игњић је у *Центротекстилу* радио до 1989. године, када прелази у статус слободног уметника, а 1992. од УЛУПУДС-а добија звање истакнутог уметника. Тај период његове каријере (који ће трајати до 1993) обележиће: наставак сарадње са *Радиношћу* из Краљева; колекције, заједно са А. Јоксимићем, за *Нитекс* из Ниша и вунена трикотажа за фирму *Снежана и синови* из Куманова; спортски програм за *Сензал* из Краљева и мушке колекције за фирму *Гома* из Београда... Сарадња с поменутиим фирмама резултирала је великим комерцијалним успехом и бројним наградама, а сам рад представљао је велико задовољство за Игњића, који је рекао: „Вуну највише волим после коже. Могућности су велике,

поготово сада када је изванредан избор предива и када електронске машине дају неслућене могућности преплетаја. Колекције од вуне које смо радили Аца и ја за *Радиност* имале су великог успеха овде и у свету. Продавале су се у Америци, Канади, Холандији и другим земљама” (Лучић Чавић 1989: 27-29). У Музеју примењене уметности налази се значајан број Игњићевих нацрта за дезене, шаре, орнаменте за машинску трикотажу, чије извођење захтева велику прецизност и стрпљење, које је он поседовао (сл. 6).

Последња модна ревија Милорада Игњића представљала је заједничку колекцију са А. Јоксимићем и Иванком Јевтовић реализовану за фирму *Гома* и приказану у *Интерконтиненталу* 1993. године. Игњић је креирао мушку колекцију *Его* (сл. 7) док је Јоксимић представио женску *Комплименти*. Модели су били инспирисани „ликовном и фолклорном традицијом византијске Србије”, а чиниле су је дуге црне хаљине од коже, ручно рађени комплети, капути, луксузне вечерње хаљине од тафта, слојевити сакои с прслуцима и јахаће панталоне за мушкарце (Васиљевић 1993).

Како је новинарка Вера Ђорђевић забележила – мода је креативни и истовремено индустријски феномен. Да би се опстало у том свету непрестаних промена, потребан је „таленат, јака индивидуалност и истрајан студиозан рад. Треба бити увек нов и увек свој!“ (Ђорђевић 1973). Милорад Мики Игњић то је потврдио својим радом и резултатима као једно од пионирских имена у области савремене моде, која је у тадашњој Југославији, у време када је стварао, била у повоју и за кратко време постигла значајне резултате на међународном тржишту. У овом раду покушали смо да обухватимо целокупно Игњићево

стваралаштво у модном дизајну – које се кретало од високе моде као, по његовим речима, суштине уметничког израза из које потом проистичу варијације за текстилну индустрију и конфекцију, такође области његовог деловања (Вилимон 1994). Настојали смо да дефинишемо основне карактеристике његовог стила при креирању аксесоара, али и у модној илустрацији као незаобилазном сегменту његовог рада. Међутим, разноликост Игњићевог стваралаштва пре свега отвара могућност за даља истраживања појединачних сегмената његовог модног дизајна.



6. Орнаменти за плетене моделе, око 1991, МПУ 25314  
6. Ornaments for the knitted models, about 1991, МАА 25314



7. Скица за мушку јакну за Гому, 1993, МПУ 25299/5  
7. Sketch for men's jacket for Goma, 1993, MAA 25299/5

## ЛИТЕРАТУРА

Поповић Б. 2022

*Модни цртежи Александра Јоксимиовића*, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности. (Popović B. 2022, *Modni crteži Aleksandra Joksimovića*, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

Поповић Б. 2021

Аквизиције, Одсек за савремену примењену уметност: Путна торба, Милорад Игњић, 1974, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 17 : 100. (Popović B. 2021 Akvizicije, Odsek za savremenu primenjenu umetnost: Putna torba, Milorad Ignjić, 1974, *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti* (Beograd) 17 : 100.)

Поповић Б. 2015

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

Velimirović D. 2008

*Aleksandar Joksimović: Moda i identitet*, Београд: Утопија.

Vilimon B. 1994

*Moda – potreba ili luksuz*, *Ana* (Београд): децембар.

Васиљевић О. 1993

Повратак Симониде, *Политика* (Београд): 10. октобар. (Vasiljević O. 1993, *Povratak Simonide*, *Politika* (Beograd): 10. oktobar.)

Ristić V. 1991

У сталном траганју, *Nada* (Београд): 15. април.

Васиљевић О. 1990

Мушкарац поново у сакоу, *Политика* (Београд): 30. септембар. (Vasiljević O. 1990, *Muškarac ponovo u sakou*, *Politika* (Beograd): 30. septembar.)

Lučić Čavić M. 1989

Мађтовити свет преплетая, *Ana* (Београд): 13. новембар, 27–29.

Петковић С. 1977

Скупа женска слабост, *Илустрована политика* (Београд): 11. октобар. (Petković S. 1977, *Skupa ženska slabost*, *Ilustrovana politika* (Beograd): 11. oktobar.)

Аноним 1976

Уникати за 300 динара, *ТВ новости* (Београд): 5. март. (Anonim 1976, *Unikati za 300 dinara*, *TV novosti* (Beograd): 5. mart.)

Аноним 1976

Ташне у сарачком стилу, *Nada* (Београд): 19. март.

М. Бл. 1976  
Корак испред моде, *Вечерње новости* (Београд): 28. фебруар. (M. Bl. 1976, Korak ispred mode, *Večernje novosti* (Beograd): 28. februar.)

М. С. 1976  
Ташна за сваку прилику, *Базар* (Београд): 4. март. (M. S. 1976, Tašna za svaku priliku, *Bazar* (Beograd): 4. mart.)

Аноним 1974  
Високо у Паризу, *Борба* (Београд): 8. септембар. (Anonim 1974, Visoko u Parizu, *Borba* (Beograd): 8. septembar.)

Б. М. 1974  
Мода за гледање и – поверење, *Вечерње новости* (Београд): 23. октобар. (B. M. 1974, Moda za gledanje i – poverenje, *Večernje novosti* (Beograd): 23. oktobar.)

Аноним 1973  
Нешто као сомот, *Вечерње новости* (Београд): 3. фебруар. (Anonim 1973, Nešto kao somot, *Večernje novosti* (Beograd): 3. februar.)

Ђорђевић В. 1973  
Његово животно опредељење, *Inkotex* (Београд): март. (Đorđević V. 1973, Njegovo životno opredeljenje, *Inkotex* (Beograd): mart.)

Аноним 1971  
Конфекција, трикотажа, мода: Галантерија у 1971. години, *TANJUG* (Београд): 15. фебруар.

Аноним 1971  
Ускоро и код нас : Ташне за мушкарце, *Вечерње новости* (Београд): 16. јун. (Anonim 1971, Uskoro i kod nas : Tašne za muškarce, *Večernje novosti* (Beograd): 16. jun.)

Аноним 1971  
Колекција ташни и каишева, *Породични магазин – TANJUG* (Београд): август 1971.

Бакић Т. 1971  
Модел недеље, *Нин* (Београд): 24. октобар. (Bakić T. 1971, Model nedelje, *Nin* (Beograd): 24. oktobar.)

Ивановић Д. 1971  
Мики Игњић: Мајстор високе моде, *Чик* (Београд): 10. јун. (Ivanović D. 1971, Miki Ignjić: Majstor visoke mode, *Čik* (Beograd): 10. jun.)

Мишић Б. 1968  
Ташне какве желимо, *Вечерње новости* (Београд): 7. мај. (Mišić B. 1968, Tašne kakve želimo, *Večernje novosti* (Beograd): 7. maj.)

Аноним 1967  
Радна одећа у објектима националног стила, *Турistiчке новине* (Београд): 27. јул.

## Summary

### VANJA KOSANIĆ

Independent researcher, Belgrade, Serbia  
kosanicvanja@gmail.com

## THE WORK OF FASHION DESIGNER MILORAD MIKI IGNJIĆ (1942–2017)

The subject of this paper is the work of fashion designer Milorad Miki Ignjić (1942 - 2017), who in the period from the mid-sixties to the mid-nineties of the 20<sup>th</sup> century achieved extraordinary success, primarily as a designer of accessories. The aim of this work is to show, for the first time, the entire work of Milorad Ignjić, whose name was known, until now, only among experts, and whose contribution to the development and success of the Yugoslav fashion industry on the world market, in the mentioned period, was significant. Ignjić's career began with architecture studies but then, due to circumstances, he started to create film and theater costumes (for a while he was an assistant costume designer at the National Theater in Belgrade) and after his encounter with the fashion designer Aleksandar Joksimović, he started to work in fashion design. At the same time, his career shows the path of a designer through all areas of fashion design: from the creation of work uniforms, women's, men's and children's clothing collections, knitwear, to the design of men's and women's handbags and travel bags. In this work we tried to represent Ignjić's entire creativity in fashion design from haute couture as, in his words, the essence of artistic expression, from which then arise the variations for the textile industry and ready-made clothing, the fields in which he also worked in. We tried to define the basic characteristics of his style in creating accessories, but also in fashion illustration as an important part of his work. The variety of his work opens the possibility for further researches of the individual parts of Ignjić's fashion design.

Translated by the author

## BEING (A) NEGATIVE: THE SPECTRE OF SOCIALISM IN PHOTOGRAPHIC ARCHIVES

**Abstract:** In rare anthropological interpretations of the glass smashing custom in the Balkan Peninsula, it is written that this could be understood as a manner in which one informs his/her environment of transiting to a different state of consciousness. This article analyses, on one side, the questions encountered while working on the exhibition "Fragile: Glass Narratives, Broken Histories" (Public Space With A Roof – Amsterdam and Skver Magazin – Zaječar, December 2022, Museum of Applied Art Belgrade), and on the other the possibility of interpreting socialist history from the fragments found in the former glass and crystal factory "Kristal-Zaječar." The focus is on the discovery of several hundred rolls of discarded photographic negatives, a key tool of understanding the glass production in Serbia after World War II. In an unusual dialectics, the glass fragments become 'readable' thanks to the survived images of the past, while the history narrative created by the found negatives becomes destabilized by this smashed glass. The theory of photo negatives is fragmentary in the history of photography and this article is an attempt to change this. Namely, the potential of negatives to offer different versions of one recorded moment also offers a unique possibility to write versions of history not complying with the official narratives. This way, a new plane of understanding the new post-socialist 'normality' is created.



1. Микица Андрејић, *Кристал*, 2021.  
1. Mikica Andrejić, *Kristal*, 2021

“Every photographic image is a sign, above all, of someone’s investment in the sending of a message.”  
Allan Sekula, *On the Invention of Photographic Meaning* (1982)

“This process provides the chemical imprint of matter in all its new and revolutionary beauty. Matter has come to voice, and it speaks of itself. The most precise mechanical act produces something quite magical, just as it is material, physical and real, and, furthermore, it is owned by no one. This is not property. It is an art of ‘luminous values’ in ‘passionate progress’ that no modern art, no painting, can halt.”

Esther Leslie, *Walter Benjamin and the Birth of Photography* (2015)

In a rare study of the popular custom of smashing of glass at the climax of celebration in the Balkan Peninsula, ethnologist Ivan Kovačević (1984) offers a peculiar interpretation: it is a message that a person sends to his/her surroundings of one’s transition to a changed state of consciousness. In the numerous former socialist glass factories in Serbia, one often found piles of broken glass in the derelict buildings. If we were to apply the suggested interpretation to the collective level, the question arises: what changes of consciousness and

behaviour might they be signalling about? The aim of this analysis is to offer possible answers to this question.<sup>1</sup>

The ultimate dream of every researcher is to come across a finding that nobody else had discovered before. One such thing happened to the writer of these lines, quite suddenly and unexpectedly. On 20 March 2019, during our regular ‘expeditions’ at “Kristal-Zaječar,” now a derelict socialist factory giant in eastern Serbia, a photographer friend and I had decided to check one of the garbage piles. The discovery in the dark shocked us: hundreds of discarded celluloid stripes of film negatives were hiding in the dirt. Treated similarly like the broken pieces of glass and crystal lying around, our immediate reaction was to bring those stripes of aborted history to safety, still not knowing exactly what they contained. As rays of light fell on them, a parallel universe opened. Hundreds of images of unfamiliar faces and unusual moments from the socialist factory came to life. In the words of Allan Sekula

<sup>1</sup> The questions addressed in this article were a result of a research done for the exhibition “Fragile: Glass Narratives, Broken Histories” by Public Space With A Roof – Amsterdam and Skver Magazin – Zaječar, that initially took place from 29 December 2022 – 15 January 2023 at the Museum of Applied Art in Belgrade.



2. Микица Андрејић, *Кристал*, 2021.  
2. Mikica Andrejić, *Kristal*, 2021

(2002: 447), we were confronted “by the appearance of *history itself*.” What was to be done?

Before we knew it, this unusual discovery turned us into guardians, the guardians of a collection we still could not understand. Before we knew it, the collection forced us to become researchers of the socialist past, with a mission to understand what happened there: what made its previous owners to abandon it, to never turn back? Before we knew it, the celluloid stripes made us into *digitizers*, operators of a new binary machinery that made identification possible. Nevertheless, with new images new questions emerged. Who were those people? What were they doing? What is the point of photographing factory life? Who took them? Who is their owner? What kind of an archive is this?

We could have pretended this had nothing to do with us, we could have pretended this was ancient history. Nevertheless, if history is, in the words of Roland Barthes (1981: 64) “the time when we were not born,” it became clear we would be lying. Being born in the times when the factory was still open, particular memories started to emerge, forcing us to admit we must have been somehow a part of the story that was now starring at us from the images. A period of our lives we thought we forgot, a period of our lives we cannot explain even to ourself. If, following Walter Benjamin (Leslie 2015: 19) photography is “the site where evidence might be found”

perhaps we could begin this analysis with the attempt of understanding what kind of evidence fell into our hands in the first place.

### The Dark Side of Photography

This archive-in-becoming consists of several hundreds of photo negatives – entities that seem able to survive the level of destruction paper-printed images cannot.<sup>2</sup> They have been scratched here and there, luckily not ruined by animal excrement, and had managed to survive the rough hands and feet of the ‘vandals’ that came before us: made of a sturdy enough material, they were able to survive the passing of time and energy of many. Only a handful was severely damaged by the debris, which nevertheless gave the images another layer of abstract beauty, and another level of possible interpretation.

The archive we had created might seem disorderly: due to the overwhelming number of negatives and diverse content in them, it was almost impossible to fit them into rigid categories. Hence, their ordering

---

<sup>2</sup> The collection can be seen in a digitized form at: [www.skvermagazin.com](http://www.skvermagazin.com).





3. Микица Андрејић, *Кристал*, 2021.  
3. Mikica Andrejić, *Kristal*, 2021

was made following the principle of chance: as they came one after another. Very soon, the questions about the material nature of our finding started to emerge; with it, first problems as well. Namely, although being a fundamental part in the process of developing photographs, the history and theory of photo negatives is shockingly scarce, almost non-existent. All focus and fame is for the images developed *from* them, obliterating the fact that the writing of light of photography happens on the negatives. In the words of Geoffrey Batchen (2020), the author of a rare study on the topic, “negatives are truly the repressed, dark side of photography.”

As Batchen (*ibid.*) points out, Sir John Frederick William Herschel (1792-1871), a scientist and experimental photographer who ‘baptized’ the negatives, insisted on “dividing photography into two... even when they are physically identical. And the very language used to make that division, *negative* and *positive*, is rhetorically infused with prejudice. The distinction between them therefore comes with a disparity in value; it represents a *political* as well as a technical hierarchy.” This system of designation also had a racial component as well. In his diary, soon after the discovery of photography, Herschel (*ibid.*) noted that in a photographic negative, “fair women

are transformed into negresses.”<sup>3</sup> The implications of this were implanted into photography from its early days, forever changing the manner in which the negatives were to be perceived. In 1859, for Oliver Wendell Holmes (*ibid.*) the glass negative was “perverse and totally depraved... as if some magic and diabolic power had wrenched all things from their properties.” As noticed by Batchen (*ibid.*), Holmes made clear that the relationship between negatives and positives “has moral, metaphysical, and perhaps even theological implications,” proposing that “there is a lot more at stake... than a mere transfer of images.”

Unfairly, we seem to see the negatives, as Batchen (*ibid.*) has defined them as “utilitarian tools, redolent with potential, remaining incomplete entities” while photographs are “assumed to be entirely whole and complete, an end product in and of themselves. We treat those prints as images rather than objects.” Inviting an inversion of our usual perception, the negatives seem to testify about the failure of our optical apparatus: not being trained to see them as images, we prefer to discard them and focus on their printed versions instead. If one

---

3 Furthermore, Nicholas Henneman (*ibid.*), one of the early photographers, considered the negative not a finished portrait, but a “negro stage” in the process of producing a photography.

pays close attention, one might notice that photographs are made by series of adjustments, manipulations and interventions in the dark room. Nevertheless, we continue to fail to see photographs as objects to be regarded under permanent suspicion, confusing them for the things depicted in them.

Surprisingly, if we were to look at the very birth of photography, a different ontology was proposed. For William Henry Fox Talbot (1800-1877; *ibid.*), the English inventor of photography, "a photogenic drawing was indeed a photograph, whatever the disposition of its tones. Talbot's first exhibition of photographs, in the library of the Royal Institution in London on January 25, 1839, consisted of nothing but negatives, some made in the back of a camera obscura but most made as contact prints." Talbot (*ibid.*) further reminds us that a photograph "tells us that something was there in some past moment of space and time, but not exactly what it looked like. A negative is the primary evidence of that past presence, and thus, perversely (given its reversal of "natural" tones), is also photography's most realist component." Nevertheless, as Batchen (*ibid.*) shows, the ideology behind photography eventually took a different turn, with the promoters of the binary structure winning over, designating the negative as a "secondary entity... inevitably seen as a mere supplementary vehicle for the photograph it produces and makes possible."

In this, one could perhaps identify one of the founding fears of modernity, that of fear of proliferation, as Michel Foucault (1998) defined it, or the fear of the instability of images and meanings produced from the negatives. We are to pretend there is only one stable version of an image that can be reproduced, when the truth is far from it. In Batchen's words (*ibid.*), "the negative, it turns out, is a site where all these opposing forces are held in a state of irresolution, where every potential outcome is available but none is assured. No wonder, then, that the negative is so often seen as photography's most dangerous element, the element to be feared, controlled, and, if possible, suppressed."

If we were to follow Karl Marx or Walter Benjamin in our analysis, a particular parallel becomes evident: the prioritization of photographs to negatives points at the essence of capitalist ideology of concealing the origin of things, as well as their means of production. As Berthold Brecht (Leslie: 26) has formulated it, the complexity of the modern industrial capitalism is a result of "obscured relations between people, machines, and nature." From his side, Victor Burgin (1982: 44) reminds us of the Marx's argument that the belief "common to both factory owner and factory worker that labour may fairly be bought for wages is a mystification. The illusion conceals the fact that, as the value of a commodity depends on the labour invested in it, the owner is appropriating as profit what belongs by right to the labourer: profits are unpaid wages." According to Paul Wood (Batchen, *ibid.*), obscuring the social relations established between men who produce and exchange things, the money used in this transaction is given a 'fantastic' nature, paving the ground for commodity fetishism: "The commodity



4. Колекција Кристал – Зајечар  
4. Kristal Collection – Zaječar

becomes a power in society. Rather than a use value for people it assumes a power over people, becoming a kind of god to be worshiped, sought after, and possessed.” The discovery of the negatives, then, seems to reveal the same mechanism behind photography: by obscuring the means of its production, the ultimate fetish of photographs was created.

Batchen (*ibid.*) further argues that the ideology that represses negatives in the history of photography is a direct consequence of the particular type of economy this new medium had introduced: “They are, after all, an unwelcome reminder of the act of reproduction. They speak of photography’s lack of singularity, of its capacity for multiple copies and therefore for multiple authorships and divided ownership.” Even more, “authorship has always been a complicated matter when it comes to the making of photographs. And this is especially so because of the collaborative nature of the medium itself.” The topic of authorship and ownership over the rights to reproduce images is a discussion that is still ongoing. As we can see, one of the consequences of finding those negatives was an interruption of our usual photoshoots of factory ruins, forcing us to stop being ‘educated tourists’ in our own town, and turning us into the archaeologists of the present. Hence, who was their author? Equally important, who was their owner?

## Proletarians of Creation

By finding the stripes of negatives instead of a selection of printed photographs, we gained access to the series of images that would normally be considered as failed. One could even say that they show a series of attempts to capture something, from a perfect portrait of a worker to the promotional images of glass items produced. What they offered us was a rare entrance into the world of production that normally stays hidden for everyone outside the factory gates. Black and white images of men blowing glass, women engraving the crystal, cooks posing for their portraits, visits of important people, images of new trucks, workers’ meetings and protests, celebrations and anniversaries, piles of chemical material needed for production, football and handball matches, boxing competitions, travels and excursions. Images with the flash turned on or mistakenly off, bad and crooked frames, upside-down images: all to be fixed in the dark chamber. In the words of Esther Leslie (*ibid.*, 19) following Benjamin, “photography captures a moment in time, but what it captures exceeds the intention of the photographer. (...) A spark of contingency finds its way onto the photographic image. In this splinter of space and time, in its margins or previously unseen elements, history rests, awaiting rediscovery.”

The ruins of the abandoned factory suddenly became populated, prompting us to constantly compare the past as seen in the images to the horrors of the present. One might even conclude that there would be no shock of the now without this encounter with the past. In Benjamin’s

words (Cadava 2001: 38) “It is not that the past casts its light on the present or that the present casts its light on the past; rather, an image is that in which the Then [*das Gewesene*] and the Now [*das Jetzt*] come together into a constellation like a flash of lightning. In other words, an image is dialectics at a standstill.”

What became clear is that these images were made by someone ‘on the inside’: we learned that most socialist factories used to have their own in-house photographer, also considered a staff member, being there for various tasks that had to do with images, from capturing important moments to producing promotional material. As it turned out, the office in which we discovered the negatives was the office and the dark chamber of the official factory photographer. Nevertheless, we encountered an obstacle while trying to identify the single author behind these images. In the interviews with former workers, we found out some names and nicknames, but it soon became clear that there were several ‘proletarians of creation’ (Bernard Edelman in Sekula: 444) who had passed through the factory in its long history. This further made it impossible to identify individual authorship of particular negatives, a fact that seems to underline the problem this new media had created from the beginning. In the words of Esther Leslie (29), “photography is an art of replication, not one of private possession.”

What were the actual means of production behind these images? As previously noticed by many, the meaning of the images depends on their context. Or, as Sekula (445) put it, “Despite the powerful impression of reality (imparted by the mechanical registration of a moment of reflected light according to the rules of normal perspective), photographs, in themselves, are fragmentary and incomplete utterances. Meaning is always directed by layout, captions, text, and site and mode of presentation.”

The search for the answer to the context that produced them brought us to the library archive and the discovery of factory newspapers. Soon, many faces gained their names and puzzling events suddenly became deciphered. There was no doubt that the majority of the images featured in the newspaper came from the negatives in ‘our’ archive, being only a minor selection of images we were now able to reproduce. The ones in print were undoubtedly designated as proper, successful, or important. As Susan Sontag (2005: 14) argues, “though an event has come to mean, precisely, something worth photographing, it is still ideology (in the broadest sense) that determines what constitutes an event. There can be no evidence, photographic or otherwise, of an event until the event itself has been named and characterized.” A fact that brought us to pose questions about the ideology behind the factory newspapers and this particular image production.

We further learned that factory newspapers were a usual practice in the majority of factories in socialist Yugoslavia. Furthermore, they were considered one of the pillars of workers’ self-management on which all



5. Колекција *Кристал* – Зајечар  
5. *Kristal Collection* – Zaječar

production was based.<sup>4</sup> By placing photographers in the midst of the production process, perhaps we can find an example of the belief in true political commitment of a once separate creative class. In Walter Benjamin's words (1934), "political commitment, however revolutionary it may seem, functions in a counter-revolutionary way so long as the writer experiences his solidarity with the proletariat only *in the mind* and not as a producer."

In the history of photography, the Russian Revolution brought novelty in the manner in which photography was used to support the changes that happened on the social level. This new world depicted in the newly produced movies and photographs consisted of anonymous faces: "A social shift in relations of production impelled a change in modes of reproduction. Effects were felt beyond Russia's borders. These new types of human imaging were not portraits in any conventional sense. They were not depictions of individuals selling their personalities or their uniqueness. They were impressions of anonymous physiognomy. To work with this is the work of the modern portrait photographer, a photographer of collectives, masses, types – in short, of modern people." (Leslie: 24)

On the other hand, Sekula (448) argues that if an event has been pictured, it is given a particular significance, and in turn "history takes on the character of *spectacle*." The danger of this process is that by looking at the spectacularized images of the past, one might be caught in an experience that "veers between nostalgia, horror, and an overriding sense of the exoticism of the past, of its irretrievable otherness for the viewer in the present" (*loc. cit.*), an experience we would most likely have had if we were to rely only on the images from the factory newspaper. Nevertheless, this narrative became severely disturbed by the discovery of the negatives, a series of

'failed' images that fought their way to become an equal registration of the past. The only danger, Sekula warns us, is in turning those images into aesthetic objects, as "the very removal of these photographs from their initial contexts invites aestheticism" (*loc. cit.*).

### Fall Between the Cracks

The thing that surprised us most at the place of production of the found negatives, the crystal factory, was that there were still thousands of produced objects left around thirty years after its closing. Due to negligence or another similar reason, almost everything was broken, and with it any hope of those objects being sold at the newly established capitalist market. The factory was privatized at the turn of the century, automatically turning collectively owned tools and means of production into private property. The former workers were laid off and forced to seek employment elsewhere, left with a ruin in place of a factory: a ruin nobody wanted anything to do with anymore.

Among the found negatives, there were dozens depicting crystal objects that were once mass-produced here. Believing that capitalist mass-produced consumerism was something rejected by communism, the next question that inevitably came to our minds was what, then, the difference was between mass-produced objects in these two opposing systems. The possible answer was found in one of the articles in the local newspaper, explaining the ideology behind the decision to produce crystal. Namely, the aim was to make those once upper-class objects available to everyone (Todorović, 1975: 21). As it seems, the crystal glass was to be seen just as a glass made of crystal. The aura of the fetish was erased.

The incredible amount of broken crystal objects we had encountered appear to be stuck between the cracks of the two systems, communism and capitalism, waiting to be assigned a new value or turned into matter again. Together with it, the negatives got stuck in the exact

<sup>4</sup> See more in: "Mika Špiljak o tridesetogodišnjici radničke štampe," *Staklo-Zaječar*, August 1977, p. 5 and "Održan sastanak u SSJ o fabričkoj štampi," *Staklo-Zaječar*, March 1978, p. 2.



same crack. Crystal is usually considered to be an almost unbreakable material, nevertheless it is the material nature of the negatives that had managed to surpass even this. While it became impossible to reconstruct the objects from the broken pieces, the images of the past remained intact.

The scandal of the found images, following Barthes (82), was in the fact “that what I see has indeed existed.” We were forced to see the resurrection of happy workers, persevering in the experiment of self-management, living in a system far from perfect but seemingly able to provide for all their needs. Images that, although black and white, seem to contain much more colour than the bleak reality of present-day workers’ rights: all this making it almost impossible to explain how a world like that was abandoned.

All we can do is look at those images, waiting for the Benjaminian “sudden moments of clarification or illumination” (Cadava *ibid.* 49) read from the shattered pieces. In order to be able to read them, we cannot act as innocent bystanders of history: the us in the present should recognize the apparition of ourself in the images of the past as we were once its dream. In order to understand past experience, one must take into account the necessity of a distance, due to the fact that “we experience an event indirectly, through our mediated and defensive reaction to it. For Benjamin, what characterizes experience in general, experience understood in its strict sense as the traversal of a danger, the passage through a peril – is that it retains no trace of itself: experience experiences itself as the vertigo of memory, as an experience whereby what is experienced is not experienced.” (50)

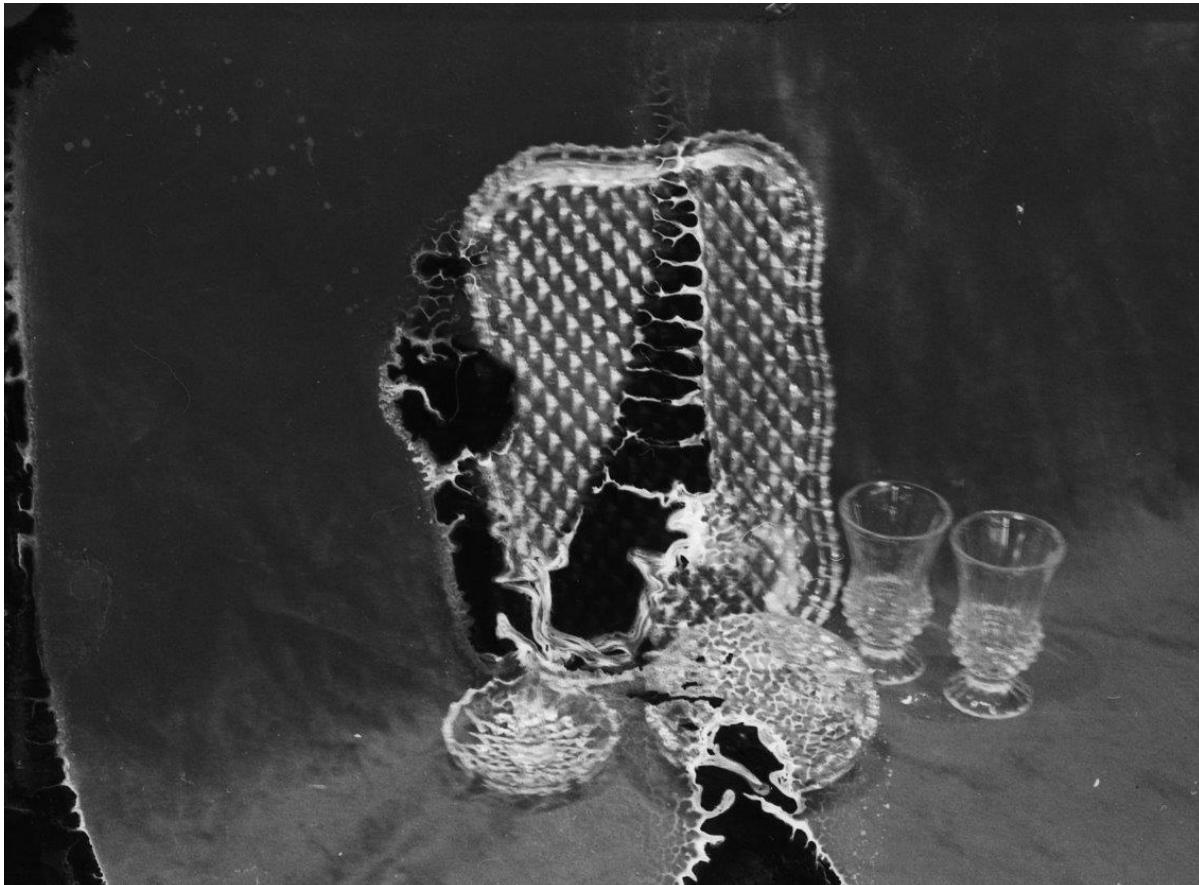
Eduardo Cadava links this to the Freudian understanding of trauma and his insistence on the distance between a traumatic event and our experience of it: “Confronted by an event that paralyzes us by the magnitude of its demand, an event that we recognize as a danger, we fend off the danger through the process of repression: the danger is in some way inhibited, and its precipitating

cause – in this instance, the blitz itself – is forgotten.” (51) Nevertheless, this period of latency, the forgetting that attends the experience of shock, is something we must take into account when thinking about the past. As Cathy Caruth argues (*ibid.*, 51-52) “it is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all.”

In a similar manner, the photographic effect “arrests time and experience,” evoking “a devastation that destroys our ability to refer to it.” (52) If one was to be Benjaminian historical materialist, one must focus on the hidden within the image, this way rejecting the idea of history as a mere reproduction of the past: “Effecting a certain spacing of time, the photograph gives way to an occurrence: the emergence of history as an image.” (53) History does not come to us voluntarily. Rather, as suggested by Benjamin (Cadava *ibid.* 55) “history in the strict sense is an image from involuntary memory, an image which suddenly occurs to the subject of history in the moment of danger.”

In Benjamin, we find a rare inclusion of negatives into the theory of photography, defined as an element which links history to images. Namely, he argues that “the past has deposited in it images, which one could compare to those captured by a light-sensitive plate.” (*loc. cit.*) It is only in the future that the possibility of interpreting the past can be realized: “Only the future has developers at its disposal which are strong enough to allow the image to come to light in all its details.” (*loc. cit.*) The legibility of the image happens only when “possible pasts emerge, like an image from a photographic negative, to meet us from future possibilities. This is why every image is an image from the future, an image of possible, future pasts.” (56)

The question of future brings us back to the question of the archive. The archive’s “breakdown of memory is to say that it begins with forgetfulness, with an amnesia that ruins its commemorative principle.” (57) The past cannot be recovered, but the trauma of its loss continues



to live on in various forms. All we can do is learn to read the past, “the irretrievable images of the past, in a way that knows how these images threaten to disappear as long as we do not recognize ourselves in them – but ourselves as the ones who, touched by the ruins of time and history, are no longer simply ourselves.” (60) Following Sekula (*ibid.*, 445), the archive should be seen as a “tool-shed, a dormant archive,” where “meaning exists in a state that is both residual and potential” and where past uses coexist “with a plenitude of possibilities.”

As Jacques Derrida (1995) has shown, the archives are far from being neutral and independent guardians of the past. The ones who own them are the ones with the power of their protection but of interpretation as well. Or, as Sekula defines it, “archives... constitute a *territory of images*: the unity of an archive is first and foremost that imposed by ownership. (...) Thus, not only are the pictures in archives often *literally* for sale, but their meanings are up for grabs. New owners are invited, new interpretations are promised.” (444) As nobody in this process is innocent, all we can try to practice is to read archives “from below, from a position of solidarity with those displaced, deformed, silenced or made invisible by

the machineries of profit and progress.” (451)

As we have learned, the archive of negatives we were forced to create brought to the surface the inherent binary structure of photography in which each part depends from the other, “such a structure means that the photograph is neither singular nor static but is instead always in a state of becoming, always in the process of differing from itself, always in motion. Any history that arrests this motion by confining itself to a procession of single photographic prints... also reproduces the politics of privilege that Derrida has identified. It privileges, in other words, white over black, male over female, original over copy, singularity over multiplicity, simplicity over complexity, illusion over truth.” (Batchen, *ibid.*)

In the silent cohabitation with the ruins of their past lives, we might see the signs of the repression of a trauma of loss experienced by the once socialist workers, patiently hoping to understand it sometime in the future. Under the guise of democracy, a completely opposite system of production of reality was installed as well, one heavily dependent on the constant production of images. As noticed by Sontag (*ibid.*, 140), capitalism needs images “to furnish vast amounts of entertainment in order to

stimulate buying and anesthetize the injuries of class, race, and sex." The way in which capitalism uses camera is "as a spectacle (for masses) and as an object of surveillance (for rulers)" where "the freedom to consume a plurality of images and goods is equated with freedom itself. The narrowing of free political choice to free economic consumption requires the unlimited production and consumption of images." (*loc. cit.*)

In their ability to weave into people's lives and begin to change them, Benjamin saw the "revolutionary use-value" of images, with a role to play "in further social unravelling and reconstruction." (Leslie, *ibid.*, 30) As this short analysis has showed, the suspicion of photographs led us right into the examination of negatives, and in this negative position, of "not accepting the world as it looks" Sontag argues one finds the possibility of its understanding: "Strictly speaking, one never understands anything from a photograph." (*ibid.*, 17) When it comes to the images of socialism we were forced to see, we might close this discussion with the horrifying effect every photograph has, that coming from its link to resurrection. In Barthes words, "and the person or thing photographed is the target, the referent, a kind of little simulacrum, any *eidolon* emitted by the object, which I should like to call the *Spectrum* of the Photograph, because this word retains, through its root, a relation to "spectacle" and adds to it that rather terrible thing which is there in every photograph: the return of the dead." (*ibid.*, 9) Karl Marx and Friedrich Engels were right to claim in their *Manifesto of the Communist Party* (1848) that a spectre of communism haunts Europe. Almost two centuries later, we might offer an addition: a spectre is indeed haunting Europe – it is the spectre of communism in images.

## LIST OF REFERENCES

- Batchen, G. 2020  
*Negative/Positive*, London, New York: Routledge, e-book.
- Leslie, E. 2015  
Introduction: Walter Benjamin and the Birth of Photography, in: *On Photography*, W. Benjamin, London: Reaktion Books, 7-58.
- Sontag, S. 2005  
*On Photography*, New York: Rosetta Books.
- Sekula, A. 2002  
Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital, in: *The Photography Reader*, L. Wells, ed., London, New York: Routledge, 443-452.
- Cadava, E. 2001  
*Lapsus Imaginis: The image in ruin*, in: *October*, vol. 96, Spring, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 35-60.
- Foucault, M. 1998  
What is an Author, in: *Aesthetics, Method, and Epistemology*, J.D. Faubion ed., New York: The New Press, 205-222.
- Derrida, J.  
Archive Fever: A Freudian Impression, in: *Diacritics* 25.2, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 9-63.
- Kovačević, I. 1984  
Tri elementa kafanskog folklora: dizanje, kucanje i razbijanje čaša, in: *Glasnik etnografskog instituta XXXIII*, D. Bandić, ed., Beograd: Etnografski institut Srpske akademije nauka i umetnosti, 79-84.
- Burgin, V. 1982  
Photographic Practice and Art Theory, in: *Thinking Photography*, V. Burgin, ed., Hampshire and London: Macmillan Education, 39-83.
- Barthes, R. 1981  
*Camera Lucida*, New York: Hill and Wang.
- Todorović, R. 1975  
Kristal za svakodnevnu upotrebu, in: *Zaječar: Timok*, 30 December 1975, 21.
- Benjamin, W. 1934  
The Author as Producer, <https://theoria.art-zoo.com/the-author-as-producer-walter-benjamin/> (accessed on 21 November 2022).
- Marx, K. and Engels, F. 1848  
Manifesto of the Communist Party, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Manifesto.pdf> (accessed on 1 December 2022).

## ВЕСНА МАЏОСКИ

Европска постдипломска школа, Швајцарска  
madzoski@yahoo.com

### БИТИ НЕГАТИВ(АН): БАУЦИ СОЦИЈАЛИЗМА У ФОТОГРАФСКИМ АРХИВАМА

У ретким покушајима антрополошког тумачења обичаја ломљења стаклених чаша у кафанама на нашим просторима говори се о поступку информисања околине о преласку у измењено стање свести. Овај рад бави се, са једне стране, анализом питања насталих током истраживања за изложбу *Пази ломљиво: стаклени наративи, поломљене историје* (Public Space With A Roof – Амстердам и Сквер магазин – Зајечар, одржане у Музеју примењене уметности Београд, 29. децембар 2022 – 15. јануар 2023) и, са друге стране, могућностима читања и тумачења социјалистичке прошлости на основу фрагмената пронађених у некадашњој фабрици *Кристал – Зајечар*. Посебна пажња посвећена је открићу неколико стотина ролни фотографских негатива, сакривених у сметлишту некадашње фабрике кристала, без којих се разумевање производње стакла у Србији након Другог светског рата чини немогућим. Кроз необичну дијалектику, фрагменти стакла постају „читљиви” захваљујући преживелим сликама из прошлости, док наратив историје коју пронађени негативи стварају постаје дестабилизован овом *срчом од кристала*. Поред тога, испоставило се да су теоретска разматрања статуса негатива у историји фотографије фрагментарна и готово непостојећа, а тај пропуст овај рад жели да исправи. Наиме, потенцијал негатива да пружи различите верзије забележеног тренутка пружа нам и јединствену могућност писања верзија историје које одступају од усвојених наратива, стварајући ново поље за разумевање преласка у нову, постсоцијалистичку „нормалност”, о којој нам можда говоре тоне пронађеног разбијеног стакла.



## ТРАНСФОРМАЦИЈА *КЕРАМИЧКЕ СЛИКЕ\**

**Апстракт:** Народни музеј у Аранђеловцу баштини драгоцену Збирку савремене уметничке керамике, која је формирана делатношћу међународног Симпозијума *Свет керамике*. Приликом реализације изложбене поставке *Трансформација 'керамичке слике'* селектована су дела из музејске колекције са основним циљем да се употпуни општа анализа развоја *керамичке слике*, почев од првих панова који су израђени с потенцијално декоративном наменом, преко оних који читавају модернистичке и постмодернистичке тенденције, до уметничких инсталација насталих у протеклих неколико година. Циљ овог рада јесте да укаже на почетке и могуће узоре, а затим да се помоћу ексклузивног музејског материјала насталог на Симпозијуму *Свет керамике* проблематизује постојање, заступљеност и трансформација *керамичке слике* у уметности на овим просторима од седме деценије 20. века до данас.

**Кључне речи:** уметничка керамика, пано, *керамичка слика*, зидна инсталација

Збирка савремене уметничке керамике Народног музеја у Аранђеловцу формирана је делатношћу међународног Симпозијума *Свет керамике*, од 1974. године до данас, у оквиру манифестације сложеног концепта Смотре (југословенске) уметности *Мермер и звуци*.<sup>2</sup> Драгоцену музејску колекцију настала је и увећавала се захваљујући континуитету овог важног симпозијума, а представља озбиљан корпус за сагледавање општих тенденција, али и индивидуалних појава на уметничкој сцени, почев од осме деценије прошлог века до данас. Особеност ове вредне збирке јесте њена разноврсност и међународни карактер (Поповић 2016).

Из колекције су селектовани керамички панои и зидне инсталације које доприносе анализи општег развоја *керамичке слике*, почев од оних који су израђени са потенцијално декоративном наменом до оних који настају после 2000. године и чине ипак посебну целину, јер почетак новог века у пракси уметничке керамике у Србији представља, условно речено, референтну тачку прелаза из старе у нову епоху.

У општим прегледима о савременој уметничкој керамици није било посебних представљања паное или керамичких *површина*, како су називани (Исаковић 1988: 23). Један од разлога за то је што је дуго била опште прихваћена теза да уметничко дело изведено у керамици, иако поседује својства и елементе сликарства, не можемо посматрати као *слику*, па чак и у оним примерима где је то било могуће сматрало се да функција, форма, материјал и простор који учествује у керамичком делу захтевају њено раздвајање од других уметности (Исаковић 1988: 17). Међутим, са новим тенденцијама у савременој уметничкој керамици након 2000. године сва утврђена правила престала су да постоје.

## Почеци – велика имена и велика дела

Керамика је крајем 19. и почетком 20. века постала ново поље уметничког деловања. Формирани уметници желели су да испробају и истраже сопствене стваралачке могућности у новом медијуму и најчешће су керамичке паное осликавали портретима, пејзажима, митолошким, жанр и другим сценама (Поповић 2017: 153). Наиме, пракса *керамичке слике* тада је најчешће подразумевала осликавање керамичких плочица сложених у равну, сегментирану површину, а уметници

2 Збирке (савремене) уметничке керамике чине ретку појаву у културном наслеђу Републике Србије. Уз најрепрезентативнију збирку коју баштини Музеј примењене уметности у Београду, а која је конципирана системом поклона и откупа, Савремена галерија у Суботици чува, такође, вредну колекцију интересантног музејског материјала. Осим ове две збирке постоји и неколико збирки које имају мањи број експоната, а формиране су углавном у оквирима музејских одељења. Поред наведених једна од најзначајнијих колекција овог типа јесте Збирка савремене уметничке керамике настала на Симпозијуму *Свет керамике*, а коју већ више од четири деценије баштини Народног музеј у Аранђеловцу.

су за то користили доступне боје и глазуре (Neff 1972: 848). Сматра се да је керамика у међуратном периоду доживела своје златно доба како уникатна тако и серијски произведена (Поповић 2017: 153).

Предратна уметност керамике у Краљевини СХС/Југославији привлачила је мањи број уметника, а разлози томе проналазе се у оскудним технолошким условима за њену реализацију. У међуратној Србији осим етаблираних уметника Душана Јанковића, Злате и Карла Барањија, у педагошком раду на пољу керамике посвећеног Милана Недељковића и Душана Јовановића Ђукина, познатог по повременим излетима у керамику, појављивао се још један мањи број уметника који су експериментисали у овом медијуму (Исаковић 1988: 50; Роровић 2011: 141-149). Међутим, керамика ће током четврте деценије 20. века у Србији доживети једну врсту преображаја, а његов главни носилац постаће уметник широког распона стваралачких идеја – Иван Табаковић.

Преломном тачком не само у Табаковићевом керамичком опусу већ у афирмацији уметности керамике у Србији сматра се његово учешће на Светској изложби у Паризу названој *Уметност и техника у савременом животу* 1937. године (Биљман 2016: 273-289). Тамо је изложио четири керамичка паное великих димензија, која се сматрају првим монументалним керамичким сликама у тадашњој краљевини (Поповић 2017: 151-167; Роровић 2011: 145). Научници их називају четири *слике* од фајанса или *панои – Мотив из Средње Србије, Далматинка, Хрватско пролеће и Босански мотив*, а они се у потпуности везују за идеологију интегралног југословенства (Поповић 2017: 152). Ови монументални радови које је осликао Иван Табаковић, а за које је керамичке плочице израдио Карло Барањи, чине изузетне примерке југословенске и српске уметности прве половине 20. века. Панои изражавају примену система симболичке репрезентације идеје вишенационалне југословенске државе (Мереник 2004: 35). Сматра се да је у оквиру тада заступљене синтезе архитектонских и ликовних уметности *керамичка слика* великих димензија била значајна форма негована у складу са духом времена. Уједно, ова четири керамичка паное „требало је да представе напредак продукције тог материјала у Југославији“ (Биљман 2016: 277). Истовремено, за Табаковића је карактеристично преношење идеја из једног у други медијум, чиме је показивао да је у конструкцији уметничког дела управо идеја била приоритет (Мереник 2004: 36). Један од највиших домета овакве форме уметничког изражавања, али и његове популарности у међуратном периоду, јесу монументални керамички панои Осипа Задкина (Ossip Zadkine), изложени такође у Паризу 1937. године. Теме посвећене тада модерним професијама – *Машиниста* и *Декоратерка* – изведене у монументалним димензијама, сматране су врхунским уметничко-технолошким достигнућима савременог света (Поповић 2017: 163). На тај начин керамика је добијала статус репрезентативне уметности.

Познати су још неки панои Ивана Табаковића из овог периода – *Сликар и модел* (1937) (Мереник 2004: 144),

затим керамички пано у мајолици мањих димензија с представом женске главе (1937), који је са осталим Табаковићевим радовима у овом медијуму приказан на изложби *Дванаесторице*. Критика је ова дела позитивно оценила (Кашанин 1937: 61; Поповић 2017: 154).<sup>3</sup> Пано *Алхемичар*, такође из 1937, показује другачији приступ у обликовању *керамичке слике*, где се већ тада запажа специфичан однос ликовних и пластичких елемената. Табаковић је највише допринео утемељењу односа сликарства и керамике у нашој уметности јер је у керамику уносио своја сликарска искуства, доприносећи посебности овог изузетно важног медијума.

У послератном периоду, 1945. године, Иван Табаковић постављен је за редовног професора Академије ликовних уметности у Београду, али је већ 1948. премештен на Академију примењених уметности, где је од 1950. водио Одсек за керамику. Јасно је да је у периоду нешто више од две деценије у улози професора успео да утиче на целокупни развој уметничке керамике у Србији (Вукотић 2004: 67).

Важно је истаћи да је Иван Табаковић 1973, тада већ као професор у пензији, подржао иницијативу за установљење Фестивала/Симпозијума *Свет керамике* у Аранђеловцу (Поповић 2016: 3-4). Присутствовао је првом састанку Иницијативног одбора, када су уобличене идеје и програмска концепција, што је дало још један позитиван импулс идеји о формирању *Света керамике* (Поповић 2016: 3-4).

### Неутралност и одсуство друштвено-политичког контекста

Дуго је оцењивано да је продукција савремене уметничке керамике у послератном периоду била потпуно неутрализована од уплива идеологије и да се не може посматрати у оквиру друштвено-политичког наратива. Ипак, њен развој од послератног периода, с посебном експанзијом током седме и осме деценије 20. века, започео је као део државног пројекта културне политике друге Југославије. Пракса уметничке керамике од завршетка Другог светског рата, па до краја девете деценије прошлог века, била је утемељена институционално, затим кроз удружења и симпозијуме, али и кроз индивидуална деловања појединаца.

Идеја југословенске културне политике била је утемељена на ставу да сви људи треба да имају приступ културном животу и да у њему активно учествују (Ђукић 2010: 34). У складу с тим долази до децентрализације културног живота земље и ван већих градова. Било је потребно омогућити да уметничка дела и ствараоци, путем пријемчивог организационог формата, буду доступни свим радним људима, што је подстакло формирање многих

културних манифестација (Вићентић 2016: 4). Једна од најзначајнијих јесте Смотра југословенске уметности *Мермер и звуци* у Аранђеловцу, у оквиру које је од 1974. установљен Симпозијум *Свет керамике*. Првобитна идеја је била да се у оквиру манифестације формира фестивал керамике (Поповић 2016: 3-7). Аранђеловац је као град испуњавао све услове за такву врсту ексклузивности. У основи, фестивал је требало да обједини и повеже грнчарски занат, индустријску и уметничку керамику, што је било потпуно у складу са духом времена када се инсистирало на снажном повезивању уметности и индустрије (Влајо 2010: 7). Кроз програм фестивала/симпозијума тежило се спровођењу социјалистичке идеје о трансформацији друштва и хуманизацији човекове средине уз помоћ уметности (Егеš: 2022:49).

Конституисање образовног система који је стварао школоване кадрове, изградња индустријских погона за израду керамике и стварање услова за развој ове уметности, где је стожер била Академија примењених уметности, допринели су појави првих професионалаца у областима керамичког дизајна који су инфилтрирани у уметничка одељења индустријских предузећа (Исаковић 1988: 66-67). Уједно, у таквом амбијенту створили су се услови да уметници развијају индивидуалне ликовне поетике, а да уметничка дела изведена у керамици буду део јавних простора, што је показала и пракса Симпозијума *Свет керамике*.<sup>4</sup> У таквом систему *керамичка слика* могла је бити погодна форма која је своје место проналазила на зидним површинама, потпуно у складу са модернистичким тенденцијама уређења јавних простора у синтези архитектуре и ликовних уметности. Међутим, мали број уметника био је ангажован за ту врсту посла међу којима посебно место припада Љубиши Петровићу чије су се монументалне зидне керамичке композиције налазиле у бројним репрезентативним објектима тадашње Југославије и света (Бањац 2018: 25).<sup>5</sup>

Маркантне личности попут Марине Сујетове Костић, Драгана Милошевића, Љубише Петровића и др. биле су ангажоване у разним предузећима са циљем да пренесу знање и искуство у развоју индустријског

4 Велики број предмета који је настао на овом симпозијуму уступан је предузећима и установама како би се оплеменио јавни простор, у: *Документација Народног музеја у Аранђеловцу*. Већина ових уметничких дела, позајмљених на реверсе, никада није враћена.

5 Љубиша Петровић је извео зидне керамичке композиције у бројним објектима у Новом Саду. Неке од њих су у: Радничком дому (1954, 1984), Хотелу *Парк* (1960), Железничкој станици (1956-1966), Сајаму (1956-1966, 1983) и др. Петровић је аутор керамичких композиција за ентеријере Хотела *Србија* у Јагодини (1957), Резиденције председника Републике Југославије на Брионима (1965), више јавних зграда у Београду – Спортског објекта на Ташмајдану (1968), Народног позоришта у Земуну (1969), Пионирског града (1972). Он је, такође, аутор композиција за Санаторијум *Сансуси* у Карловим Варима (1970), Скупштину града Сомбора (1974), Угоститељски комплекс *Јалта* на Јалти (1976), Хотел *Сојуз* у Москви (1978), Главну пошту у Љубљани (1983) и др.

3 Један мањи пано Ивана Табаковића репродукован је у тексту Милана Кашанина.

дизајна.<sup>6</sup> Истовремено, као формиран ствараоци својим радовима аутентичног уметничког рукописа оставили су неизбрисив траг и снажан утицај на даљи развој уметничке керамике у Србији и тадашњој Југославији.

У складу с постојећом традицијом керамике југословенског културног простора, богатим ресурсима глине и подршком државе створен је амбијент у коме се сматрало да је колективна потреба друштва да керамика постане део културног идентитета. Међутим, већина замисли и идеја није остварена, а пракса је показала да однос друштва према овој врсти уметности није био изграђен на потребном нивоу, како би се она

---

<sup>6</sup> Драган Милошевић био је ангажован као сарадник Уметничког одељења фабрике *Елка* у Аранђеловцу.

прихватила као равноправна ликовна дисциплина.

Уметност осме деценије 20. века, када је формиран Симпозијум *Свет керамике*, настајала је у клими одбацавања бирократизованог, официјелног и привидно неутралног уметничког система тадашњег самоуправног друштва (Dedić 2010: 516–517). Изражајна средства нове уметничке праксе, њена склоност ка експерименту и критичко реферирање на институционализовани уметнички систем, изазвали су у то време реакције и неслагања. Наиме, стручни кругови и представници медија и културне администрације ипак су остали доследни умереном модернизму, негујући традиционалне уметничке поступке и идеологије (Dedić 2010: 517). Насупрот уметницима који су се залагали за пробој нових идеја, било је и оних који су остали посвећени тој неутралности оствареној у клими умереног



1. Марина Сујетова Костић, *Пано*, 1974.  
1. Marina Sujetova Kostić, *Panel*, 1974

модернизма. Уметност керамике овог периода била је управо једна од таквих с доминантним карактеристикама – „умереност“ и „неутралност“. Критика је у том периоду уметничко стварање у керамици неретко оцењивала као „уморно“, затим као ликовно „кашњење“ и преузимање стечених ликовних искуства из других уметности, обликујући их на специфичан начин, али ипак тако да се оставља утисак „варирања већ познатог“ (Исаковић 1988: 16; Маркуш 2004: 64, 68).

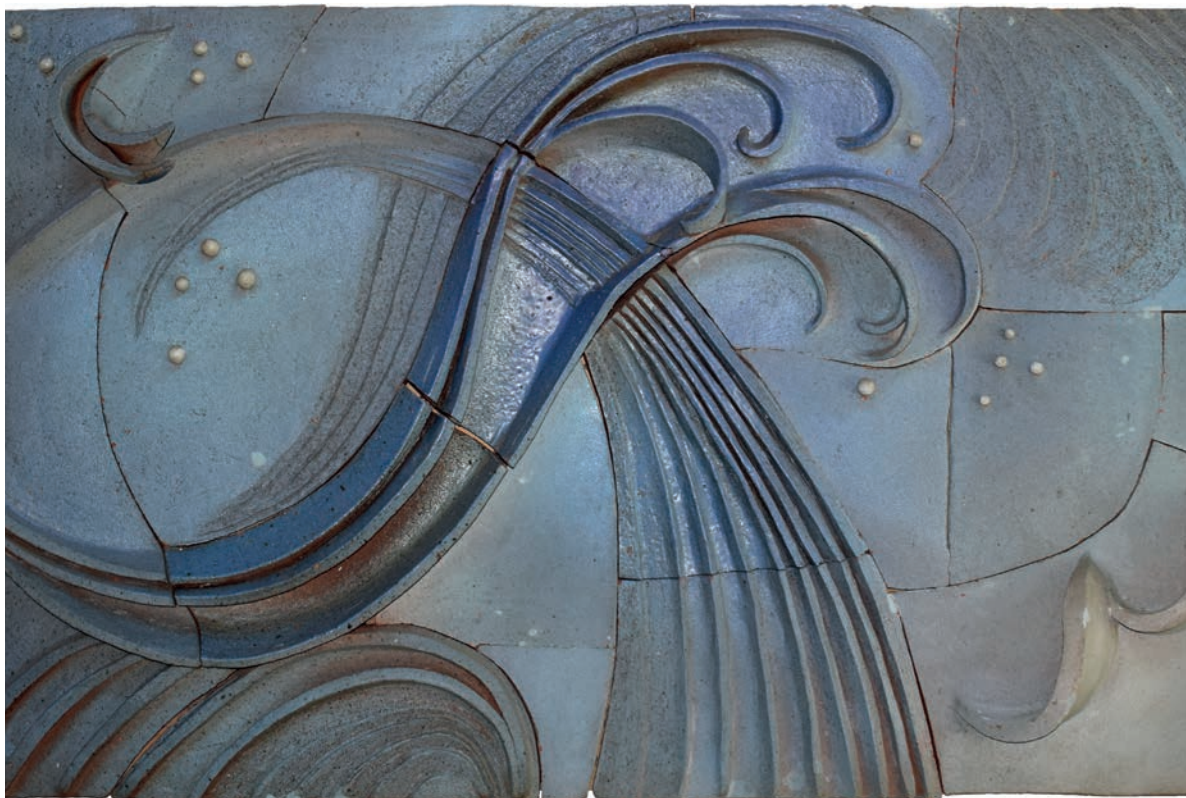
### **Керамичка слика у Збирци Народног музеја у Аранђеловцу до 2000. године**

На самим почецима, развијајући се из керамичке посуде, преко осликаних тањира и ваза, керамички пано раван или пластичан, у оба случаја био је бојен или осликаван. Ипак, ова врста уметничких радова није била широко заступљена почев од шездесетих година прошлог века. Крајем седме и током осме деценије 20. века уметничка керамика постала је једна од доминантних ликовних дисциплина у тадашњој Југославији. Модернистичке тенденције које су биле присутне у овој уметности током шездесетих година манифестовале су се у испитивању могућности материјала и обликовању керамичких форми, што се, такође, односи и на паное. Од седамдесетих година

велика пажња посвећује се експериментисању у глазурама, али и истраживањима односа керамике и других материјала. Током осамдесетих уметничка керамика прво бојажљиво и опрезно, али ипак у духу времена, када се конституише *нова слика* или *нова представа* у свим визуелним уметностима (Деспотовић 2006: 5-15; Мегеник 1995: 9-18), доноси своје репрезентативне примере. Оцењивана је као „специфична уметност“ чак и онда када је преузимала мотиве, стилове и ликовна искуства из других уметности (Исаковић 1988: 16-17).

Фестивал/Симпозијум *Свет керамике* формиран је тек 1974, а познато је да су важне промене на пољу образовања и афирмације керамике као уметности углавном извршене у периоду од послератног периода до краја седме деценије 20. века. Стога можемо рећи да је у делатности симпозијума период неизвесних експеримената и тражења, који се може назвати и припремним периодом, прескочен.

Изложбена поставка *Трансформација 'керамичке слике'* имала је за циљ хронолошку, али и тематску презентацију керамичких панова и инсталација из аранђеловачке колекције, а који су резултат подробних истраживања реномираних стваралаца на пољу визуелних уметности. Дела из првих сазива подразумевају мање формате, али свакако



2. Нада Ашковић, *Таласи*, 1985.  
2. Nada Ašković, *Waves*, 1985

репрезентативне примере изведене у овом медијуму. Делујући у модерничким оквирима у првим радовима уметници су испитивали својства материјала и бавили се формом, а убрзо су под утицајем постмодерничких тенденција истраживања ширили у најразличитијим смеровима.

Најмаркантније личности уметничке сцене седамдесетих година прошлог века у области уметничке керамике, почев од Марине Сујетове Костић, Љиљане Блуменау и Драгана Милошевића, током првих сазива симпозијума оставили су значајна остварења у погледу керамичких паноа. Аутентичан рукопис Марине Сујетове Костић, која је рођена у Москви, школована у Прагу, а везана за југословенски културни простор, препознатљив је и на паноу у аранђеловачкој колекцији (сл. 1). Наиме, стваралаштво ове уметнице било је у складу са тенденцијама светске уметничке сцене током друге половине седме деценије 20. века (Бањац 2018: 41). Иако је само један рад – *Пано* (1976) – ове уметнице сачуван у аранђеловачкој збирци, можемо га сматрати типичним примером њеног зрелог опуса као одраза актуелних токова европске и светске сцене уметничке керамике које је она донела у нашу средину.<sup>7</sup>

*Пано Петао* (1976) Љиљане Блуменау такође је карактеристичан пример њеног стваралаштва. Уметница је била заокупљена фигурама животиња које је обликовала, а затим колорисала живим и јарким бојама. Делујући у оквирима модернизма Блуменау је у фокус својих експеримената поставила обраду и стилизацију керамике као материјала. Познато је да је била ђак Ивана Табаковића, а његово истацање значаја народне традиције (Исаковић 1988: 69, 148) оставило је неизбрисив траг на уметнички опус Љиљане Блуменау.

Божена Штих Бален је током шездесетих и седамдесетих година 20. века осликавала тањире и керамичке плоче/паное њој омиљеним мотивима петлова, кокошака, паунова и дрвећа. Познато је да је радила и керамичке скулптуре живог колорита представљајући исте мотиве. За разлику од радова из овог периода у коме доминира интензивнији колорит, *Петла* (1977), који је део аранђеловачке колекције, одликују загасити смеђи тонови и интересантна рељефност.

*Пано* (1979) Драгана Милошевића који се налази у музејској збирци у Аранђеловцу јесте један од ретких примерака у целокупном опусу овог значајног уметника. Он је био посвећен углавном експериментима везаним за утилитарне и посудне облике, па се овај репрезентативни пано стилизованих зооморфних облика, који израњају из керамичке бојене површине, може сматрати раритетом.



3. Љубиша Петровић, *Пано*, 1986.  
3. Ljubiša Petrović, *Panel*, 1986

<sup>7</sup> Најрепрезентативније примерке зидних паноа које је израдила ова уметница налазе се у Збирци Музеја примењене уметности у Београду. Захваљујем се колегиници Јелени Поповић која ми је пружила увид у ову драгоцену збирку.

Као млада уметница Симон Лајан (Simone Lyon) из Велике Британије гостовала је на *Свету керамике* и израдила *Пано* (1979) са апстрактним облицима елементима у коме је истакла могућности обраде и стилизације материјала уз наглашене односе светлости и сенке. Она је пано третирао тродимензионално и посвећено се бавила формом.

Холандска уметница Дин Јорин Гертсма (Dien Jorien Geertsma) у свом пану под називом *Предео* (1980), тада још као млада керамичарка, опробала се у извођењу керамичких пејзажа у мањим форматима и показала широке могућности моделовања.

У српској уметничкој керамици осамдесетих година прошлог века били су заступљени постмодернистички експерименти са свим стилским варијацијама (Роровић 2016:58-63). Утицаји идеја иностране уметничке сцене са разноврсним и контрадикторним аспектима постмодернизма деловали су и на праксу уметничке керамике у Србији/Југославији. Овај период сматра се, уједно, и златним добом *Свете керамике*, када настају репрезентативна дела међу којима посебно место заузимају панои. Међу домаћим уметницима издвајамо Ану Попов, која обликује кружни керамички *Пано* (1981) асоцијативног значења у коме се препознаје трајна инспирација и надахнутост равничарским поднебљем Војводине из кога уметница потиче. Нада Ашковић, керамичарка раскошног талента и суптилног ликовног израза, ствара монументални пано *Таласи* (1985), у коме се јасно препознаје склад наглашеног колорита и форме, што су ретки случајеви у уметности керамике тог периода (сл. 2). Њени радови често садрже симболичка значења, а на пану насталом на *Свету керамике* полукружни и вијугави облици сугеришу кретање.

Посебно место на поменутој изложби заузео је *Пано* (1986) Љубише Петровића, који припада групи најмаркантнијих представника уметничке керамике у тадашњој Југославији. Истицано је да је његова намера била да ликовним средствима дочара свет подсвети, асоцијација и неостварених жеља (Бањац 2018:23). У колекцији аранђеловачког музеја чува се Петровићево остварење које припада циклусу *преслица* (сл. 3). Фолклорни елементи којима је био наклоњен (розете и преслице) остали су најзаступљенија тема у његовом раду, чак и онда када су превладавала другачија интересовања у постмодернистичкој клими. Он је градио декоративне и ликовно убедљиве керамичке зидне композиције геометријских и апстрактних форми.

Панои *Птице* (1988) мањег формата Марице Јовићевић представљају занимљиве примере постмодернистичких истраживања *керамичке слике* у којој се имитира цртеж птица изведен на тканини или папирусу, извијен са обе стране, симулирајући старост материјала. Дело Наташе Тодоровић под називом *Ентеријер* (1991) сведочи о препознатљивом рукопису уметнице који се темељи на суптилно приказаном ентеријеру који је тада био тема њених истраживања. *Ентеријер*, сачињен од столица различитих димензија и облика, доноси атмосферу једног интимног и паралелног света (Исаковић 1998: 181).



4. Пандуранга Дароз, *Прозор*, 1989.  
4. Pandurangiah Daroz, *Window*, 1989

Милан Сташевић, сликар, јесте један од уметника чији радови доприносе разноврсности колекције. Заправо, попут многих уметника који по вокацији нису керамичари и он је учествовао на симпозијуму желећи да се опроба у овом медијуму, радећи керамичке скулптуре и паное интересантне естетике и значења. Пано *Фосил рибе* (1993) тематски и стилски одговара Сташевићевом ликовном изразу који се ослања на архетипско, досежући свет митског и симболичког (Subotić 1998). Зооморфни мотив рибе јесте уметничково полазиште, а представља површинско обликовање у коме је керамички пано третиран као слика.

Током девете деценије 20. века, а посебно на њеном крају, ову збирку су обогатила изузетна остварења иностраних уметника, попут индијског уметника Пандуранга Дароза (Pandurangiah Daroz) и аустралијске уметнице Мерили Оперман (Marily Orpeman). У истом сазиву та два врсна уметника створила су радове монументалних димензија и снажног ликовног израза који су донели значајне ликовне вредности аранђеловачкој колекцији. У делу *Прозор* (1989) индијског уметника ишчитава се више значења од којих је симболичко најснажније (сл. 4).

Инспирисан прозорима са аранђеловачког Старог здања уметник реализује остварење полуотвореног/полузатвореног прозора у који су инкорпорирани елементи индијске културе. Дароз пружа изузетан спој особености сопственог националног поднебља и амбијента у коме се нашао.

У пану *Месец и анђео* (1989) Мерили Оперман ишчитавамо различита значења (сл. 5). Основно полазиште за реализацију овог рада јесте непрекидно кретање и трајање живота. Мале скупине моделованих керамичких сперматозоида са минијатурним људским главицама формирају на тамној површини месец – женски симбол (Исаковић 1998: 165). Слојевита значења овог уметничког дела у коме је симболичко најдоминантније наглашено је акцијом која подразумева чин у коме се женске гаћице потопљене у порцеланску масу претварају у лептира.

На почетку последње деценије 20. века присутни су уметници различитих профила, попут Александре Секуловић и Оливере Грковић, које су се бавиле дизајном. На *Свету керамике* реализовале су апстрактне и геометријске паное кружних облика, експериментишући у погледу обликовања ове врсте материјала.

## Да ли је трансформација имала референтну тачку прелаза?

Почетак 21. века у пракси уметничке керамике у Србији подразумевао је да се у отварању према свету створе услови за наглу ревитализацију постојећег стања ове врсте уметности која је током претходне деценије била потпуно изолована, ослањајући се на унутрашње стваралачке потенцијале. Резултати истраживања уметника средње и млађе генерације, почев од 2000. године до данас, представља широк опсег стилова и ликовних поетика у којима је керамика постала средство за презентацију најразличитијих идеја. Излазећи из оквира конвенционалног схватања овог медијума осетио се велики полет међу керамичарима. Међутим, почетком века на Симпозијуму *Свет керамике* најзаступљенија тема била је апстрактна форма и керамичка посуда третирана као скулптура, у коју су као у уметнички предмет интегрисана различита значења. Чини се да се нагли прелаз из „старог у ново“ није догодио и да су промене стизале постепено. Ипак, млађа генерација керамичара убрзо је донела најзначајнији преокрет у историји праксе уметничке керамике на овим просторима.



5. Мерили Оперман, *Месец и анђео*, 1989.  
5. Marily Opperman, *Moon and Angel*, 1989



Рад Ларисе Ацков назван *Земља душа*, пресложен за ову прилику у *Горско око* (2004), нашао се на овој поставци као једина просторна инсталација. Особеност стваралачког рукописа Ларисе Ацков препознаје се већ у овом раду, насталом на самом почетку формирања циклуса повезаних просторних инсталација. Керамички сегменти рада доносе представе стилизованих фигура људи, животиња, дрвећа и др. постављених у зависном односу према централном делу композиције – оку природе (Вукотић 2010: 24). Рад отвара многа питања и преноси друштвено ангажовану поруку о очувању планете, а уједно сведочи о шире схваћеним могућностима трансформације *керамичке слике*.

Пано *Триптих* (2005) Доруа Адриана Нута наговештава уметников вајарски приступ у обликовању. Он је посвећен истраживањима у којима фигурација заузима централно место. Уметник проучава равнотежу између природе и човека, као и њихову нераскидиву везу. Нута се залаже за ревитализацију класичнијег третмана људске фигуре јер његово стваралаштво представља реакцију на постмодерну традицију која, према његовом мишљењу, људско тело третира као средство за апстрактно или прочишћено уметничко изражавање. Аранђеловачка колекција, између осталих Нутових радова, садржи и ову зидну инсталацију састављену од три елемента која симулира кору дрвета из које излазе делови људског тела – рука, препона и део лица у профилу.

У раду *Без назива* (2008) Биљане Миленовић очигледан је експресивнији приступ у реализацији паноа који чине сложене квадратне и правоугаоне јастучасте плочице интензивног колорита. Јапански уметник Ниими Такатоши (Niimi Takatoshi), гостујући на *Свету керамике*, био је фасциниран природним лепотама Аранђеловца. Међу његовим радовима налази се пано *Цвета Аранђеловац* (2008), у коме је уметник, делујући интуитивно под снажним утиском поднебља у којем се нашао, пружио апстрактни приказ града који је на њега оставио изузетан утисак.

Борис Богдановић је 2011. године реализовао пано који припада групи керамичких паноа под називом *Inner State* (унутрашње стање), а концепт подразумева везу душевног стања и физичког тела, односно манифестацију душе на телесном плану. Форма састављена из керамичких плоча различитих облика и боја реализованих древном техником *terra sigillata* сублимира наведену везу, а асоцира на део људског тела – торзо (сл. 6).

Мађарски уметник Антал Андраш (Antal Andras) израдио је неколико апстрактних паноа под називом *Пејзажи* (2012), који припадају циклусу названом *Историја пејзажа* или *Филозофија грађанина*. Занимљиво је да уметник приликом њихове израде у Аранђеловцу није користио „свеже” утиске, већ оне из других градова и села које је некада посетио.



6. Борис Богдановић, *Пано*, 2011.  
6. Boris Bogdanović, *Panel*, 2011

Љубица Јоцић Кнежевић, уметница изузетног уметничког сензибилитета и аутентичног рукописа, у Аранђеловцу је израдила три панона који чине зидну инсталацију *A Revolution Without Borders* (2015), а припадају циклусу радова инспирисаних везеним гобленима и шаблонским радом жена у прошлости (Поповић 2021). Панони су настали комбинацијом ручно рађених керамичких плоча у плитком рељефу од белог и црног порцелана, а уоквирени су рамовима који су коришћени као оквири за гоблене (сл. 7). Савременим обликовањем керамичких плочица уз помоћ дигиталне технологије, уметница ствара нови склад између прошлости и садашњости (Поповић 2021).

Два панона чине зидну инсталацију под називом *Ток мисли* (2017) ауторке Наташе Бојанић, која се бавила истраживањем теме: вода. За израду овог рада, осим керамике, уметница је користила и стакло које треба да допринесе апстрактном ефекту и да асоцира на присуство воде. Томе доприносе моделоване форме панона и доминантна плава боја.

Већ добро позиционирана на домаћој уметничкој сцени, млада уметница Соња Гајић израдила је на Симпозијуму *Свет керамике*, између осталог, и серију зидних инсталација под називом *Бомбоне и Торза* (2018). У њеном уметничком концепту нага тела су непресушан извор „материјала” који користи. Истовремено, ауторка у својим радовима износи сопствени став о савременом тренутку у коме живимо, стављајући своја дела у функцију друштвено ангажованих порука. Њена намера је да укаже на све социјалне деформитете који су део савременог доба.

Матија Крстић је уметник који се претежно бави зидним инсталацијама, а један такав рад су *Корали и кристали* (2019) из аранђеловачке колекције. Композиција је састављена од кружних и елипсастих форми, где је Крстић за њихову израду осим керамике користио и горски кристал. Инспирисан је природом, геометријом и биоморфним формама. Основно



7. Љубица Јоцић Кнежевић, *A revolution without borders*, 2015.  
7. Ljubica Jocić Knežević, *A revolution without borders*, 2015

изражајно средство јесте глазура којом покушава да имитира снимке земље из птичје перспективе. Фактор изненађења који доноси технолошки процес посебно је узбудљив за уметника јер никада не зна како ће глазуру након печења изгледати.

Јован Матић је 2020. израдио неколико радова под називом *Пано* у којима је керамику третирао као ликовни медиј, а његова полазишта у истраживањима усмерена су на експерименте везане за животињску кожу. Наиме, уметник проблематизује теме индустријализације и дехуманизације животиња које су сведене на предмете, а индустрија може да их компензује и замени, што је уметников став и друштвено ангажована порука.

\*

Збирка савремене уметничке керамике Народног музеја у Аранђеловцу настала је захваљујући Симпозијуму *Свет керамике*, а представља колекцију високе уметничке вредности. Њено обликовање зависило је од различитих фактора попут општих друштвених, политичких и економских прилика у земљи, али готово пресудну улогу у томе имали су селектори (Поповић 2016: 10). Захваљујући континуитету и међународном карактеру фестивала/ симпозијума ова збирка чини важан сегмент у проучавању бројних промена које су се десиле на југословенској/српској уметничкој сцени. Истовремено, кроз ову колекцију сагледиви су утицаји иностраних стваралачких тенденција на праксу уметничке керамике на овим просторима.

На основу предмета из Збирке Народног музеја у Аранђеловцу може се пратити трансформација *керамичке слике*, и то почев од радова који су настали у првим годинама, па до оних из последњих сазива симпозијума. Трансформација се дешавала постепено, прво помоћу ширења конвенцијалних граница керамичког материјала, преко укључивања нових, а на крају и применом различитих методолошких приступа, чиме је уметнички предмет добио нова значења. *Керамичка слика* је почев од „декоративне“ улоге и *неутралног* концепта, постепеним развојем, постала носилац друштвено ангажованих порука и различитих идеја.

## ЛИТЕРАТУРА

Ereš A. 2021. Izlaganje skulpture kao društvena praksa: park skulptura Simpozijuma *Belí Venčac* u Arandelovcu, *Skulptura: medij, metod, društvena praksa*, 2, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 45–62.

Поповић, Ј. 2021. *Антиматерија, Љубица Јоцић-Кнежевић*, Београд: Музеј примењене уметности. (Popović, J. 2021, *Antimaterija, Ljubica Jocić-Knežević*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

Бањац Ј. 2018. *Колекција уникатне керамике Одељења за савремену уметност Музеја града Новог Сада*, Нови Сад: Музеј града Новог Сада. (Banjac J. 2018, *Kolekcija unikatne keramike Odelenja za savremenu umetnost Muzeja grada Novog Sada*, Novi Sad: Muzej grada Novog Sada.)

Поповић Б. 2017. *Керамички панои са националним темама Ивана Табаковића и Кароља Барањија из 1937. године, у: Иван и Ђорђе Табаковић, градитељи српске културе XX века*, Нови Сад: Матица српска. (Popović B. 2017, *Keramčki panoi sa nacionalnim temama Ivana Tabakovića i Karolja Baranjiija iz 1937. godine*, u: *Ivan i Đorđe Tabaković, graditelji srpske kulture XX veka*, Novi Sad: Matica srpska.)

Биљман. Т. С. 2016. *Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године, ентеријер националног павиљона и Босанске куће као инструмент пропаганде, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 44*, Нови Сад, 273–289. (Biljman. T. S. 2016, *Jugoslovenski paviljon na Svetskoj izložbi u Parizu 1937. godine, enterijer nacionalnog paviljona i Bosanske kuće kao instrument propagande, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*, 44, Novi Sad, 273–289.)

Вићентић, Т. 2016. *Културна политика Смотре (југословенске) уметности Мермер и звуци, Аранђеловац (рад у штампани)*. (Vićentić, T. 2016, *Kulturna politika Smotre (jugoslovenske) umetnosti Mermer i zvuci, Arandelovac (rad u štampi)*.)

Поповић, Ј. 2016. *Свет керамике: Међународни симпозијум керамике 1974–2016, Аранђеловац (рад у штампани)*. (Popović, J. 2016, *Svet keramike: Međunarodni simpozijum keramike 1974–2016, Arandelovac (rad u štampi)*.)

Popović J. 2015. *Serbian Ceramics in the 1980s, between Utility and Abstraction, from Pot to Vessel, Ceramics between Change and Challenge, between Past and Presente*, Belgrade: Museum of Applied Arts, 59–65.

Popović. B. 2011. *Примењена уметност и Београд 1918–1941*, Музеј примењене уметности: Београд.

Вукотић, Б. 2010. *Лариса Ацков, Духови земље*, Београд: Музеј примењене уметности. (Vukotić, B. 2010, *Larisa Ackov, Duhovi zemlje*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

Vlajo K. 2010. *Porculanski sjaj socijalizma: dizajn porculana, Jugokeramika/Inker 1953–1991*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt.

Dedić N. 2010.  
Umetnost i politika sedamdesetih godina, *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, prvi tom, Beograd: Orion art.

Ђукић. В. 2010.  
*Држава и култура*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности. (Ђукић. В. 2010, *Država i kultura*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti.)

Деспотовић Ј. 2006.  
*Нова слика*, Београд: Clío. (Despotović J. 2006, *Nova slika*, Beograd: Clío.)

Вукотић. Б. 2004.  
Иван Табаковић, Вечито кретање – Магија модерне керамике, у: Л. Мереник, *Иван Табаковић*, Нови Сад: Галерија Матице српске. (Vukotić. B. 2004, Ivan Tabaković, Večito kretanje – Magija moderne keramike, u: L. Merenik, *Ivan Tabaković*, Novi Sad: Galerija Matice srpske.)

Маркуш З. 2004.  
*Страст и сумња*, пр. Р. М. Пантић, Београд: Музеј Центер, 64, 68. (Markuš Z. 2004. *Strast i sumnja*, пр. R. M. Pantić, Beograd: Muzej Cepter, 64, 68.)

Мереник Л. 2004.  
*Иван Табаковић*, Нови Сад: Галерија Матице српске. (Merenik L. 2004, *Ivan Tabaković*, Novi Sad: Galerija Matice srpske.)

Исаковић С. 1998.  
*Свет керамике Аранђеловац*, Аранђеловац: Смотра југословенске уметности *Мермер и звуци*. (Isaković S. 1998, *Svet keramike Arandjelovac*, Arandelovac: Smotra jugoslovenske umetnosti *Mermer i zvuci*.)

Subotić I. 1998.  
*Nove male slike Milana Staševića*, [http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/irina\\_subotic3972/tekstovi/nove\\_male\\_slike\\_milana\\_stasevica-1886/](http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/irina_subotic3972/tekstovi/nove_male_slike_milana_stasevica-1886/)

Merenik, L. 1995.  
*Beograd: Osamdesete, nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979–1989 u Srbiji*, Novi Sad: Prometej.

Исаковић С. 1988.  
*Савремена керамика у Србији*, Београд: Просвета. (Isaković S. 1988, *Savremena keramika u Srbiji*, Beograd: Prosveta.)

Neff, J. H. 1972.  
*An Early Ceramic Triptych by Henri Matisse*, London: The Burlington Magazin, Dec. 848–853.

Кашанин М. 1937.  
*Изложба Дванаесторице, Уметнички преглед*, 2, Београд, 58–61. (Kašanin M. 1937, *Izložba Dvanaestorice, Umetnički pregled*, 2, Beograd, 58–61.)

## Summary

### TANJA VIĆENTIĆ

National Museum, Arandelovac  
tanja.vicentic@gmail.com

## THE TRANSFORMATION OF CERAMIC PAINTING

The National Museum in Arandjelovac has been bequeathed a valuable collection of contemporary artistic ceramics, formed due to the activities of the international *World of Ceramics* Symposium from 1974 until today. By means of this collection, we can follow the development of the Yugoslav/Serbian art scene, as well as the influence of foreign creative tendencies on the artistic ceramics practice in this region. The forming of this collection was influenced by numerous factors such as the general social, political and economic conditions in the country, although the role of the selectors was practically the most conclusive. During the implementation of the 2022 exhibition “Transformation of ceramic painting” by the National Museum in Arandjelovac in 2022, artworks were selected from the museum collection with the main goal of completing the general analysis of the ceramic painting development, starting with the first panels that were made with a potentially decorative purpose to those that contain modernist and postmodernist tendencies and finally, to the installation artworks created during the past few years. The aim of this work is to point out the beginnings and possible role models and then to present the existence, representation and transformation of ceramic painting in the art in this region from the seventh decade of the 20<sup>th</sup> century by using exclusive museum material created at the *World of Ceramics* Symposium. The transformation has been occurring gradually, by means of expanding the conventional boundaries of the ceramic material to the including of new ones, and the application of different methodological approaches which have given art objects numerous new meanings.

Translated by the author

## ТРИ ХАЉИНЕ У МУЗЕЈУ: МУЗЕЈСКИ ТЕЗАУРУСИ И МОДА У СРБИЈИ У XIX И ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА

**Апстракт:** Јавне збирке одеће представљају један од основних извора за студије моде у Србији у XIX и почетком XX века. Основни критеријум селекције приликом формирања тих збирки била су естетска и уметничка својства модних предмета, као и њихова национална симболика. Због тога се истраживачи моде у Србији у XIX и почетком XX века често суочавају са недовољно документованим и систематизованим тезаурусима, неразвијеном терминологијом и недоступношћу информација. Сегмент документације тезауруса коме није било посвећено довољно пажње јесу *биографије* појединачних предмета, тако да за многе од њих данас не знамо ко их је и када носио, иако је већина у музејску збирку ушла као део породичног наслеђа. На примеру три музејска модна предмета: *хаљина МПУ, инв. бр. 5593, 5207 и 22891* из збирке Музеја примењене уметности у Београду, које су настале и ношене као венчане хаљине у Србији у периоду од 1878. до 1911. године, овај рад прати примену и употпуњавање њихове *документацијске мере* кроз интерпретацију и комуникацију на различитим музејским изложбама.

**Кључне речи:** музејски тезауруси, музеализација моде, документацијска мера, сведочанственост, интерпретација, комуникација

Један од основних извора за проучавање моде у Србији у XIX и почетком XX века представљају музејске збирке одеће. Ипак, истраживачи ове области често се суочавају са недовољно систематизованим и документованим тезаурусима, неразвијеном терминологијом и недостатком информација. Истовремено, интерпретације музејских предмета деценијама су се *повнавале, незнатно мењале и допуњавале* док су *употреба и вредност коју је предмет имао у индивидуалним и групним, пре свега породичним сећањима* остале у другом плану или *небитне те заборављене* (Васиљевић 2013: 232).

У раној музеолошкој пракси модни предмети улазили су у музејске збирке на основу својства *документарности*, при чему су основни критеријуми за њихову музеализацију били естетска и уметничка вредност, као и национална симболика, док њихове мале, личне историје најчешће нису узимане у обзир. Због тога, за многе модне предмете који се данас чувају у музејским збиркама не знамо ко их је и када носио, иако је вероватно да је већина њих ушла у музеј као део породичног наслеђа и да је продавац или дародавац својевремено располагао тим подацима (Маскарели 2017: 23, 27).

С друге стране, савремена музеологија ставила је акценат на својство *музеалности*, при чему је *музеалност* дефинисана као однос између човека и стварности који *води ка избору објеката које човек сматра вредним да буду сачувани за будућност* (Stransky 1970: 46–47; Popadić 2015: 154). У том смислу, *музеалност* представља особину *сведочења о оствареном односу човека и стварности или сведочанствености људског сазнања* (Bulatović 2005: 11; *idem* 2018: 13). Предуслов за омогућавање *сведочанствености* као својства предмета *да памти реалност из које је потекао и да о томе сведочи у реалности у којој се нашао* јесте стално проширивање знања – стварање и употпуњавање *документацијске мере*, као *инструмента* који обједињује све информације и контексте неопходне за разумевање музејског предмета и његовог порекла (димензије, старост, контекст у коме је нађен, податке о претходним власницима, историјска и савремена истраживања о сличним предметима и др.; Popadić 2015: 45, 132).

На примеру три модна предмета из збирке Музеја примењене уметности у Београду, *хаљина МПУ, инв. бр. 5593, 5207 и 22891*, овај рад прати примену и развој њихове *документацијске мере* кроз интерпретацију и комуникацију на различитим музејским изложбама, закључно са изложбом *Мода у модерној Србији*, која је у Музеју одржана од 6. новембра 2019. до 31. јануара 2020. године. Сва три предмета настала су у Србији, у периоду од 1878. до 1911. године, са истом наменом – да буду ношена као венчане хаљине.

Као и сви други музејски предмети, модни предмети приликом излагања представљају *сведочанство о времену прошлом*, које кроз музејску комуникацију

треба да *преобразимо у време садашње (idem 164)*, због чега се савремена музеологија залаже за *кустоски дијалог*. Насупрот *кустоском монологу*, у оквиру кога се посао кустоса завршава у тренутку отварања изложбе и који подразумева упражњавање конзервативног *показивачког / презентационог модела*, *кустоски дијалог* заснива се на пропитивању и редефинисању, при чему *суштински посао кустоса јесте да се поигра својим знањем о прошлости* и да постави питања *данашњице прошлости* (Крстовић 2022: 108–110).

Неопходност дијалога са савременим тренутком потврђена је и кроз различите праксе излагања моде и одеће, без обзира на то да ли је у питању Институт за костим Музеја Метрополитен у Њујорку и контроверзне конзументистичке изложбе модне новинарке Дајане Вриланд (Diana Vreeland) из седамдесетих и осамдесетих година XX века, или су то пак иновативне изложбе независне британске кустоскиње Џудит Кларк (Judith Clark) из последње деценије XX и прве деценије XXI века, које су, кроз преиспитивање међусобних односа, наглашавале важност везе између историјског и савременог у моди и одећи (Riegels Melchior 2015: 8; Steele 2008; Mida 2015: 49–50). Пут за нове начине музејске комуникације отвориле су и дисциплине које су се појавиле осамдесетих година XX века, међу којима су културне студије и студије визуелне културе. За разлику од класичне историје уметности, која се фокусира на својства предмета, нове дисциплине почеле су да проучавају одећу као културни феномен, стављајући нагласак на значење културних артефаката и пракси (Steele 2008; Teunissen 2018: 3–4, 8).

На изложби *Мода у модерној Србији* био је приказан 81 предмет, који је сведочио о динамичним променама модног система и друштва у Србији током XIX века, праћеним изградњом нових културних модела с локалним специфичностима и усвајањем културних модела грађанске Европе. У покушају избегавања устаљене праксе рециклаже пионерских истраживања и изложби, а самим тим и херметичног *кустоског монолога*, ни на поставци изложбе ни у пратећем каталогу нису коришћени линеарни наративи као што је класификација предмета према врстама и хронологији. Уместо тога, предмети су организовани у „секвенце“, од којих је свака приказивала и интерпретирала појединачне модне феномене XIX и почетка XX века (Maskareli 2020: 99).

У складу са савременим дефиницијама и ширим одређењима, где се под појмом *мода* подразумевају *сви видови самообликовања* (Steele 1997), изложба је пратила развој модног система у оквиру културног плурализма, који је постојао у Србији у XIX веку (Макуљевић 2006: 21). Напуштајући бинарну категоризацију, изложба је под одредницу *мода* ставила предмете који су настали, како у оквиру османско-балканског тако и у оквиру европског културног модела, а што је најважније – и у њиховој интеракцији (Keiser 2013: 2–3; Maskareli 2020: 101).



1. Хаљина МПУ, инв. бр. 5593 на изложби *Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века*, Музеј примењене уметности у Београду, 1966.

1. MAA dress, acc. no. 5593 at the exhibition *Women's Fashion from the mid-19<sup>th</sup> century to the 1930s*, Museum of Applied Art in Belgrade, 1966

## Хаљина МПУ, инв. бр. 5593

*Технички подаци у картону предмета* – Хаљина; време и место настанка: Србија, 1878; материјал и техника: свила, платно; дужина (спреда) 145 cm; инв. бр: МПУ, инв. бр. 5593

*Подаци у картону предмета о начину набавке* – Откуп од Милице Ракић из Београда, 1964.

*Подаци у картону о историјату предмета* – Хаљина је шивена за венчање мајке Милице Ракић, жене Љубе Ковачевића.

Хаљина МПУ, инв. бр. 5593 први пут је излагана у Музеју примењене уметности 1966. године на изложби *Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века*. Кустос ове изложбе, истовремено и прве модне изложбе реализоване у продукцији Музеја, била је Добрила Стојановић, први кустос у Србији који се бавио музеализацијом моде. Уз 131 изложен модни предмет, на изложби су, као додатна средства комуникације, употребљени женски портрети у

техникама штафелајног сликарства и фотографије, као и странице илустрованих модних часописа из одговарајућег периода.

Иако је изложбу пратио скроман, шапирографисан каталог, обима 15 страна, с кратким уводним текстом и каталожним јединицама (Stojanović 1966), у музејској документацији сачуване су фотографије поставке. Такође, у документацији је сачуван и податак да је на изложби репродукована музика из епохе, што се данас може посматрати као рани покушај коришћења мултимедије као алатке за комуникацију на музејској изложби у Србији (Маскарели 2017: 23).

Визуелне и техничке карактеристике *хаљине МПУ, инв. бр. 5593* дефинишу овај предмет као венчану хаљину принцес кроја из периода моде турнира, који је у западној моди трајао током седамдесетих и осамдесетих година XIX века. Док принцес крој прати линију тела коришћењем вертикалних шавова, турнир, као подупирач доњег дела хаљине – сукње, шири њен задњи део. Сам крој добио је име по тадашњој принцези од Велса, Александри, док су раскошне турнир хаљине имале важну улогу и у визуелној

репрезентацији кнегиње и краљице Наталије Обреновић. На изложби *Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века* та информација пренета је тако што је хаљина МПУ, инв. бр. 5593 била изложена уз препознатљиви портрет краљице Наталије из збирке Народног музеја Србије, који је 1882. године насликао Влахо Буковац и на коме она носи свој заштитни модни знак – турнир хаљину (сл. 1).

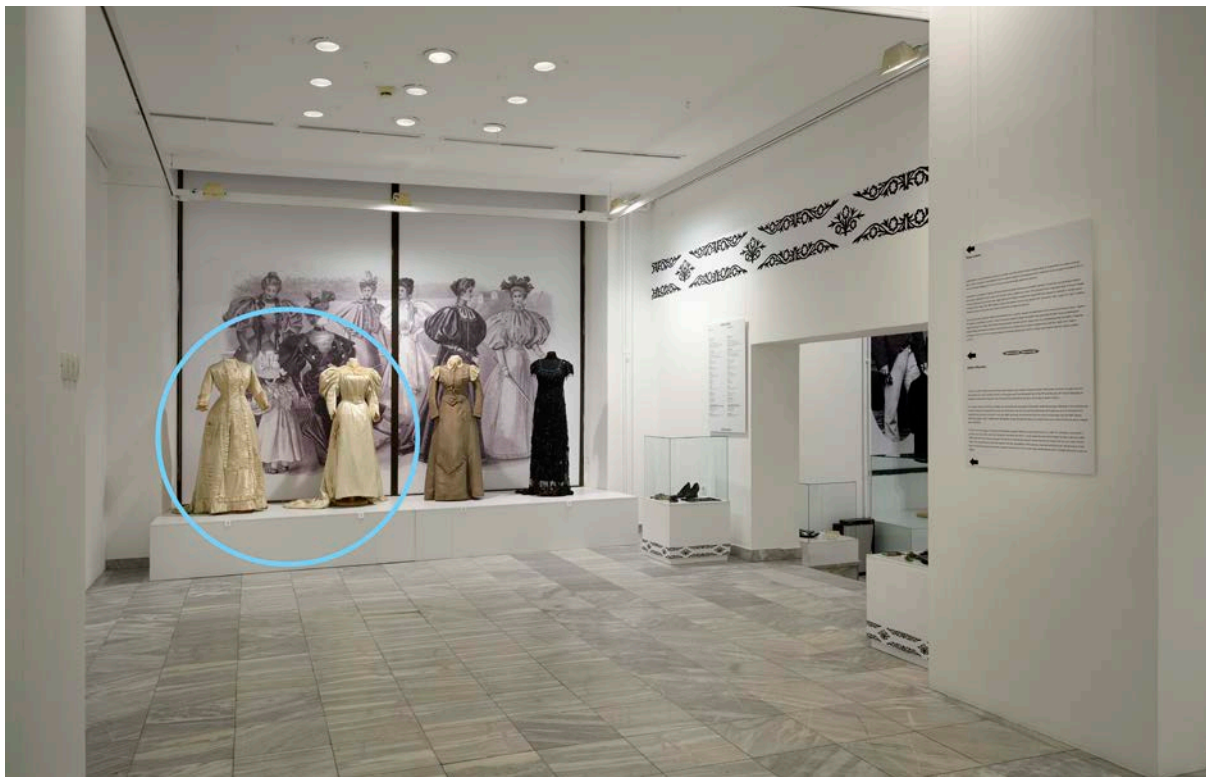
Хаљину МПУ, инв. бр. 5593 носила је Драга Кандић у Београду, 1878. године, на венчању са историчарем и политичарем Љубомиром Ковачевићем, док је сам предмет стигао у музејску збирку путем откупа од Драгине и Љубомирове ћерке Милице, супруге песника Милана Ракића. Иако је из овог кратког прегледа јасно да је реч о модном предмету који је био везан за историјски значајне породице и личности, ова информација, у складу са тадашњим музеолошким трендовима, није пренета ни 1966. године на изложби *Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века*, ни 1980. године на наредној великој модној изложби Музеја *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века* (Стојановић 1980).

Изложба *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*, на којој је било изложено 468 предмета из збирки петнаест српских музеја – од градске ношње до одеће и модних детаља у духу европске моде – остала је до данас референтна тачка музеализације моде

тога периода у Србији. Ову изложбу пратио је обиман каталог са студијским текстом, каталожним јединицама и илустрацијама, у коме је кустос Добрила Стојановић контекстуализовала моду у Србији унутар опште историје моде и актуелних модних токова (Маскарели 2019: 16).

Иако се хаљина МПУ, инв. бр. 5593 нашла чак и на насловној страни каталога изложбе, ни у тексту каталога, ни у детаљно структурираној каталожкој јединици, не наводе се подаци везани за њену историју, већ се помиње искључиво као пример хаљине принцес кроја и новог типа хаљине у европској моди (Стојановић 1980: [31], кат. бр. 275). Индикативно је да у то време историјске податке о хаљини МПУ, инв. бр. 5593 наводи као релевантне једино **музејски документариста** Јасмина Рогановић у приказу изложбе *Вредне аквизиције из музејских збирки*, на којој је хаљина била изложена 1970. године. У овом тексту, који је публикован у *Зборнику Музеја примењене уметности* 1971. године, Рогановић наглашава да је реч о хаљини коју је на венчању носила ташта српског песника Милана Ракића и коју је *Музеју уступила њена ћерка* (Рогановић 1971: 159).

На изложби *Мода у модерној Србији* (2019), хаљина МПУ, инв. бр. 5593 изложена је у оквиру „секвенце“ *Модне силуете*, која је пратила карактеристичне промене модне линије у XIX и почетком XX века



2. Хаљине МПУ, инв. бр. 5593 и 5207 на изложби *Мода у модерној Србији*, Музеј примењене уметности у Београду, 2019.  
2. MAA dresses, acc. no. 5593 and 5207 at the exhibition *Fashion in Modern Serbia*, Museum of Applied Art in Belgrade, 2019





3. Хаљина МПУ, инв. бр. 5207 на обновљеној сталној поставци, Музеј примењене уметности у Београду, 1958.  
3. MAA dress, acc. no. 5207 on the renewed permanent exhibition, Museum of Applied Art in Belgrade, 1958

(сл. 2). Информација о визуелним и техничким карактеристикама хаљине, као и подаци о њеној историји, пренета је и на поставци и у илустрованом пратећем каталогу изложбе, који садржи студијски текст и каталожке јединице (Маскарели 2019: 59–60, 118)<sup>1</sup>.

### Хаљина МПУ, инв. бр. 5207

*Технички подаци у картону предмета* – Хаљина из два дела, венчаница; време и место настанка: Србија, Прахово, око 1890; материјал и техника: свила, платно, чипка; димензије: дужина (предњег дела) 125 cm; инв. бр: МПУ, инв. бр. 5207

<sup>1</sup> Хаљина МПУ, инв. бр. 5593 излагана је у Музеју примењене уметности и 2011. године, у оквиру манифестације *Месец одевања у Србији*, на изложби *Венчане хаљине у Србији*. Манифестација је пратила Годишњу конференцију Комитета за костим Међународног савета музеја (ICOM Costume) *Између: култура одевања између Истока и Запада*, која је исте године одржана у Београду у организацији Етнографског музеја. Изложбу је пратио постер-каталог.

*Подаци у картону предмета о начину набавке* – Откуп од Јелке Милошевић из Београда, 1955.

*Подаци у картону о историјату предмета* – Хаљина, по речима власника, шивена за венчање њене бабе.

На основу сачуване документације о раду Музеја примењене уметности у Београду, можемо закључити да је мода своје место на сталној поставци Музеја нашла тек током њене обнове, 1958. године<sup>2</sup>. Хаљина МПУ, инв. бр. 5207 била је један од првих модних предмета изложених на новој сталној поставци (сл. 3), где је, уз женску градску ношњу и сликане женске портрете из XIX века, сведочила о трансформацији модног система у том периоду (*idem* 2017: 23).

Визуелне и техничке карактеристике хаљине МПУ, инв. бр. 5207 дефинишу овај предмет као венчану хаљину из последње деценије XIX века са карактеристичним *луф* или *шунка* рукавима (фр. *a gigot*, енг. *leg-o'-mutton*), кројену из два дела – блузе са високом крагом укројене у струку и сукње у облику левка.

<sup>2</sup> Прва стална поставка Музеја примењене уметности отворена је 1951. године.



4. Хаљина МПУ, инв. бр. 5207 на изложби *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*, Музеј примењене уметности у Београду, 1980.  
4. MAA dress, acc. no. 5207 at the exhibition *Urban Dress in Serbia in the 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Centuries*, Museum of Applied Art in Belgrade, 1980

Хаљина МПУ, инв. бр. 5207 излагана је и на изложбама *Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века* (1966) и *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века* (1980). На обе изложбе била је постављена заједно са другим хаљинама из истог периода (сл. 4), док је у каталогу изложбе *Градска ношња* издвојена као пример модне линије актуелне у последњој деценији XIX века (Стојановић 1980: [31], кат. бр. 279)

После дужег времена, хаљина МПУ, инв. бр. 5207 изложена је 2011. године, на изложби *Венчане хаљине у Србији* у Музеју примењене уметности. Током трајања изложбе у медијима се појављује податак, доступан на поставци и у постер-каталогу изложбе, да је она ношена на венчању у Прахову око 1890. године. Медијски написи подстакли су интересовање локалне заједнице, чији су представници тим поводом у више наврата контактирали са Музејом. Један од њих био је Велимир Мики Траиловић из Прахова, који се бави истраживањем прошлости овог насеља.

На основу расположивих информација из музејске документације, Траиловић је, увидом у различите локалне изворе, дошао до података о могућој првој власници хаљине МПУ, инв. бр. 5207. Наиме, у књизи венчаних у Прахову за 1890. годину пронашао је податак о венчању Емилије Миловановић, учитељице из Београда, и Светозара Милошевића, учитеља и

управитеља праховске школе. Доводећи у везу овај брачни пар са Јелком Милошевић из Београда, од које је хаљина МПУ, инв. бр. 5207 откупљена 1955. године, и вођен смерницама добијеним из Музеја, да је хаљина, с обзиром на квалитет израде, највероватније сашивена у неком од престоничких кројачких салона за венчање припадника грађанске класе, указао је на могућност да је она ношена управо на Емилијином и Светозаровом венчању у Прахову 1890. године (*idem* 2019: 61)<sup>3</sup>.

Траиловић је дошао и до података о кретању у служби Емилије Миловановић, која је 1889. године почела да ради прво у Кладову, а потом у Прахову. Ове податке довео је у везу је са још једним модним предметом који се чува у збирци Музеја примењене уметности, *блузом МПУ, инв. бр. 5384*, која је такође откупљена од Јелке Милошевић из Београда 1955. године и за коју је у документацији предмета забележено да је настала (ношена) у Кладову<sup>4</sup>.

3 В. e-mail Велимира Траиловића аутору од 30. децембра 2017.

4 Подаци о месту настанка предмета често су непрецизно наведени у музејској документацији. У случају хаљине, МПУ, инв. бр. 5207 и блузе, МПУ, инв. бр. 5384, постоји вероватноћа да су као места настанка наведена места где су одевни предмети ношени и где је њихова власница у одређеном тренутку живела.

Хаљина МПУ, инв. бр. 5207 изложена је на изложби *Мода у модерној Србији* (2019) у оквиру „секвенце“ *Модне силуете* као носилац информације о модној линији карактеристичној за деведесете године XIX века (сл. 2). На поставци и у каталогу изложбе пренета је информација о визуелним и техничким карактеристикама хаљине, као и могућа нова сазнања о њеној историји (Маскарели 2019: 60–61, 119).

## Хаљина МПУ, инв. бр. 22891

*Технички подаци у картону предмета* – Венчаница; време и место настанка: Београд, 1911; аутор: Берта Алкалај; материјал и техника: свила / вез, чипка, перлице, восак, металне нити; димензије: дужина (предња) 160 cm, (задња) 202 cm, (рукава) 35 cm; инв. бр: МПУ, инв. бр. 22891

*Подаци у картону предмета о начину набавке* – Поклон Чедомира и Растка Васића из Београда, 2006.

*Подаци у картону о историјату предмета* – Венчаница Данице Палигорић (1884–1963) која се 1911. удала у Нишу за мајора Николу Јорговановића. Даница је баба дародаваца. Комплет са предметима: венчић инв. бр. 22866, ципеле инв. бр. 22867, рукавице инв. бр. 22868.

У музејским збиркама најчешће су сакупљани појединачни предмети и ретко где се може пронаћи комплет одеће коју је нека особа носила у одређеном тренутку и прилици, што значи да се приликом излагања одеће у музејима углавном прибегава реконструисању одевних комбинација на основу општих знања о моди одређеног периода (Prošić-Dvornić 2006: 33–34; Маскарели 2017: 23–24, 27). Један од изузетака представља хаљина МПУ, инв. бр. 22891, коју њене визуелне и техничке карактеристике дефинишу као венчану хаљину S силуете, доминантне у женској моди на прелазу векова. Ова силуета названа је по карактеристичној таласастој линији, која је, гледано из профила, подсећала на латинично слово S.

Хаљина МПУ, инв. бр. 22891 први пут је излагана 2010. године у Музеју примењене уметности на изложби *Ново у колекцијама: Аквизиције 2001–2010*, а затим и наредне године на изложби *Венчане хаљине у Србији*, где је као предмет са *биографијом* привукла пажњу истраживача и публике. Приликом набавке предмета документована је информација да је хаљину МПУ, инв. бр. 22891 носила Даница Палигорић, ћерка крагујевачког трговца Трифуна Палигорића и баба дародаваца Чедомира и Растка Васића из Београда, на венчању са пешадијским мајором Николом Јорговановићем, у Нишу, 1911. године. О историјату овог предмета такође сведочи обиман материјал који чувају потомци брачног пара Јорговановић (фотографија младенаца, фотографија сватова, позивница за венчање, јеловник на свадбеном ручку, ред игара на свадбеном веселу и др.), док његова посебна вредност за студије моде у Србији лежи у чињеници да су заједно с њим у збирку Музеја примењене уметности ушли и неки од модних детаља које је Даница Палигорић носила на венчању:

венчић МПУ, инв. бр. 22866 (део невестинског венца), ципеле МПУ, инв. бр. 22867 и рукавице МПУ, инв. бр. 22868.

За разлику од већине модних предмета, не само оних у музејским збиркама, већ и оних који се тренутно налазе у нашим орманима, хаљина МПУ, инв. бр. 22891 у унутрашњем делу има сачувану етикету која садржи кључну информацију о њеном настанку. Као што је чест случај са одећом, место настанка хаљине разликује се од места на коме је ношена. На основу информације на етикету сазнајемо да је хаљина, иако ју је млада из Крагујевца носила на венчању у Нишу, сашивена у кројачком салону Берте Алкалај, који је радио на Теразијама у Београду и био један од најпознатијих кројачких салона тог времена.

Хаљина МПУ, инв. бр. 22891 излагана је на изложби *Мода у модерној Србији* (2019) у оквиру „секвенце“ *Модерна мода*, заједно са хаљином МПУ, инв. бр. 22702, која је 1909. године сашивена у парискком огранку модне куће *Редферн* (Redfern) и представља једини предмет париске високе моде с почетка XX века, који је сачуван у музејским збиркама у Србији (сл. 5)<sup>5</sup>. Заједно изложене, хаљине МПУ, инв. бр. 22891 и 22702 преносиле су информацију о систему *модерне моде* (Липовецки 1992: 65–66), који је настао средином XIX и трајао до средине XX века. У том периоду париска висока мода поставила је узоре које су репродуковали локални кројачи и конфекција, док се мода интернационализовала и демократизовала. Хаљина МПУ, инв. бр. 22891 на изложби сведочила је о високим естетским и техничким стандардима које су у свом раду достигли мајстори у Србији, међу којима је била и Берта Алкалај.

Уз хаљину МПУ, инв. бр. 22891, била је изложена и венчана фотографија Данице Палигорић и Николе Јорговановића, на којој се види како је предмет изгледао и функционисао у изворном контексту, док је на поставци и у пратећем каталогу изложбе пренета информација о визуелним и техничким карактеристикама хаљине, као и о њеној историји (Маскарели 2019: 56–58, 113).

Са аспекта интерпретације музејских предмета посебно су занимљива два излагања хаљине МПУ, инв. бр. 22891 на уметничким изложбама Чедомира Васића, дародавца Музеја и унука њене прве власнице, у оквиру којих су наглашени различити сегменти *биографије* предмета. На ретроспективној изложби Васићевих видео-радова *И пре и после и сада*, одржаној 2016. године у Историјском музеју Србије, хаљина је изложена заједно са одећом из различитих *ратних и мирнодопских периода XX века* која је припадала различитим генерацијама породице уметника (сл. 6). Као *реални предмети у виртуелном*

<sup>5</sup> Хаљину МПУ, инв. бр. 22702 носила је Елена Ристић, унука политичара Јована Ристића, на прослави веридбе са Војиславом Тодоровићем, коњичким официром из Београда, у Паризу 1909. године.



5. Хаљине МПУ, инв. бр. 22702 и 22891 на изложби *Мода у модерној Србији*, Музеј примењене уметности, Београд, 2019.  
5. MAA dresses, acc. no. 22702 and 22891 at the exhibition *Fashion in Modern Serbia*, Museum of Applied Art, Belgrade, 2019

окурењу електронских и дигиталних слика, ови одевни предмети, претворени од употребних артефаката у уметничка дела, били су живи актери некадашње стварности који нам посредно много саопштавају и о садашњости (Васић 2020: 63).

Ипак, већ 2017. године хаљина МПУ, инв. бр. 22891 холограмски је снимљена да би послужила као централни мотив у раду Чедомира Васића *Мир. Рат. Повратак* (сл. 7). Овај рад био је изложен и награђен на ликовном *Нишком салону*, који је одржан у згради Официрског дома у Нишу, на истом месту као и свадбено весеље Данице и Николе 1911. године. Између две породичне фотографије – фотографије Даничиних и Николиних сватова испред Официрског дома из 1911. године (*Мир*) и Николине фотографије са официрима 16. пешадијског пука, која је снимљена 1912. године, очи балканских ратова

(*Рат*), виртуелна холограмска хаљина окретала се уз звучну алтернатију две музичке нумере, валцера и кола из сачуваног свадбеног реда игара, враћајући се на место њеног првог и јединог јавног наступа као одеће Данице Јорговановић (*Повратак; idem 64*)<sup>6</sup>. Тако је биографија хаљине МПУ, инв. бр. 22891 употпуњена приликом повратка уз помоћ савремених, дигиталних технологија<sup>7</sup>.

6 В. e-mail Чедомира Васића аутору од 23. априла 2023.

7 Такође, у сарадњи са платформом *VR-All-Art*, направљен је 2022. године 3D модел хаљине МПУ, инв. бр. 22891, који је доступан *online* на: <https://vrallart.com/vr-exhibitions/em/retailoring/> [приступљено 10. априла 2023].



6. Хаљина МПУ, инв. бр. 22891 на изложби Чедомира Васића *И пре и после и сада*, Историјски музеј Србије, 2016.  
6. MAA dress, acc. no. 22891 at the exhibition of Čedomir Vasić *Before, After and Now*, Historical Museum of Serbia, 2016



7. Чедомир Васић испред свог рада *Мир. Рат. Повратак*, Нишки салон, 2017.  
7. Čedomir Vasić in front of his work *Peace. War. Return*, Niš Salon, 2017

## ЗАКЉУЧАК

Поређењем динамике излагања хаљине МПУ, инв. бр. 22891 са динамиком излагања хаљина МПУ, инв. бр. 5207 и 5593, можемо закључити да, поред сакупљачке и излагачке политике музеја, као и естетске и уметничке вредности самог предмета, *документацијска мера* представља један од важних фактора који утичу на интерпретацију и комуникацију музејских тезауруса на различитим модним изложбама.

Иако је ушла у музејску збирку пре само 17 година, хаљина МПУ, инв. бр. 22891, захваљујући, између осталог, развијеној *документацијској мери*, нашла се, у различитим контекстима, у реалном и виртуелном облику, на чак шест изложби, које су одржане у Музеју и ван њега<sup>8</sup>. За разлику од ње, хаљина МПУ, инв. бр. 5207 излагана је током 68 година свога музејског живота на свега четири изложбе, док се у периоду од 1958. до 1985. године налазила на сталној поставци Музеја. Хаљина МПУ, инв. бр. 5593, која већ 59 година чини део музејског фонда, била је за то време излагана само пет пута. Ипак, пример хаљине МПУ, инв. бр. 5207, показује, с друге стране, како је неразвијена *документацијска мера*, која је деценијама ограничавала комуникацију овог предмета, употпуњена информацијама добијеним кроз *кустоски дијалог*.

У садашњем времену, *три хаљине у Музеју*, као модни предмети ношени у Србији у XIX и почетком XX века, не информишу нас само о променама модних трендова у прошлости. Посматране као део визуелне културе, оне данас сведоче о различитим културним моделима, идеолошким и друштвеним оквирама у којима су ти трендови настајали и развијали се. На тај начин комплексне визуелне поруке које преносе музејски тезауруси и мода повезане су, између осталог, са изградњом и модернизацијом државе, развојем занатства и трговине, визуелном репрезентацијом, као и с јавним и приватним идентитетом.

8 Хаљина МПУ, инв. бр. 22891 била је изложена и на изложби фотографија и модних илустрација *Модни свет породице Калеф*, која је одржана Музеју примењене уметности 2022. године. У недостатку сачуваних модних предмета директно везаних за породицу Калеф, чији су се чланови у XIX и почетком XX века, као и бројни други припадници јеврејске заједнице у Србији, бавили модном и текстилном трговином и занатима, хаљина се нашла на изложби као рад кројачице Берте Алкалај и сведочанство о доприносу заједнице овим делатностима.

## ЛИТЕРАТУРА

Крстовић, Н. 2022

*Девет живота кустоса: Од музеологије до музеографије*, Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет: Центар за музеологију и херитологију. (Krstović, N. 2022, *Devet života kustosa: Od muzeologije do muzeografije*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet: Centar za muzeologiju i heritologiju.)

Васић, Ч. 2020

Улога Музеја примењене уметности у личној еволуцији, у: *70 година Музеја примењене уметности у Београду*, ур. Љ. Милетић Абрамовић, Београд: Музеј примењене уметности, 59–64. (Vasić, Č. 2020, *Uloga Muzeja primenjene umetnosti u ličnoj evoluciji*, у: *70 godina Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu*, ур. Lj. Miletić Abramović, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 59–64.)

Maskareli, D. 2020

Музеј примењене уметности у Београду и музеализација моде: првих 70 година, у: *Музеализација моде: поџеци и изазови на простору Словеније, Хрватске и Србије*, ур. К. Н. Симончић, Загреб: Свеучилиште у Загребу, Текстилно-технолошки факултет, 74–111.

Маскарели, Д. 2019

*Мода у модерној Србији: Мода у Србији у XIX и почетком XX века из збирке Музеја примењене уметности у Београду*, Београд: Музеј примењене уметности. (Maskareli, D. 2019, *Moda u modernoj Srbiji: Moda u Srbiji u XIX i početkom XX veka iz zbirke Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

Булатовић, Д. 2018

Прилог појмовном образложењу музеологије, у: *Sedamdeset godina muzeologije na Filozofskom fakultetu u Beogradu*, Београд: Центар за музеологију и херитологију, 12–21.

Teunissen, J. 2018

Why are fashion exhibitions so attractive? [online] *KCI: The Kyoto Costume Institute*, доступно на: [https://www.kci.or.jp/articles/files/I\\_FT07\\_TEUNISSEN\\_Why\\_Are\\_Fashion\\_Exhibition\\_So\\_Attractive\\_EN.pdf](https://www.kci.or.jp/articles/files/I_FT07_TEUNISSEN_Why_Are_Fashion_Exhibition_So_Attractive_EN.pdf) [приступљено 9. јануара 2023].

Маскарели, Д. 2017

Музеј примењене уметности и поџеци музеализације моде у Србији: Одсек за текстил и костим 1950–1980, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) н. с. 13: 22–30. (Maskareli, D. 2017, *Muzej primenjene umetnosti i pojeci muzealizacije mode u Srbiji: Odsek za tekstil i kostim 1950–1980*, *Zbornik* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti) n. s. 13: 22–30.)

Jansen, M. A. et Craik, J. 2016

Introduction, in: *Modern Fashion Traditions: Negotiating Tradition and Modernity through Fashion*, eds. M. A. Jansen et J. Craik, London: Bloomsbury, 1–20.

Mida, I. 2015

The Enchanting Spectacle of Fashion in the Museum, *Catwalk: The Journal of Fashion, Beauty and Style* (Oxford) volume 4, no. 2: 47–70.

Popadić, M. 2015

*Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine*, Београд: Центар за музеологију и херитологију филозофског факултета у Београду.

Riegels Melchior, M. 2015

Introduction : understanding fashion and dress museology, in: *Fashion and Museums: Theory and Practice*, eds. M. Riegels Melchior et B. Svenson, London etc.: Bloomsbury, 1–18.

Васиљевић, М. 2013

Сведочанствени потенцијал предмета: ка биографији предмета, у: *Простори памћења: Зборник радова*, Том 2, Уметност – баштина, ур. Д. Булатовић и М. Попадић, Београд: Филозофски факултет, 226–235. (Vasiljević, M. 2013, *Svedočanstveni potencijal predmeta: ka biografiji predmeta*, у: *Prostori pamćenja: Zbornik radova*, Том 2, Уметност – баштина, ур. D. Bulatović i M. Popadić, Beograd: Filozofski fakultet, 226–235.)

Keiser, S. B. 2013

*Fashion and Cultural Studies*, London: Bloomsbury.

Steele, V. 2008

Museum quality: the rise of the fashion exhibition [online] *Gale Academic Onefile*, доступно на: <https://link.gale.com/apps/doc/A177983844/AONE?u=googlescholar&sid=bookmark-AONE&xid=9af5ae10> [приступљено 2. јануара 2023].

Макуљевић, Н. 2006

Плурализам приватности: Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, ур. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд: Clio, 17–53. (Makuljević, N. 2006, *Pluralizam privatnosti: Kulturni modeli i privatni život kod Srba u 19. veku*, у: *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku: Od kraja osamnaestog veka do početka Prvog svetskog rata*, ур. A. Stolić i N. Makuljević, Beograd: Clio, 17–53.)

Prošić-Dvornić, M. 2006

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

Bulatović, D. 2005

Музеологија и/као херменеутика, *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore* (Cetinje) n. s., god. 1, br. 1: 111–120.

Rampley, M. 2005

Visual Culture and the Meanings of Culture, in: *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*, ed. M. Rampley, Edinburgh: Edinburgh University Press, 5–17. Steele, V. 1997

Letter from the Editor, *Fashion Theory* (Taylor and Francis) Volume 1, Issue 1: 1–2.

Липовецки, Ж. 1992

*Царство пролазног: Мода и њена судбина у модерним друштвима*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. (Lipovecki, Ž. 1992, *Carstvo prolaznog: Moda i njena sudbina u modernim društvima*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.)

Стојановић, Д. 1980

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

Рогановић, Ј. 1971

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

Stransky, Z. 1970

Темелји опће музеологије, *Muzeologija* (Zagreb) 8: 40–91.

Стојановић, Д. 1966

*Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века*, Београд: Музеј примењене уметности.

## НЕОБЈАВЉЕНИ ИЗВОРИ

Документација Збирке текстила и костима и Одсека за централну документацију, Музеј примењене уметности у Београду.

## Summary

### DRAGINJA MASKARELI

Museum of Applied Art, Belgrade  
draginja.maskareli@mmpu.rs

## THE THREE DRESSES IN THE MUSEUM: MUSEUM THESAURI AND FASHION IN SERBIA IN THE 19<sup>TH</sup> AND EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURIES

Public collections of clothes are one of the main sources for the studies of fashion in Serbia during the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. The basic selection criteria during the formation of these collections were the aesthetic and artistic values of fashion items, as well as their national symbolics. For that reason, researchers of 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup>-century Serbian fashion often have to cope with insufficiently documented and systematized thesauri, undeveloped terminology, and a lack of information. The *biographies* of individual items are a segment of the thesaurus documentation that has not been given enough attention; today for many of them we have no information when and by whom they were worn. Using the example of three museum fashion items – *dresses*, *MAA, accession nos. 5593, 5207, and 22891* from the collection of the Museum of Applied Art in Belgrade, which were made and worn as wedding dresses in Serbia in the period from 1878 to 1911 – this paper follows the use and development of their *documentary measure* through interpretation and communication at various museum exhibitions. By comparing the dynamics of their presentation, we can conclude that, in addition to the collecting and exhibition policy of the museum, as well as the properties of the object itself, the *documentary measure* has an important role in the interpretation and communication of museum thesauri and fashion. In the present time, *the three dresses in the Museum*, as fashion items worn in Serbia in the past, not only inform us about changes in fashion trends. Considered a part of visual culture, they testify to different cultural models, ideological and social frameworks in which trends were created and developed.

Translated by the author

## ОГЛАВЉЕ НА ПОРТРЕТУ КТИТОРКЕ БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ У ДОЊОЈ КАМЕНИЦИ

**Апстракт:** Средњовековно портретно сликарство у оквиру ктиторских композиција, као најчешћем облику официјелног портретисања, представља значајан извор који нам открива какав је био начин одевања и украшавања средњовековне властеле. Предмет истраживања јесте портрет ктиторке у Богородичиној цркви у Доњој Каменици и њен начин украшавања кроз оглавље, као и тражење њему упоредивих модела у портретном фреско-ансамблу позносредњовековног Балкана. Јединственост оглавља доњокаменичке ктиторке огледа се кроз сложену обраду накита, зракастих наушница и металних апликација, укомпонованих несвакидашњом формом са два марамама и специфичном формом капе. То условљава студиознији приступ у сагледавању начина покривања глава код жена у портретном фреско-сликарству на простору земаља византијске културне сфере и проналажење сродних модела. Разматрањем одабраних варијетета властелинског оглавља, у њиховој целини или у појединим детаљима, с примењеним материјалом и техникама, могуће је пронаћи упоредиве елементе са оглављем доњокаменичке ктиторке, што води компаративној анализи и проналажењу места оваквој врсти властелинског оглавља у моди прве половине XIV века. Начињеном студијом указује се и на специфичности оглавља доњокаменичке ктиторке које је настало из јединственог споја елемената, попут накита, који су препознатљиви и на другим властелинским приказима, и оних без поредбених примера у овом миљеу, чије порекло треба тражити у регионалним одликама народног одевања.



Две ктиторске композиције Богородичине цркве у Доњој Каменици су у протеклих век и по, колико постоји интересовање за овај споменик у науци, добиле своје место у стручној литератури, најпре кроз покушаје идентификовања ктитора и његове породице.<sup>1</sup> Како је ово питање остајало без прецизног одговора, настале су студије истраживача који су посветили пажњу начину одевања портретисаних личности ктиторске породице у контексту актуелне моде међу властелом балканских држава XIV века, као претпостављеном времену подизања доњокаменичког храма и живота њених ктитора.

Иако су неке од студија настале из потребе идентификовања ктитора и проналажења везе с приказаним деспотским паром у приземљу припрате доњокаменичке цркве, урађеним анализама указано је на потенцијал ових портретских целина у илустровању културног живота средњовековне властеле. Међу првима је Панајотова (Panayotova 1970) начинила анализу одеће, као статусном

---

1 Ктитор цркве је најпре био препознат у лику деспота Михаила, приказаног у припрати доњокаменичке цркве као Михаило Анђелковић, а затим је идентификован са видинским господаром Михаилом Шишманом. Половином XX века ustalilo се разликовање личности ктитора и деспота, а стручна истраживања наступила су у другој половини XX века. О томе са старијом литературом: Фрфулановић 2001: 302–310.

симболу доњокаменичких историјских личности, приказаних у храму на четири композиције кроз једанаест портрета. Она је виђења да се из појединих детаља на одежди портретисаних, попут примене крзна као скупоценог материјала уобичајено резервисаног за племство, открива висок друштвени статус и сродство са деспотским паром. Посебну пажњу добио је приказ деспотице са оглављем (сл. 1), сачињеним од зупчастог венца испод кога је фризура уобличена скупоценом мрежицом за косу с паром богатих лунуластих наушница (Panayotova 1970: 149–155), истовремено значајан и као ликовни пример инсигнија деспотске титуле (Атанасов 1999: 238, сл. 85, 86.).

Ктиторкин портрет, насликан у породичној композицији са супругом и двоје деце на западном зиду спрата припрате, издвојио се необичним склопом елемената у начину украшавања главе. Због тога је ктиторкино оглавље добило своје место у стручној литератури, чиме је потврђена његова веродостојност као значајног ликовног извора. Делови оглавља разматрани су у литератури у више наврата са различитим степеном посвећености. Мирјана Ђоровић Љубинковић (1949) упоредила је накит доњокаменичке ктиторке, богате лепезасте наушнице и почелицу с пронађеним наушницама и дијадемом у Марковој Вароши. Јован Ковачевић, у својој студији о средњовековној ношњи балканских Словена,



1. Портрет деспотице, Богородичина црква, Доња Каменица, прва пол. 14. века  
1. Portrait of despotess, Church of the Virgin Mary, Donja Kamenica, the first half of the 14<sup>th</sup> c.

неколико пута помиње ктиторкин портрет, истичући лепоту и вредност њених минђуша и необичан начин забрађивања главе са две мараме, који он повезује са бугарском народном ношњом (Ковачевић 1953: 63–64, 265, Т. XLVII).<sup>2</sup>

У наредним деценијама ктиторкин портрет и слика њеног оглавља појављивали су се у стручној литератури најчешће као пример поређења. Ктиторкина капа се упоређује са капом на портрету ктиторке Доје из Земена, начин комбиновања капе и минђуша доњокаменичке ктиторке са моделом који носи Радивојева жена на портрету у Кремиковцима (Манова 1962: 39–40, 43–45, 61–62), а њене богате минђуше с ланчићем окаченим о капу пореде се са минђушама на портретима царице Јелене из Дечана, Марије Ане из Леснова и кнегиње Милице на портрету у Љубостињи (Радојковић 1969: 38, 212, сл. 23). Такво, ипак не тако често, помињање оглавља доњокаменичке ктиторке било је довољно да оно добије своје место као значајан ликовни извор и често помињани пандан археолошким налазима (Милошевић 1990: 159). У ктиторкином оглављу пронађени су елементи који су потенцијално могли утицати на развојне форме народног одевања у потоњим вековима на ужем простору данашње источне Србије и западне Бугарске (Аранђеловић-Лазич 1967: 35–46; Николова 1981: 78, 81).

Скренута пажња на необичност оглавља ктиторке Богородичине цркве, њене кћери, али и деспотице из припрате створила је интересовање за студиознији приступ код истраживача, па настају радови посвећени конкретно теми оглавља портретисаних госпођа у доњокаменичком сликарству. У њима аутори врше упоредну анализу с примерима из портретног позносредњовековног фреско-сликарства, утврђујући место оглавља доњокаменичких властелинки у општем развојном току моде забрађивања и украшавања оглавља средњовековних жена (Фрфулановић 2003, Атанасова 2016а).

Током последње две деценије помињање доњокаменичке ктиторке и посвећивање пажње њеном оглављу било је интензивније, што значи да је специфичност тог портрета добила адекватну пажњу и нужност за укључивање у студије о портретима властелинки у средњовековном зидном сликарству (Атанасова 2016б: 450–452, таб. 1; Стевановић 2019: 18; Павловић 2019: 13; Frfulanović 2022: 38–40).

Истицањем посебности оглавља доњокаменичке ктиторке, које у целини нема адекватан поредбени пример, створио се пут нужне појединачне анализе сваког сегмента оглавља с намером проналажења места оваквом начину украшавања у моди међу средњовековним властелинкама. Оглавље ктиторке Богородичине цркве (сл. 2) сачињено је од главеног



2. Портрет ктиторке, Богородичина црква, Доња Каменица  
2. Portrait of the ktitor, Church of the Virgin Mary, Donja Kamenica

украса у виду капе необичног облика са две мараме-вела, од којих је једном покривена глава с крајевима који се укрштају на грудима, док друга марама, прекривајући капу, пада на рамена. Са обе стране лица су богате лепезасте наушнице, које висе са каишића причвршћених другим крајем за почелицу украшену са три драга камена између којих су апликације са бисерима. Исте такве апликације налазе се у правилним размацима и на капи сачињеној из два идентична облика, рекло би се обруча. У случају доњокаменичке ктиторке, капа са марамама је текстилни део оглавља, док су минђуше с почелицом и металним апликацијама накит на оглављу.

**Капа** као главено покривало код жена је било познато у земљама византијског света, а у зависности од поднебља и времена могле су бити мале, велике, широке или високе. Од XI века јављају се трапезасте капе, које се даље развијају током наредних векова (Emmanuel: 1994, 113–120). Без обзира на облик, готово свима њима заједничко је да су биле украшаване скупocenостима попут бисера, драгуља, апликацијама од сребра или злата. У позносредњовековном периоду капе су биле готово

<sup>2</sup> Овој теми ће у наредним деценијама бити више посвећена пажња: Аранђеловић-Лазич 1967: 35–46, Атанасова 2016а: 384–394.



3. Портрет ктиторке, Црква Св. Николе, Станичење, 1331–1332.  
3. Portrait of ktetores, Church of St. Nikolas, Staničenje, 1331–1332

неизоставни модни детаљ властелинки, о чему сведоче и писани извори о различитим називима за капе.<sup>3</sup>

Ктиторка из Доње Каменице носи капу необичног облика, која је, чини се, сачињена из два елемента у форми кружних цевастих обруча, како се запажа по њиховим облим ивицама на приказу. Иако је капа у тоновима браон боје, није могуће са сигурношћу проценити материјал од кога је израђена. По општој процени, утисак је да се у основној структури користи чвршћи материјал, којим би се постигла неопходна стабилност за ношење осталих елемената оглавља. Једна од претпоставки да је примењена кора дрвета [Фрфулановић 2003: 479–481, сл. 19] проистекла је из упоређивања са моделима капа оглавља невеста и младих удатих жена на подручју Тимока и Видина током XVIII и XIX века, у чијим израдама су примењивани тврда хартија, дрво, тесто, кудеља и конопљино и кудељино платно.<sup>4</sup> У вези са тим, оглавље

доњокаменичке ктиторке препознато је као модел уско повезан са облицима забрађивања жена у свечаној народној ношњи поднебља око Тимока током наредних векова (Аранђеловић-Лазивић 1967: 39–45). Начињеним реконструкцијама доњокаменичког оглавља потврђена је неопходност примене чврстог материјала у изради капе за коју су се фиксирани накит и мараме, али је у другом случају остављена могућност и за капу од тврдог текстилног материјала, као самосталног елемента који се слагао са осталима (Атанасова 2016а: 389–390, сл. 5).

Већина других капа које су приказане на портретима властелинки су другачије форме. Тако севастократорица Десислава на портрету у Бојани има текстилну капу која належе на главу (Манова 1962: 27–30, сл. 9, 10), а властелинке из оближње станичењске цркве носе капе које имају облик

3 Две најпопуларније врсте капе биле су берета и скуфија: Радојковић 1969: 39.

4 У видинском крају постојало је оглавље „луб“ као део ношње,

сачињено од мараме и новчићима искићене капе, док је у народној ношњи Неготинске крајине познато оглавље као „месал“, сачињено од мараме и чврсте капе кружног облика о коју су качени новчићи као драгоцености, цвеће и пауново перје: Николова 1981: 75–82; Аранђеловић-Лазивић 1967: 39–45.

изврнутог трапеза (сл. 3), али се по боји открива примена текстила у њиховој изради (Поповић 2005: 90–91, 94, сл. 35, 38, 41). У случајевима поменутих капа могло би се претпоставити да су са унутрашње стране постојале подлоге којима је оствариван задати облик капе. Ктиторка Доја у Земену (сл. 4) има високу кружну капу, која је сачињена од четвртастих елемената чији се састави виде са спољне стране (Манова 1962: 35, сл. 13; Атанасова 2016б: 449, Т. I). Капа је на чврстину додатно добила тиме што належе дубоко на главу, са декорисаним обручем на дну, у пределу чела.

Познато је да се у средњовековној Србији примењивало оглавље с подлогом, као видом калупа, око ког су се замотавали марама или вео. Како су капе постале омиљене од XIV века па надаље, свакако да су могли настајати варијетети, па би примерак капе ктиторке из Доње Каменице био један од њих. Значајан поредбени пример, близак територијално, али временски даљи безмало век и по, јесте оглавље ктиторке Зоре из крепичевачке цркве (сл. 5), која носи капу чврсте форме (Ковачевић 1953: 77, сл. 42). Како се примећује, реч је о подлози око које је обмотана тканина у виду тањих белих трака. Слична форма среће се на портрету ктиторке Милице из Матке и Булке из Лескоца (Ковачевић 1953: сл. III, 71, сл. 35). У ширем контексту гледано, капа ктиторке цркве у Доњој Каменици је један од бројних модела који ће бити у употреби; наизглед једноставан, али обогаћен накитом и традиционалном применом марама (Атанасова 2016а: 389–392). У наредним вековима декорација драгоценостима биће мање заступљена, али ће се надомештати везом и сложеним премотавањем велова.

**Мараме**, односно текстилна форма која је служила за забрађивање жена, представљала је готово обавезни део костима удатих жена, што се потврђује бројним примерима средњовековног фреско-сликарства који представљају ликовни извор о начину ношења.<sup>5</sup> Писани извори дају различите податке о називима тканина коришћених за покривање главе, као и о материјалу од ког су израђене. Тако су позната текстилна покривала под појмовима мафорион, покриваче, велови, копрене, мрежице, а од њиховог облика зависио је начин обмотавања, односно прелагања са подлогом или без ње (Радојковић 1969: 38–39). У случају оглавља ктиторке Богородичине цркве реч је о две текстилне форме, претпоставља се мараме, за које је тешко утврдити скупоченост, односно квалитет материјала, као и тачан облик. По начину како су насликане, чини се да су обе мараме од истог материјала, иако то није нужно морало бити тако. Доњом марамом, која је испод капе, покривена је коса ктиторке, а њени крајеви падају на рамена након укрштања у пределу врата, тачније горњег дела груди. Примери ношења марама којима је покривена коса налазе се на портретима деспотице Марије Ане



4. Портрет ктиторке Доје, Црква Јована Богослова, Земен, око 1360.  
4. Portrait of ktetoreess Doja, Church of St. John Devine, Zemen, ca. 1360

у параклису Цркве Св. Софије у Охриду (Ђорђевић 1994: 158, црт. 39, сл. 53), супруге тепчије Градислава у Трескавцу (*ibid.* 1994: 167, црт. 32), кесарице Кали у Малом Граду на Преспи и њене кћери (Vogevska 2012, сл. 3), кнегиње Озре у Псачи (Ђорђевић 1994: сл. у боји 21), ктиторке Ваганеша,<sup>6</sup> на портрету кћери доњокаменичке ктиторке (Атанасова 2016а: 392–394, сл. 7), на портрету деспотице у припрати доњокаменичке цркве (Атанасов 1999: 238, сл. 86). Наведени примери показују различите моделе по начину ношења марама, али и материјала од којих су израђене.

Мараме, тачније покриваче, како су биле познате у средњовековној Србији, и велови, који су били од финијег материјала, носили су се пребачени преко темена главе, али и закачени са задње стране капе или круне, падајући иза леђа. По сачуваним записима, покриваче су могле бити и врло скупочене, извезене

5 О примерима ношења марама код властелинки и владарки: Атанасова 2016б: 449–452, таб. I.

6 Њено оглавље описано је као капа са велом: Ђорђевић 1994: 164.



5. Портрет ктиторке Зоре, Богородичина црква, Крепичевац, крај 15 – поч. 16. века  
 5. Portrait of ktitorress Zora, Church of the Virgin Mary, Krepičevac, end of the 15<sup>th</sup> – beg. of the 16<sup>th</sup> c.

или проткане златом, аплициране бисерима и драгим камењем (Радојковић 1969: 145). Примери с марамама на крунама јесу портрети у Белој цркви каранској, на приказима ктиторке Струје и њених трију одраслих кћери (Ђорђевић 1994: 140–141, сл. у боји 5, сл. црно-бела 19), затим на портрету севастократорке Владиславе у Псачи (Коруновски и Димитрова 2006: 200, Т. 146) или ктиторке Владиславе у Кучевишту (Ђорђевић 1994: црт. 35). Осим њих, поменути тип с марамом или велом који пада са капе постоји на портретима двеју властелинки из Калотина (Манова 1962: 42–44, сл. 16, 17), ктиторке станичењске цркве (Поповић 2005: 90–92, сл. 35–36), као и ктиторке Доје из Земена (Манова 1962: 35, сл. 13). Сложенија форма са две мараме, каква је присутна на оглављу доњокаменичке ктиторке, јесте ређе примењивана, али није и непозната. Среће се код жупанице Струје у Карану, док је код кнегиње Озре у Псачи и кесарице Кали и њене кћери примењен опуштенији облик забрађивања врата другом марамом, те као такав и сроднији моделу доњокаменичке ктиторке.

**Наушнице** спадају у групу популарног накита<sup>7</sup> који је подједнако био омиљен и ношен међу женама свих слојева друштва, што потврђују и писани извори, посебно када је реч о оставама у дубровачким

ризницама (Радојковић 1969: 40–41). Археолошки налази су бројнији у случају једноставнијих примерака, док скуповени модели данас представљају ретке и драгоцене остатке, међу којима се посебно издваја налаз из Маркове Вароши (сл. 6) (Ђоровић-Љубинковић 1949: 102–113).<sup>8</sup> Реч је о лунуластим наушницама зракастог или лепезастог типа, какве носи и доњокаменичка ктиторка, а које се најчешће помињу као ликовни пандан овом налазу управо због велике међусобне сличности. Овај млађи тип наушница, који је проистекао из округлих лунуластих, био је подједнако популаран како међу владаркама тако и међу властелинкама у периоду од четврте до девете деценије XIV века у Византији и земљама које су биле у њеној културној сфери.<sup>9</sup> Лунуласте зракасте или лепезасте наушнице биле су сложеније у обради од своје старије варијанте, а израђиване су од сребра или злата техником ливења, искуцавања, филиграна и уметања драгог камења и бисера (Милошевић 1990: 159). Препознатљиве су по зракасто распоређеним цевастим формама око централног диска са ритмичним смењивањем двеју ужих и једне шире цевчице уз примену декоративних апликација на завршецима (Радојковић 1969: 137).

Бројни су ликовни примери у портретном фреско-сликарству, почев од приказа краљице Симониде у Старом Нагоричину, Грачаници, Краљевој цркви, касније на портретима краљице и царице Јелене у Кучевишту, Полошком, Љуботену, Белој цркви каранској, у Цркви Светог Николе Болничког у Охриду, у Дечанима и Леснову.<sup>10</sup> Доњокаменичка ктиторка с млађим типом сврстава се у ред ликовних примера заједно са жупаницом Струјом и њеним двама кћеркама у Благовештенској цркви у Карану (Павловић 2019: 12–13, сл. 1), ктиторком Маријом Аном у Леснову (Ђорђевић 1994: сл. у боји 17), војводицом Владиславом у Кучевишту (*ibid.*: црт. 35), супругом деспота Јована Драгушина у Полошком (*ibid.*: 148, сл. 11). Овај тип наушница среће се и на портретима трију властелинки у станичењској цркви (Поповић 2005: 90–91, 94, сл. 35, 38, 41), ктиторке и њене рођаке у Калотину (Ковачевић 1953: 53, сл. 30) и на портрету деспотице непознатог имена, а господарице доњокаменичке ктиторке (Атанасов 1999: 238, сл. 86). Ликовни примери указују на израду од злата с декоративним елементима у виду бисера, што је условљавало на значајну тежину овог накита, оптерећујућег за ношење качењем о ухо.

Обоци доњокаменичке ктиторке висе о траке које се са обе стране лица спуштају са почелице. Ове траке, које по боји упућују на материјал од коже, украшене су ситним округлим белим декоративним формама, у којима, и поред оштећености фреске, треба препознати

<sup>7</sup> О терминологији и систематизацији ове врсте накита: Радојковић 1969: 132–141; Викић 2010: 18, 21–25.

<sup>8</sup> О осталим познатим налазима у Драгижеву, у Горно Оризари, у Вршцу и Скопљу: Радојковић 1969: 137.

<sup>9</sup> Прву поделу начинио: Ковачевић 1953: 106–110, 143–146. О типовима и начину украшавања: Радојковић 1969: 134–140.

<sup>10</sup> Са старијом литературом за наведене примере: Стевановић 2019: 16.



6. Луноласте наушнице, Маркова Варош, Прилеп, 14. век  
6. Band-earrings, deposit from Markovi Kuli, Prilep, the 14<sup>th</sup> c.

бисере. Лепезасте наушнице мањих димензија носи и кћи доњокаменичке ктиторке, али су оне окачене о бисерне ланчиће који се спуштају са почелице, док се код деспотице са приземља доњокаменичке припрате не запажају детаљи о начину причвршћивања лепезастих обоца које она носи (Ковачевић 1953: Т XLIII).

**Почелице** су најчешће помињани главени накит, уједно и најједноставнији и широко примењиван у украшавању средњовековних жена комбинован са марамом, односно велом, које је придржавао или био без њих. Археолошки налази,<sup>11</sup> претежно скромнијег типа, указују да су почелице биле сачињене од четвртастих плочица пришиваних на траку од текстила или коже која се везивала око главе, а како се по називу овог накита може закључити, са истакнутим делом преко чела. Сматрају се већински женским накитом јер су најбројнији налази у гробовима жена, а досадашњи пронађени примерци указују на то да су плочице на почелицама израђиване техником отискивања на сребрном или бронзаном лиму, често с позлатом (Викић 2010: 33–36). Писани извори о дубровачким оставама говоре и о скупоценим почелицама рађеним техником филигран, гранулације

са уметањем драгуља и бисера (Радојковић 1969: 34–35), а по својој присутности везују се за византијско-српско културно подручје.

Почелица доњокаменичке ктиторке састоји се од наизменично постављена три драгуља и плочица са ситним бисерима, односно белих куглица уколико је примењена техника гранулације сребром. Остаје непознато да ли је почелица директно приањала на чело властелинке или је била саставни део капе изнад, постављањем, односно прикачивањем за њу, као и од ког је материјала направљена. Ширина насликане почелице сугерише да је у питању обруч са аплицираним украсима, међутим, судећи по претходно споменути археолошким налазима, плочице би могле бити аплициране на траку од тканине или коже или у целини од метала, са елементима који су међусобно били повезани алкама (Викић 2010: 34–35, сл. 9; Павлова 2009: 332–336). Свакако да је дијадема морала бити добро причвршћена за подлогу јер су са почелице падале две траке о које су биле окачене наушнице. С тим у вези, остаје отворено питање повезивања дијадеме и капе, како не би дошло до померања елемената током ношења. Према једној од изведених реконструкција Атанасове (Атанасова 2016а), дијадема је самостални елемент у виду обруча преко мараме, док би према другом понуђеном моделу почелица била фиксирана за капу (Атанасова 2016а: 389). У том контексту нужно је још једном споменути портрет ктиторке Доје из Земена (Ђорђевић 1994: 168,

11 За налазе у Србији, Босни, Далмацији и Бугарској: Викић 2010: 49–52; О неким налазима у Бугарској: Павлова 2009: 327–338.

сл. 19), која има оглавље необичног облика сачињено од елемената које није могуће јасно раздвојити. На њеној високој капи, у доњем делу који належе на главу, а у пределу чела, налазе се плочице у низу по моделу почелица, где такође остаје непознато да ли су оне причвршћене за капу<sup>12</sup> или су самостални део као накит.

У средњовековном зидном сликарству међу портретима властелинки издваја се пример почелице кнегиње Озре у Псачи (Коруновски и Димитрова 2006: 200, Т. 146), која је сродна доњокаменичкој по скупочености. На кнегињиној почелици су у низу постављени каменчићи плаве и црвене боје, претпостављено драгуљи, окружени бисерима. Потврду о постојању овако израђених почелица пружају археолошки налази, такође датирани у XIV век. Дијадема из Маркове Вароши сачињена је од плочица на којима је драго камење уметнуто у цветове од филигранна, а дијадема из Добрича има наизменично постављене округле и четвртасте плочице са лежиштем за камен у средини (Радојковић 1969: 92; Ковачевић 1953: Т. LXIV). Незаобилазан пример би била и сребрна почелица с позлатом као гробни налаз крај цркве у Доњој Каменици (Фрфулановић 2003: 486, сл. 27).

Оглавље доњокаменичке ктиторке добило је поредбenu анализу с приказима властелинки са ктиторских породичних композиција фреско-ансамбла, преваходно прве половине XIV века са подручја средњовековних српских и бугарских земаља. Све властелинке су удате жене и мајке, приказане у свечаном ктиторском чину са својим супружницима и члановима породице, најчешће децом. Готово у свим случајевима изражено је поштовање према постојећој хијерархији у титулама, односно по

породичном и родном статусу, иако се, када је реч о украшавању жена и њиховим оглављима, неретко нису доследно поштовала постављена правила одевања и инсигниолошког означавања као код мушкараца. Доњокаменичка ктиторка понела је оглавље богатије за неке елементе у односу на своју кћер, али и даље скромније у поређењу са оглављем доњокаменичке деспотице, која има скупочену мрежицу за косу са круном.

Начин комбиновања марама с капом јесте сложени тип оглавља који се ређе среће међу узоркованим моделима портретног фреско-сликарства прве половине XIV века, али не и апсолутни изузетак. У том случају, облик капе доњокаменичке ктиторке остаје изузетак којим се указује на развијање аутентичних модела услед могуће уске везе са традиционалним народним одевањем поднебља на коме је властелинка живела, што се потврђује постојањем сличних изузетака, који такође немају поредбене примере у ликовном стваралаштву. Даљом анализом потврђена је аутентичност оглавља кроз накит који, осим у фреско-сликарству, има примере потврде кроз археолошке налазе, чиме је истакнута скупоченост те целине.

Ктиторка Богородичине цркве у Доњој Каменици представља вредан пример изгледа оглавља у касном средњем веку на подручју Балкана, који својим специфичностима открива значајне друштвене и културне аспекте на једном подручју. Као припадница локалне властеле, доњокаменичка ктиторка је кроз сегменте накита истакла свој истанчан естетски укус, али и степен материјалног богатства своје породице која је несумњиво одржавала контакте са центрима занатства. Искорак из конвенционалног јесте усвајање неких од регионалних форми забрађивања код средњовековних жена, што је водило ка обликовању јединственог склопа елемената оглавља доњокаменичке ктиторке, као успелог решења, које се током наредних векова нашло у синергији с народном ношњом долине Тимока.

---

12 Плочице какве су се користиле за израду почелица могле су бити употребљене и као апликације за одећу или неку другу врсту накита: Bikić 2010: 36.

Frfulanović, D. 2022

Clothing as an image of personal notability – portraits of nobelwomen in the church in Donja Kamenica, *Tekstilna industrija* (Beograd) 70/3: 30–43.

Павловић, Д. 2019

Аксесоар на портретима српске властеле у средњем веку, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 15: 9–18. (Pavlović, D. 2019, Aksesoar na portretima srpske vlastele u srednjem веку, *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti* (Beograd) 15: 9–18.)

Стевановић, Б. 2019

Српско средњовековно сликарство као извор за лунуласте наушнице, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови Сад) 47: 13–34. (Stevanović, B. Srpsko srednjovekovno slikarstvo kao izvor za lunulaste naušnice, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Novi Sad) 47: 13–34.)

Atanasova, K. 2016a

The Headdress of Three Female Ktitors' Portraits from Donja Kamenica, *Niš and Vizantija* (Niš) 14: 383–394.

Атанасова, К. 2016б

Женските забражданија през Второто българско царство – варианти и визија, у: *Великите Асеневици* (Велико Търново): 446–459. (Atanasova, K. 2016b, Women's headdress arrangements during the Second Bulgarian Empire – varieties and appearance, in: *Great Asen* (Veliko Tarnovo): 446–459.)

Bogevskaja, S. 2012

Notes on female piety in hermitages of the Ohrid and Prespa region: the case of Mali Grad, in: *Female founders in Byzantium and beyond*, ed. L. Theis et al., (Wien, Köln et Weimar): 355–367.

Викић, В. 2010

*Vizantijski nakit u Srbiji. Modeli i nasleđe*, Beograd: Arheološki institut.

Павлова, В. 2009

Към въпроса за средновековните прочелници от XIII–XIV век, *Античная древность и средние века* (Екатеринбург): 327–338. (Pavlova, V. 2009, To the question of the medieval reading books of the XIII–XIV centuries, *Ancient Antiquity and the Middle Ages* (Ekaterinburg): 327–338.)

Коруновски, С. и Димитрова, Е. 2006

*Византиска Македонија. Историја на уметноста на Македонија од IX до XV век*, Скопје. (Korunovski, S. and Dimitrova, E. 2006, *Vizantiska Makedonia. Istorija na umetnosta na Makedonija od IX do XV vek*, Skopje.)

Поповић, М. и др. 2005

*Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд: Археолошки институт. (Popović M. i dr. 2005, *Crkva Svetog Nikole u Staničenju*, Beograd: Arheološki institut.)

Фрфулановић, Д. 2003

Украси за главу на портрету ктиторке цркве у Доњој Каменици, *Зборник радова Филозофског факултета* (Косовска Митровица) 32: 473–496. (Frfulanović, D. 2003, Ukrasi za glavu na portretu ktitorke crkve u Donjoj Kamenici, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta* (Kosovska Mitrovica) 32: 473–496.)

Фрфулановић, Д. 2001

Чија је црква у Доњој Каменици, *Зборник радова Филозофског факултета* (Блаце) 28–29: 299–243. (Frfulanović, D. 2001, Čija je crkva u Donjoj Kamenici, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta* (Blace) 28–29: 299–243.)

Атанасов, Г. 1999

*Инсигниите на средновековните български владетели, корони, скиптри, сфери, оръжия, костюми, накити*, Плевен. (Atanasov, G. 1999, *The insignia of the medieval Bulgarian rulers, crowns, sceptres, spheres, weapons, costumes, ornaments*, Pleven.)

Emmanuel, M. 1994

Hairstyles and Headdresses of Empresses, Princesses and Ladies of the Aristocracy in Byzantium, *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* (Athens) 17: 113–120.

Ђорђевић, И. 1994

*Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд: Филозофски факултет. (Đorđević, I. 1994, *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd: Filozofski fakultet.)

Милошевић, Д. 1990

*Накит од XII до XV века из збирке Народног музеја*, Београд. (Milošević, D. 1990, *Nakit od XII do XV veka iz zbirke Narodnog muzeja*, Beograd.)

Николова, М. 1981

Към проучването на българските невестински забражданија луб, разучал, каица и сокај (по материали од Видинско), *Известия на музеите в Северозападна България*, (София) 5: 71–105. (Nikolova, M. Km proučvaneto na blgarskite nevestinski zabraždanija lub, razučal, kaica i sokai (po materialii od Vidinsko), *Izvestia na muzeite v Severozapadna Blgaria* (Sofia) 5: 71–105.)

Panayotova, D. 1970

Les portraits des donateurs de Dolna Kamenica, *Зборник радова Византолошког института* (Београд) 12: 143–156. (Panayotova, D. 1970, Les portraits des donateurs de Dolna Kamenica, *Zbornik radova Vizantološkog instituta* (Beograd) 12: 143–156.)



Радојковић, Б. 1969

*Накит код Срба од краја XII до краја XVIII века*, Београд: Музеј примењене уметности. (Radojković, B. 1969, *Nakit kod Srba od kraja XII do kraja XVIII veka*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

Аранђеловић-Лазич, Ј. 1967

Месаљ – капа у облику круне, *Гласник Етнографског музеја* (Београд) 30: 35–46. (Arandelović-Lazić, J. 1967, *Mesalj – kapa u obliku krune*, *Glasnik Etnografskog muzeja* (Beograd) 30: 35–46.)

Манова, Е. 1962

Видове средновековни облека според стенописите од XIII–XV в. в југозападна Бугарија, *Известия на Етнографски институт и музеј* (Софија) 5: 5–71. (Manova, E. 1962, *Types of medieval clothing according to the 13th–15th century wall paintings in southwestern Bulgaria*, *Bulletin of the Ethnographic Institute and Museum* (Sofia) 5: 5–71.)

Ковачевић, Ј. 1953

*Средњовековна ношња балканских Словена – студија из историје средњовековне културе Балкана*, Београд: Научна књига. (Kovačević, J. 1953, *Srednjovekovna nošnja balkanskih Slovena – studija iz istorije srednjovekovne kulture Balkana*, Beograd: Naučna knjiga.)

Ђоровић-Љубинковић, М. 1949

Налаз из Маркове Вароши код Прилепа-зракасте наушнице, *Музеји* (Београд) 2: 102–113. (Đorović-Ljubinković, M. 1949, *Nalaz iz Markove Varoši kod Prilepa-zrakaste naušnice*, *Muzeji* (Beograd) 2: 102–113.)

## Summary

### DRAGANA FRFULANOVIĆ

Academy of Professional Studies South Serbia

Department of Technological and Artistic studies Leskovac

dfrfulanovic@gmail.com

## HEADDRESS ON THE KTIOR'S PORTRAIT OF THE CHURCH OF THE VIRGIN MARY IN DONJA KAMENICA

The portrait of the founder of the Church of the Virgin Mary in Donja Kamenica has attracted attention by its unusual exemplar of covering and decorating the head, i.e. the headdress. It consists of a cap, two scarves and jewelry in the form of earrings, as well as a diadem and metal applications. The unusualness of this headdress is reflected in the combination of elements that form a complex structure with no adequate example in 14<sup>th</sup> century medieval portrait fresco painting. The ktitor wears a cap of an unusual shape, for which it is impossible to find similar examples among the portraits of the landlady. It is difficult to determine the material from which it was made, although it was unquestionably a template in the styling of the headpiece with two scarves. The case of wearing two scarves is well known, albeit not in combination with a cap. The shape of the cap of the founder of Donja Kamenica remains unidentified, but examples of folk clothing in the area of the Timok Valley point to a regional variety that may have originated from folk costumes. This complex headdress is decorated with expensive jewelry in the form of lunula earrings, combined with metal applications. Compared with the portraits of other noblewomen and archaeological findings, it has been established that it involves a more recent type of jewelry made using complex techniques of gold or silver and with the application of pearls. The portrait, or more precisely the headdress of the founder of Donja Kamenica, reflects a woman's desire and need for beautification, though in accordance with the potentials of her family and following current trends, while at the same time making a connection with the local forms of clothing.

Translated by the author

## ХЕТЕРОГЕНИ ОПУС ЈОВАНА Ј. ПЕШИЋА У ГРАФИЧКОЈ ЗБИРЦИ НАРОДНЕ БИБЛИОТЕКЕ СРБИЈЕ

**Апстракт:** Самоуки уметник Јован Ј. Пешић (1886–1936), чија хетерогена делатност обухвата период од 1897. до 1934, оставио је за собом бројна идејна решења из области архитектуре, карикатуре и вајарства. Главни извор за проучавање Пешићевог опуса, који до сада није доследно и систематски истражен, била је Графичка збирка Народне библиотеке Србије у којој се чува триста деведесет Пешићевих цртежа, скица, карикатура и архитектонских пројеката, фотографија са фронта из периода Првог светског рата, као и нацрта из домена наоружања из међуратног периода. У раду су мапиране кључне тачке Пешићевог професионалног пута на основу прегледа оригиналне грађе, као и релевантне литературе у којој се фрагментарно помиње делатност овог недовољно истраженог уметника. У тумачењу Пешићевих нацрта оклопних возила и пловила из међуратног периода значајна је била помоћ стручњака из Војног музеја у Београду. Јован Пешић се свакако не може подвести под одредницу класично профилисаног уметника, већ је пре реч о визионару који је настојао да, следећи Инкиостријеву замисао, пренесе елементе српске традиције и народног духа у све видове уметничког изражавања. Остаће упамћен по великом броју нереализованих пројеката, али и као идејни творац разноликих и иновативних идејних решења варирајућег квалитета из области ликовне и примењене уметности којима је недостала студиозност школованог уметника. Највећи успех Пешић је недвосмислено постигао радећи пластику мањег формата, као и карикатуре политичке и друштвене тематике. Покушавајући да аргументујемо Пешићеве амбициозне замисли у домену примењене уметности и занатства, суочавамо се са чињеницом да је његов опус остао у сенци великана српске скулптуре и карикатуре са почетка двадесетог века.

## На трагу Пешићеве делатности

Разуђена делатност самоуког српског уметника Јована Ј. Пешића, у освит 20. века обележена низом трагичних околности, није доследно и у потпуности истражена.<sup>1</sup> О Пешићевим изведеним и у већој мери неизведеним делима могуће је пронаћи понеки траг у дневној штампи међуратног периода која доноси скромне, али за ову тему значајне податке.<sup>2</sup> На основу општијих прегледа вајарске делатности на подручју Србије и Војводине прве половине 20. века, потом из каталога у којима се Пешићеве цртежи помињу у контексту сложеног развоја домаће карикатуре након Првог светског рата, склапамо фрагментарну слику његовог животног пута.<sup>3</sup> Рођен је 1886. у тадашњој Аустроугарској, у селу Буковцу надомак Сремских Карловаца, у породици досељеној из околине Пећи. Остало је забележено да је Пешићев отац био угледан економ и сенатор Варадина, који се сарађивао са Светозаром Милетићем и Михаилом Политом-Десанчићем на националном буђењу Срба у Војводини, због чега је био пргоњен од аустријских власти (Зековић 2001). У новосадском атељеу непознатог фотографа стекао је прве уметничке поуке, а недуго затим регрутован је у аустроугарску војску, одакле је као војни бегунац прешао у Србију. Око 1897. постаје ученик вајара Ђорђа Јовановића, али већ након годину дана, када је између ментора и младог уметника плануо сукоб личне природе, разочаран напушта Јовановићев атеље (Ивановић 1985). У Београду се запошљава у Министарству грађевина на месту архитекте-пројектанта, на коме остаје све до 1909. (Пешић 1909). У то време група школованих вајара и архитеката заузима врло нетрпељив став према Пешићу, мерејући му недостатак академског образовања. Тада јавно иступа против архитекте Јована Илкића, помињући несавесне и сумњиве околности везане за зидање Народне скупштине

1 До сада најкомплетнија студија Пешићевог вајарског опуса ослања се на сачувану документацију Пешићевог сестрића Миодрага Петровића (Павловић 1963).

2 У листу *Правда*, аутор се пита ко је тај Јован Пешић који нам није познат из музеја и са изложби, а чија биста чувеног Војислава Илића одудара романтичним полетом и одушевљењем (Јовановић 1938).

3 У студији *Затирано и затрто* наводи се податак о *Споменику палим војницима у рату 1876–1877*, чији је аутор Јован Пешић (Рајчевић 1984); подаци о Пешићевом раду забележени су у каталогу *Збирке југословенске скулптуре Народног музеја* (Грујић 2017). У каталогу *Стара српска карикатура* Загорка Јанц наводи да је непознат аутор карикатуре *Косовски осветници* [кат. 101] објављене у *Врачу погађачу* 1903 (Јанц 1968). Две године касније, поменуто карикатуру идентификовала је као Пешићеву у каталогу *Јован Пешић карикатуриста* (Јанц 1970). У обимном прегледу развоја југословенске карикатуре на примерима из збирке Народног музеја, Гордана Станишић дала је краћи осврт на Пешићеве ране цртеже у контексту сложеног развоја домаће карикатуре, наглашавајући њихову социјалну улогу, као реакцију на друштвено-политичка дешавања и моралне девијације у сопственом окружењу (Станишић 2013: 20). О Пешићу као ратном фотографу више у каталозима: *Ратни сликари, фотографи, аматери и дописници фотографи у српској војсци 1914–1918* (Зековић 2001: 111) и *Сликари, ратници, сведоци* (Гвозденовић 2017: 384).

Београду, што је резултирало Пешићевим отпуштањем из службе (ibid.: 8). У писму упућеном Српској академији наука и уметности у Београду од 15. 1. 1907. наводи: „Ја никада и нигде апсолутно нисам видео како се извршују ови послови, но извршујем их просто по свом нахођењу и замисли.“ (Павловић 1963: 66)

Нова етапа у Пешићевој биографији, отпочиње 21. августа 1914, када је постављен за ратног фотографа са чином резервног пешадијског наредника у Тимочкој дивизији, са којом прелази Албанију. После краћег боравка у Лондону, 1916, одлази у Одесу као ратни сликар новоформиране Прве српске добровољачке дивизије. До коначног ослобођења земље 1918. пратио је активно српску војску, а за своје заслуге 1921. одликован је *Албанском споменицом* (Грујић 2017).

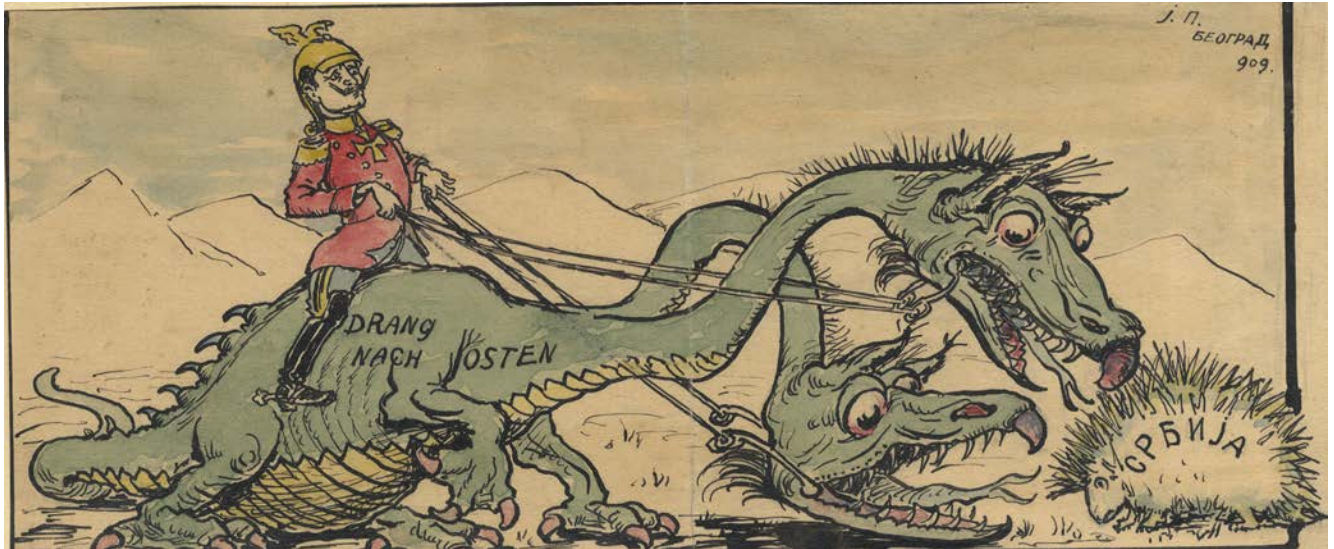
Послератне године провео је у атмосфери обојеној личним незадовољством и немаштином, са скромним бројем наруџбина за вајарске радове и поред чињенице да се често пријављивао на домаће и међународне конкурсе. Тада се окреће карикатури као сигурнијем и нешто извеснијем извору прихода, објављујући у хумористичним листовима (*Врач погађач*, *Звоно*, *Босна* и *Балкан*) цртеже политичке и друштвене тематике. Неколико година пред смрт писао је молбу Народној скупштини у којој је тражио скромну „месечну потпору“ помињући своје заслуге и изведене радове (Павловић 1963: 65). Умире готово заборављен 4. јануара 1936. у Државној болници у Београду. Његов одлазак ондашња штампа није испратила, а трошкови сахране, којој је присуствовала само неколицина пријатеља, исплаћени су годинама касније.

У Графичкој збирци Народне библиотеке Србије чува се укупно триста двадесет девет Пешићевих радова<sup>4</sup>, који припадају временском распону од 1899. до 1934, пратећи различите фазе и преокупације уметника, од пројектних скица, преко техничких нацрта, до фотографских снимака, студија, карикатура и цртежа, чинећи је драгоцен извором за проучавање и сагледавање Пешићевог опуса. Педантан у својој цртачкој пракси, поједине радове обележавао је иницијалима исписаним ћириличним словима *Ј. П.*, *Јов. Ј. Пешић*, или *Ј. Ј. П.* у горњем или доњем десном углу папира. У даљем раду остаје да систематизујемо и анализирамо све уметничко-занатске области у којима је Пешић следећи неуморни стваралачки импулс упорно тежио да остави трага.

## Политичке и друштвене карикатуре

На атрактивност и значај карикатура у оквиру Пешићевог ликовног опуса у Графичкој збирци упућује њихова бројчана заступљеност од педест и четири цртежа. Тематски и хронолошки могу се посматрати кроз неколико целина које чине необјављене

4 Пешићеве радови доспели су поклоном у два наврата, 1981. и 1990, а чувају се под сигнатурном ознаком Гр 1343/1-390.



1. *Drang nach Osten*, колорисани цртеж, 1909.  
1. *Drang nach Osten*, colored drawing, 1909

карикатуре, карикатуре политичке садржине наменски рађене за хумористичне часописе, потом круг оних које су настале за време Првог светског рата, као и карикатуре углавном друштвене тематике, које припадају периоду након завршетка рата.

Пешић је карикатуром почео да се бави одмах након доласка у Београд, око 1896. (Јанц 1970). Карикатура Ђорђа Јовановића (Гр 1343/222), највероватније иницирана Пешићевим сукобом са вајаром, обликована је у осам кадрираних и нумерисаних исечака на којима уметник кроз врло динамичне и повремено провокативне покрете од глине моделује нагу женску фигуру, која на крају оживљава.

Пешићева преокупација спољнополитичким темама учитана је у већи број друштвено ангажованих карикатура као реакција на историјска превирања у свету. Борба великих сила за превласт и доминацију на Балкану инспирисала је низ алегориских карикатура, међу којима се издвајају оне насловљене фразом *Drang nach Osten* (Возите на исток), осликавајући немачку тежњу за колонизацијом словенских земаља. На цртежу *Србија и Drang nach Osten* из 1909. аустроугарски војник као представник империјализма јаше двоглаву аждају, устремљену на Србију персонификовану у наоштреног јежа (Гр 1343/247), сугеришући дубље симболично значење (Сл. 1). Следећа карикатура, *Европа и Кина* (Гр 1343/280), типичан је пример карикирања историјских чињеница сликом без речи. Дешавање је смештено у историјски контекст прве четвртине 20. века обележен турбулентним окончањем кинеског царства и проглашењем републике. Европа је на Пешићевој карикатури пуначка дама са круном на глави и исуканим мачем у левој руци, док десном вуче за косу погнуту мушку фигуру која оличава Кину. У недатованој

карикатури насловљеној *Француска и тројни савез* (Гр 1343/283) алудира на блок држава које ће у Првом светском рату постати Централне силе. Комбинујући вербалне и визуелне елементе, актере смешта у огољени пејзаж из кога италијански војник упорно покушава да се измигољи, док се на аустроугарском као упечатљив детаљ издвајају чизме са мамузама, потенцирајући лик угњетача. Наредна карикатура, која интерпретира дешавања везана за велику економску кризу (1929–1933), у визуелном смислу наглашена је лакрдијашким изгледом женске прилике, алудирајући да спољна политика није ништа друго до играње великих сила које својим поступцима решавају и прекрајају своју судбину, али још драматичније утичу и на судбину других (Гр 1343/291).

У Графичкој збирци издвајају се и две карикатуре које се поклапају са периодом Пешићевог боравка у црногорској луци Одеси 1916, која је за време Првог светског рата била позорница догађаја у којима су активно учествовали српски добровољци. У гротески коју назива *Одеска идила* (Гр 1343/280) мушкарац и жена су изобличена, хибридна бића чија тела поседују зооморфну морфологију (папци и пловне опне уместо стопала сугеришу брзо кретање, док клешта рака уместо шака упућују на хватање плена, али и одбрану).<sup>5</sup> Само аутентични детаљи (дамски сунцобран, трака са ордењем, сабља) одају у траговима присутну људску физиономију актера (Сл. 2). У наредној карикатури – *Сцена у Одеси* (Гр 1343/280) – радња се одиграва у стану јеврејског брачног пара са искаркираним

5 Представљање људске физиономије кроз зооморфне метаморфозе на страницама српске штампе наслеђена је из традиције европских сатиричних часописа 19. века као што је Панч (Punch).



2. *Одеска идила*, колорисани цртеж, 1916.  
2. *Idyll at Odesa*, colored drawing, 1916

физичким карактеристикама, упућујући на шири друштвено-историјски контекст постојања јеврејских заједница у Русији и погроме који су се периодично дешавали током 19. и почетком 20. века.

Група карикатура друштвене тематике на духовит начин осликава невоље војника са женским полом, као што је случај у *Војничкој идили* у четири варијације (Гр 1343/210-213) или у сценама *Из војске*, на којима се поручник на коњу преплашено повлачи пред женом која заузима претећи став подижући увис сунцобран, што јасно сугерише и наслов карикатуре *Командант на дому* (Гр 1343/238). Разбијене стереотипе у мушко-женским улогама, надаље илуструје и карикатура *Слаби пол побеђује*, на којој је мушкарац омалена рашчупана појава, чак за главу нижа од ауторитативне, љутите жене која га вуче за нос (Гр 1343/230). Пешић посебну пажњу посвећује кокетним женским ликовима које одева у модненске тоалете и шешире широких обода украшене нојевим перјем. Већу опрезност примећујемо у типологији официра и обичних војника, што нарочито одаје крутост Пешићеве линије у појединим детаљима униформи. Истичући уверљиве физичке особености, првенствено физиономију главе модела, Пешић исмева и ликове политичара, као у карикатури *Миша Крмез*, на којој је реч о Милошу Трифунувићу, министру

просвете у влади Николе Пашића (Гр1343/252). Том циклусу Пешићевих портретних карикатура припадају и две серије у домијеовском маниру из *Галерије такнутих* и *Галерије истакнутих*, од којих су неке рађене у пастелу, попут лика скитнице у карикатури *Вагабунд* (Гр1343/252). На полеђини недатоване карикатуре, назване *Циновни* и *пигмеји*, исписује текст: „Они који су се борили и они који профитирају“, као појашњење цртежа који приказује сучељене групе људи, од којих прву чине два војна инвалида у униформама из Првог светског рата, чија висина сугерише да је реч о *циновима* (Гр1343/252). Насупрот њима стоје незаинтересовани *пигмеји* и *профитери*: Божа Кундак – Божидар Максимовић, министар унутрашњих послова који се брутално обрачунавао с противницима монархије, Коста Кумануди, министар финансија у влади СХС-а, и Момчило Нинчић, министар спољних послова од 1922. до 1926.

Пешићев опус је богат и разноврстан, а карактерише га оштра сатиричност која фиксира намере друштвено ангажованих појединаца, хиперболичност у истицању физичких особености, гротеска и алегирија у политичким карикатурама у којима критички интерпретира деловање великих сила, појединаца и представника одређених друштвених структура.

## Ратне фотографије и цртежи

Фотографски опус Јована Пешића чини четрдесет фотографија које документују кретање српске војске током Првог светског рата (1914–1918), када су сликари и фотографи имали мисију прикупљања доказа о биткама, победама и поразима, чувајући ове драматичне моменте од заборавља.<sup>6</sup>

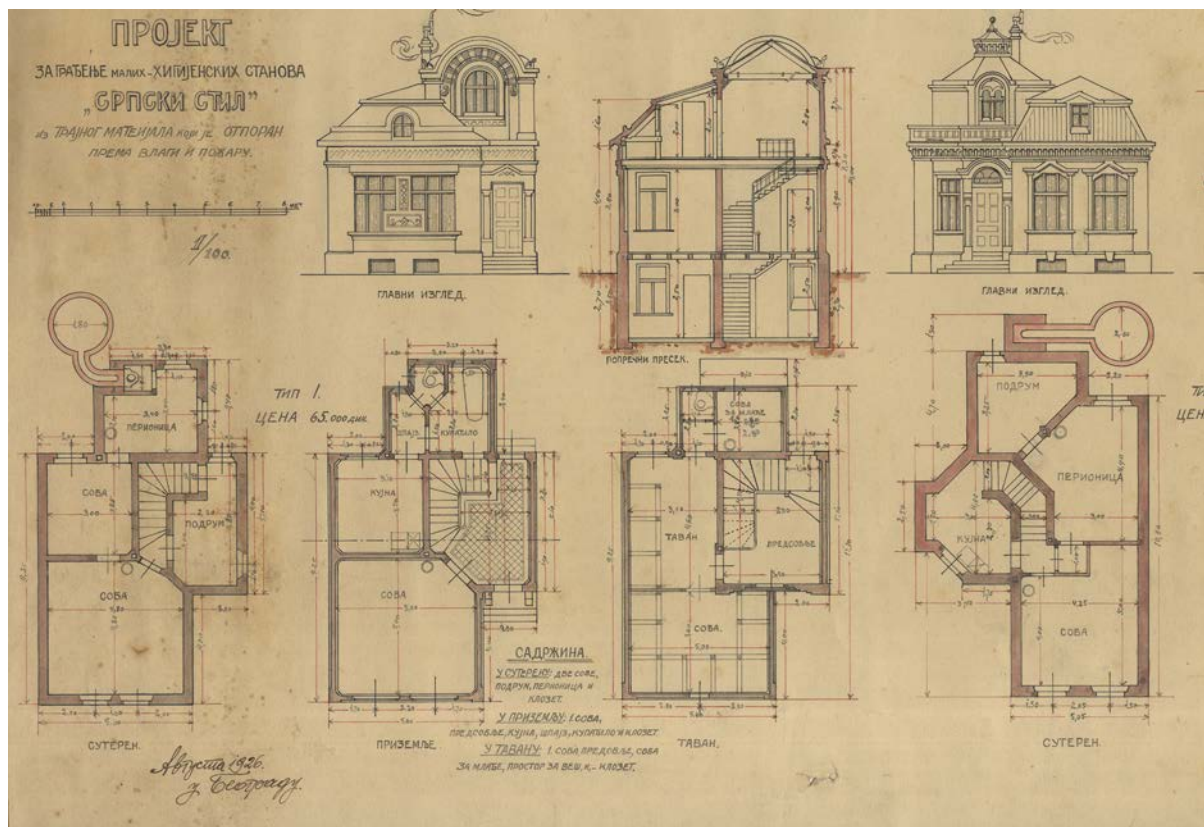
Пешић се 1914. обратио Врховној команди српске војске у Крагујевцу, са молбом да га распореде на место ратног сликара како би „приликом борби вршио студије и забелешке важнијих момента које ће се ставити у бронзу, камен и на платно као монументална дела, из којих ће доцнија наша поколења моћи видети хероизам нашег народа из овог времена”. (Зековић 2001: 110). Иако није био члан фотографске секције формиране у Солуну 1916, у којој су деловали

6 Упут за употребу ратних сликара придодатих штабовима виших јединица на бојишту, донет 1914. и прописан од Врховне команде, бележи да су ратни сликари уједно били и фотографи од којих се захтевало обавезно присуство наомак војске и ношење фотографског апарата, чиме су први пут уведена правила за снимање на терену (Гвозденовић, 2017: 78).

сликари-фотографи Драгомир Глишић, Владимир Бецић, Бранко Јефтић и други, један број Пешићевих фотографија објављен је у листу *Недељни дневник* (Гвозденовић, 2017: 78). На тим фотографијама најчешће су забележени prizori из живота војника, транспорт и кретање добровољачких трупа, као и групни портрети војника и официра. По бројности се издвајају фотографије војника српског добровољачког корпуса и Прве српске добровољачке дивизије, са којом је Пешић ратовао у Добруци и прешао Албанију. Српски добровољачки одред формиран је у Одеси новембра 1915, а већ почетком 1916. године бројао је око хиљаду војника и официра, што документују и Пешићеве фотографије (Бјелица 2016).

У фотографском опусу заступљене су и сцене пребацивања добровољачких јединица из Русије на Солунски фронт 1917. Кретање војника, моменте предаха и одмора овековечио је на фотографијама: *Српски добровољачки корпус у Винчестру у Енглеској* (Ф 3455), *Српски добровољачки корпус у Француској* (Ф 4117), *Укрцавање српског добровољачког корпуса у Архангелску* (Ф 5009/2), *Кретање српског добровољачког корпуса – II дивизије из Архангелска* (Ф 5009/3), документујући дешавања крајем августа и почетком

3. Део пројекта за грађење малих хигијенских станова Српски стил, из трајног материјала који је отпоран према влази и пожару, цртеж, 1926.3. Maria Tanase collection, Bazar, November 25, 1976.
3. Part of the project for the construction of small hygienic apartments Serbian style, made of durable material that is resistant to humidity and fire, drawing, 1926



септембра 1917. године, када је отпочео покрет добровољачких јединица према Архангелску, одакле је вршена евакуација морским путем ка Солунском фронту.

Пешићеве цртежи и брзе скице са терена и бојишта, рађени графитном оловком (Гр1343/188-208), настају по кратком поступку. Те овлашне импресије упућују на помисао да је Пешић можда у неком тренутку имао намеру да их преточи у коначну форму, као трајни визуелни податак. Скице на папиру, баш као и радови многих ратних сликара, остале су у форми кратких забележака, остављајући утисак да су рађене у једном даху, као непосредна перцепција тмурне стварности (Вучинић 2014).

## Архитектонски цртежи и пројекти

Групу Пешићевих радова у Графичкој збирци чине пројекти профаних и сакралних здања из периода 1899–1930, од којих је део настао током његовог запослења у Архитектонском одељењу Министарства грађевина Краљевине Југославије.<sup>7</sup>

Пешићеве серије пројеката, од којих ниједан није реализован, имају наглашену архитектонску орнаметику на капителима, луковима, архитравима и венцима, следећи Инкиостријеву идеју о универзалној применљивости народне уметности (Инкиостри: 2021). Поменућемо нацрт за нову епархијску зграду у Нишу из 1899, сачуван у шест цртежа (Гр 1343/1-6); потом скицу и пројекат за зграду Државне хипотекарне банке у Београду из 1929. у осам цртежа (1343/14-22); скице за нову зграду Београдске задруге у Коларчевој улици из 1932. у осам цртежа основе и првог спрата (Гр 1343/39-44); скицу фасаде Дома војних ратних инвалида у Београду (Гр 1343/34-38).<sup>8</sup>

7 Надлежност Министарства грађевина обухватала је израду и контролисање планова за монументалне грађевине, болнице, цркве, школе и поште (Тошева, С. 2012).

8 Поједини Пешићеви нацрти објављени су 1899. у *Српском техничком листу*, који је излазио у Београду од 1890.



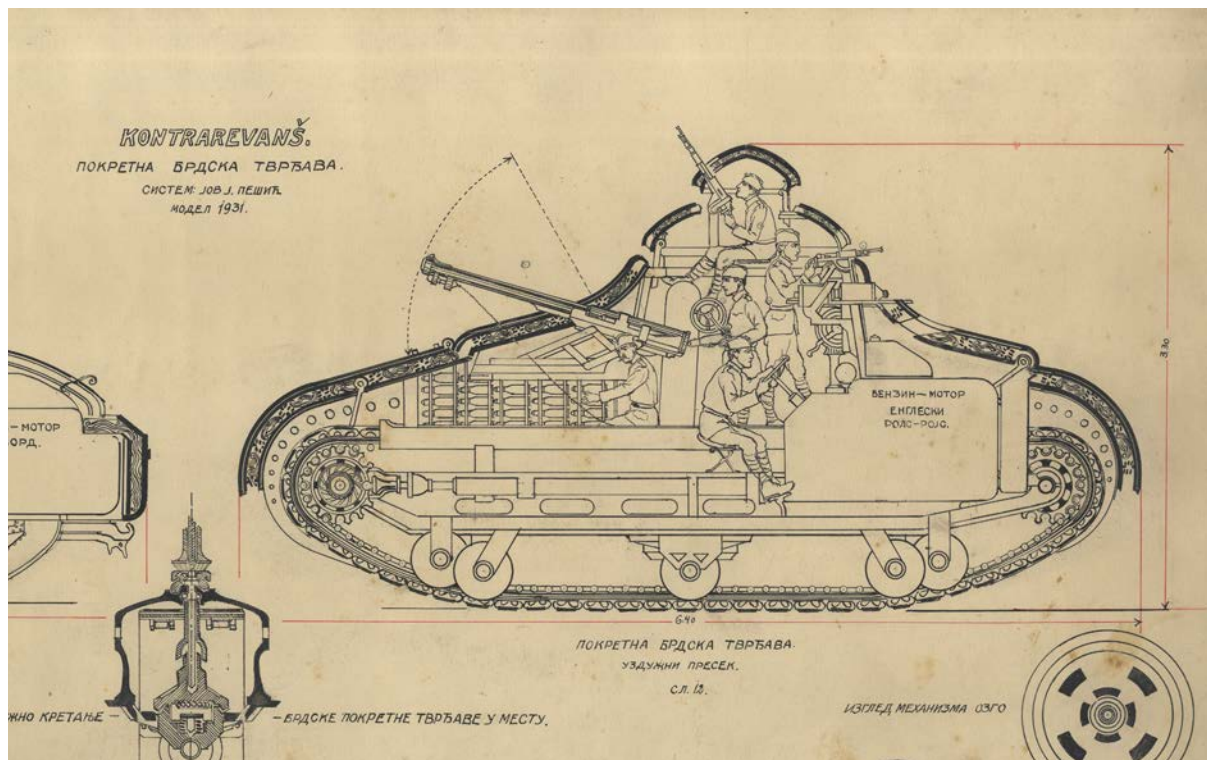
4. Српски народни мотиви, цртеж, 1927.  
4. Serbian folk motifs, drawing, 1927

После ратних разарања, када се утилитарност наметала као главни постулат архитектуре, Пешићеве замисли имале су своје теоријско, ако не и практично утемељење. (Васић 1981) У том смислу посебну пажњу посветио је стамбеној архитектури, што закључујемо на основу бројности сачуваних скица и планова, а најзанимљивија идејна решења остварио је у серији малих хигијенских зграда и станова (Гр 1343/62-65), дајући просторну схему са развијеним функционалним својствима.<sup>9</sup> (Сл. 3) Идеја о унапређењу економичне стамбене изградње код Пешића је повезана с применом нових конструкција и употребом постојаних грађевинских материјала отпорних на влагу и пожар, за разлику од класичних зграда од гвожђа и дрвета, које захтевају сталне репарације.<sup>10</sup> Испод цртежа зграде за мање породице Пешић саставља понуду са детаљнијим објашњењем, коју потписује као *Аутор овог посла Г. Јов. Ј. Пешић...* (Гр1343/175). Станови би се по његовој замисли издавали по минималним ценама кирије, са могућношћу да кирација једнога дана постане сопственик зграде. У међуратном периоду недостатак малих и јефтених рентијерских станова, као и високе цене закупа у неусловним и дотрајалим стамбеним зградама, чине Пешићеву замисао врло актуелном. У то време сиротињски „кирацијски“ станови били су просторно скучени, пренасељени, влажни и неосветљени, најчешће са кухињом и једном собом. (Вуксановић Мацура 2012)

Комплетну замисао удобног и функционалног живљења Пешић употпуњује нацртима практичног и расклопивога намештаја који чине: два удобна кревета, две столице, једно канапе, сто, умиваоник, ноћни ормарић, простор за рубље и креденац за посуђе (Гр 1343/137). На цртежу насловљеном *Практична новост* Пешић предлаже преносиву конструкцију штедњака, умиваоника и ормана, који се зими поставља у соби, а лети у дворишту, уз напомену да се израђује из дуготрајног и несагоривог материјала, а да се поруџбине примају „код Економије, Будимска 50 Београд“ (Гр 1343/122). На основу сачуваних цртежа може се закључити да се залагао за свеобухватно осмишљене ентеријере у којима појединачне комаде намештаја украшава декоративним елементима који највише сличности имају са мотивима тканина и везова из Шумадије и Далмације. О српским народним мотивима пише и у чланку објављеном у *Привреди* 15. фебруара 1931. у коме каже: „У нашем народу има лепих мотива који би се са добрим естетским осећајем могли код грађевина сеоских домова да примењују... да изградимо нашу државу тако да постане оригинална – без пресађивања сандучара чије се копије са запада уносе у изграђивање наших вароши и села, које тим губе прво

9 У сутерену је предвиђена једна соба, кујна, перионица и подрум; у приземљу: две собе, предсобље, кујна, шпајз и клозет; на тавану: соба, предсобље, купатило и клозет.

10 Пешић даје детаљније објашњење у коме стоји да се дрвене зграде инфицирају услед напада стеница, те да су према томе неизлечиве; зими несносне за становање јер одржавају хладноћу, а лети јер појачавају топлоту (Гр 1343/73).



у естетици, а уз то упропашћују наше национално обележје.” (Привредник 1931: 6) Народни мотиви се надаље могу применити код разноврсних домаћих прибора и заната. (Сл. 4) Ту је близак Инкиострију, чија је основна замисао била понирање у народну уметност, стилизовање њених облика и изграђивање стила који би се разликовао од рђавих позајмица из иностранства (Васић 1981: 14). У том смислу Пешић, као и Инкиостри, сматра да сваки занатлија који познаје „технику свога градива”, када изводи предмет у српском декоративном стилу, има два задатка: да га конструише, а потом и украси у камену, дрвету, кожи и тканини (Инкиостри 1925: 26).

### Оруђа, оклопна возила и техничке иновације

Пешић је оставио више скица које покривају поље ратног наоружања и техничких иновација реализованих нарочито у међуратном периоду (1930–1932).

Његов проанализачки дух изнедрио је читав низ амбициозних, али зато често нелогичних идејних решења оруђа и оклопних возила којима додељује оригиналне називе *Супербалон*, *Контрареванш* и

*Борац* (Гр 1343/94-107).<sup>11</sup> Сви цртежи датовани су у 1930. и потписани са: „Конструисао Јов. Ј. Пешић”. *Супербалон* је Пешићев пројекат стационарног оруђа, са основним дејством по канистерима/контејнерима за складиштење и употребу бојних отрова. На цртежу огромног возила које назива *Борац 2* разрађује замисао покретног бункера чије визуелно решење у извесној мери подсећа на француске конструкције тенкова, са којима, међутим, нема никаквих других сродности. Пешић је предвидео да се возило својим погоном транспортује на ватрени положај као стационарни објекат. *Контрареванш* развија идеју започету у *Борцу 2*, кроз покретну брдску тврђаву употпуњену бескорисним логистичким возилима за попуну бојевог комплекта и снабдевање посаде. (Сл. 5) Идејна решења малих оклопних пловила *Гргеч* и *Ајкула 5* намењена су највероватније дејствовању на речним токовима. Према Пешићевим цртежима, *Гргеч* је био предвиђен за најмање три члана посаде и наоружан са четири тешка митрљеза. Код *Ајкуле 5* палуба је заштићена оклопним плочама са горње стране, што би у пракси озбиљно ометало дејство рововског оруђа. С обзиром на чињеницу да би за развој овако захтевних

<sup>11</sup> Ауторка се захваљује Невенки Дармановић, пуковници, и Вуку Обрадовићу, вишем кустосу Војног музеја у Београду, на појашњењима цртежа Јована Пешића из домена ратног наоружања.





6. Српски стил, зидање брзо, солидно и јефтино, оглас у боји, око 1930.  
6. Serbian style, masonry fast, solid and cheap, advertisement, around 1930

типова возила и пловила биле потребне године истраживања инжињерских тимова, разумљиво је зашто Пешићеве идеје никада нису заживеле. Са друге стране, ови цртежи уклапају се у дух времена свога настанка, а данас се могу посматрати кроз њихову неоспорну документарну вредност.

Следећа група радова обухвата нацрте точкова за моторна возила и приколице (Гр 1343/109-113), чија конструкција треба да омогући лако кретање кроз тешко проходне, клизаве терене и лоше временске услове. Неколико цртежа из 1932. односи се на иновације у области машина намењених за пољопривредну и сточарску производњу и технологију, као што је конструктивни тип *Сечке за сточну храну* за брзо, рационално и лако ситњење кабасте свеже и суве хране за домаће животиње. (Гр 1343/115)<sup>12</sup>

У широком дијапазону разноликих иновација Пешић се у извесној мери посветио и оглашавању својих замисли, креирајући графички идентитет својих проналазака. Од почетка 1900, оглашавање у Србији практиковао је све већи број локалних предузетника, фабриканата и трговаца, чија је иницијатива била усмерена ка промоцији и куповини српских производа

12 У збирци Музеја Војводине чувају се неки од модела машина за сечење сточне хране из међуратног периода непознатих произвођача.

(Огњанов 2014). У огласу *Зидај по моделу српски стил*, Пешић исписује тушем у боји: „Помажи се сам, не очекуј параграфске потписе и уредбе на хартији, од чега се зграде никад и нигде не подижу” (Гр1343/156). (Сл. 6) На пет цртежа залепљених на картон разрађује нацрт машине за бријање. У тексту огласа наводи да је нови унапређени модел економичан и спретан и да за разлику од старијих типова поседује три сечива за бријање (отуда и назив *Трорез*). Пешић иде и корак даље, те предлаже оснивање „акционарског друштва за фабриковање новоконструисане машине” (Гр 1343/17-18).

Током двадесетих и тридесетих година двадесетог века најпознатији брендови слаткиша били су чоколаде *Олга*, *рода* и *галеб*, бомбоне *ментол* и *негро* (ibid.: 221). Производи породице Шонда, власника фабрике чоколаде, бомбона и кекса, појављују се у бројним новинским огласима *Вечерњих новости* и *Политике* у међуратном периоду. У Графичкој збирци чува се и један Пешићев цртеж тушем за млечну чоколаду *Шонда какао* (Сл. 7) из 1921. (Гр 1343/155).

## Вајарски опус

Остаје да размотримо Пешићеву вајарску делатност, као област његових највећих професионално неостварених жеља и очекивања. Пракса подизања меморијала као дела опште тенденције обележавања сећања на Први светски рат у европским земљама међуратног периода представља вид демократизације памћења. За избор најбољег скулпторског решења формиране су стручне комисије чије је извођење одобравало Уметничко одељење Министарства просвете, док је реализација поверавана најистакнутијим српским и југословенским вајарима тога доба (Божовић 2014). Петар Убавкић и Ђорђе Јовановић, а уз њих и Симеон Роксандић, чине прву генерацију вајара која заступа естетику традиционалних пластичних вредности, која се кретала у оквиру антропоморфизма, као и натуралистичког и реалистичког третмана форме. У таквој клими делује Јован Пешић, који је за собом оставио бројне идејне скице и решења за вајарска остварења, од чега је изведен само мали број.<sup>13</sup> При изради споменика треба избегавати пренатрпаност рељефним представама и детаљисање који доводе у пометњу обичног човека, сматра Пешић. Идеал је скулптура патриотске садржине, за разлику од дела Ивана Мештровића, која су по Пешићевом тумачењу туђа српском духу, унакажена, деформисана и неразумљива (Павловић 1963: 66).

Његовим најблиставијим вајарским делом сматра се бронзани одливак *Кроз Албанију*, првобитно замишљен као део већег пројекта посвећеног палим борцима на

13 Нека од Пешићевих вајарских дела, посебно она из домена ситне пластике, страдала су за време Првог и Другог светског рата.

Крфу, по коме је штампана поштанска марка у корист ратних војних инвалида (Грујић 2017: 354). Пешић је дело окончао 1919, поетично га назвајући „статуетом и лабудовом песмом вајарства кроз коју је изрекао своју најтананију мисао“. (Павловић 1963: 68). Од 1975. дело се чува у збирци југословенске скулптуре у Народном музеју у Београду, а црно-бела фотографија скулптуре у Народној библиотеци Србије (Ф 5885).

Осамнаест Пешићевих цртежа вајарске тематике из Графичке збирке обухватају временски распон од 1904. до 1930. Прву групу чине идејна решења за споменике српских војсковођа, међу којима се издваја колорисана скица за споменик Стевану Синђелићу из 1925. (Гр 1343/93). Брижљивост Пешићеве замисли, огледа се у тачности пропорција, док су одело и оружје простудирани са великом пажњом. Поменућемо и скице за споменик команданту српске војске Јовану Стојковићу Бабунском из 1920. (Гр 1343/296); као и за споменик војводи Радомиру Путнику (Гр 1343/297).

У посебну групу издвојили бисмо Пешићев недовршени цртеж споменика краљу Александру I Карађорђевићу који се уклапа у концепт постављања династичких споменика и спомен-обележја посвећених краљу после убиства у Марсељу 1934. (Гр 1343/301).

Након успеха Прве југословенске уметничке изложбе 1912, део јавних споменика глорификовао је личности из области науке и културе, чему би припадала трећа група Пешићевих цртежа у Графичкој збирци. Посебно место заузима цртеж песника звонке риме – Војислава Илића, чија је биста постављена на Калемегдану (Гр 1343/305). У *Бранковом колу* читав догађај овековечен је речима: „Сви су били изненађени лепотом Војислављеве бисте, коју је извајао наш млади и одлични уметник Пешић.“ На елегантном постаменту од финог камена на тучаној плочи са трима женским фигурама, од којих су обе у оклопу, а трећа са расклопљеном књигом, стајао је натпис: „Војиславу, Одбор девојака у Београду, 1903.“ (Откривање Војислављевог споменика 1904: 128). Том Пешићевом раду придружују се и два цртежа једноставног каменог постамента за споменик књижевнику Стевану Сремцу у Сенти, од 5. јуна 1927. (Гр 1343/299).

Од надгробних споменика који спадају у четврту групу Пешићевих радова издаваја се пројекат за породицу Радовановић у Пожаревцу, једноставних и равних линија, са овлаш скицираном бистом на постаменту (Гр 1343/312-313). Нацрт споменика посвећеног Андри Николићу, српском правнику, књижевнику и политичару, чини портрет у медаљону постављен на високом постаменту, изнад кога се уздиже стуб



7. Шонда чоколада какао, оглас, око 1930.

7. Šonda chocolate cocoa, advertisement, around 1930

са коринтском завршницом и крстом на врху (Гр 1343/308). Пројекат за споменик инжењера Симе Марковића у Сарајеву, преминулог 1925, сачуван је у пет недовршених скица, у неколико различитих варијанти с исписаном посветом: „Своме председнику српско и културно друштво Просвета” (Гр1343/316).

Од примера ситне пластике остао је сачуван пројекат за медаљу српске војске из 1918, рађен графитном оловком у дванаест цртежа налепљених на картон (Гр1343/145).

Бреме самоуког вајара које је носио кроз цео живот осујетило је да Пешићев таленат и потенцијал буду препознати од стручне јавности и вину га у вајарску елиту којој су припадали његови савременици Ђорђе Јовановић и Петар Убавкић. Када данас покушавамо да валоризујемо и аргументујемо Пешићев вајарски опус, суочавамо се са чињеницом да је његова делатност остала у сенци ових великана српске скулптуре. Као иноватор неуморног проналазачког духа оставио је за собом низ радова и идејних решења која припадају области примењене уметности и архитектуре. Његове ангажоване карикатуре из ратног и међуратног периода усмерене су на оштру критику друштвених појава као сатирична рефлексивна на узаврела национална и светска политичка дешавања. У домену неизведених архитектонских пројеката и разнородних техничких иновација до посебног изражаја дошла је Пешићева тежња за извођењем комплексних и амбициозних, али зато технички неостваривих решења. Остао је усамљен и несхваћен у својој средини, настојећи да Инкиостријеву идеју о националном стилу пренесе у градитељство и све гране примењене уметности.

## ЛИТЕРАТУРА

Инкиостри, М. 2021.

*Нови српски стил*, Београд: ЦИД, Арт Прес. (Inkiostri, M. 2021, *Novi srpski stil*, Beograd: CID, Art Pres.)

Гвозденовић, Ж. (ур.) 2017.

*Сликари, ратници, сведоци*, Београд: Српска академија наука и уметности, Музеј савремене уметности. (Gvozdenović, Ž. (ur.) 2017, *Slikari, ratnici, сведоци*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Muzej savremene umetnosti.)

Грујић, В. 2017.

*Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Београд: Народно музеј. (Grujić, V. 2017, *Zbirka jugoslovenske skulpture narodnog muzeja u Beogradu*, Beograd: Narodni muzej.)

Бјелица С. 2016.

Српски добровољци између руске револуције и контрареволуције, у: *Архив, медији и култура сећања у Првом светском рату*, ур. Д. Ђираковић, Нови Сад: Архив Војводине, 22–35. (Bjelica S. 2016, *Srpski dobrovoljci između ruske revolucije i kontrarevolucije*, у:

*Arhiv, mediji i kultura sećanja u Prvom svetskom ratu*, ур. Д. Ђираковић, Нови Сад: Архив Војводине, 22–35.)

Божовић, А. 2014.

*Меморијали Првог светског рата на територији Београда*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда. (Božović, A. *Memorijali Prvog svetskog rata na teritoriji Beograda*, Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda.)

Огњанов, Г. 2014.

*Оглашавање у Србији: преглед кроз историју, Marketing (Beograd)* vol. 47, br. 3 : 221.

<https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0354-3471/2016/0354-347116032170.pdf>, preuzeto 10. 12. 2022.

Станишић, Г. 2013.

*Nobody is perfect: карикатура у делима југословенских уметника из збирке Народног музеја у Београду*, Београд: Народно музеј. (Stanišić, G. 2013, *Nobody is perfect: karikatura u delima jugoslovenskih umetnika iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu*, Beograd: Narodni muzej.)

Вуксановић Мацура, З. 2012.

Рентијерски станови за сиромашне Београђане: 1914–1941, у: *Зборник Музеја примењене уметности* 8, ур. Љ. Милетић Абрамовић, Београд: Музеј примењене уметности, 78–80. (Vuksanović Macura, Z. 2012, *Rentijerski stanovi za siromašne Beograđane: 1914–1941*, у: *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti* 8, ур. Lj. Miletić Abramović, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 78–80.)

Тошева, С. 2012.

*Архитектонско одељење Министарства грађевина Краљевине Југославије и његов утицај на развој градитељста у Србији између два светска рата*, докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду. (Toševa, S. 2012, *Arhitektonsko odeljenje Ministarstva građevina i njegov uticaj na razvoj graditeljstva u Srbiji između dva svetska rata*, doktorska disertacija, Arhitektonski fakultet, Univerzitet u Beogradu.)

Зековић, М. 2001.

*Ратни сликари, фотографи, аматери и дописници фотографи у српској војсци 1914–1918*, Београд: Војни музеј. (Zeković, M. 2001, *Ratni slikari, amateri i dopisni fotografi u srpskoj vojsci 1914–1918*, Beograd: Vojni muzej.)

Рајчевић, У. 2001.

*Затирано и затрто*, Нови Сад: Прометеј. (Rajčević, U. 2001, *Zatirano i zatrto*, Novi Sad: Prometej.)

Ивановић, Лј. 1985.

*Развој скулптуре у Војводини: 1895–1980*, Нови Сад: Галерија савремене ликовне уметности.

Васић, П. 1981.

*Примењена уметност у Србији: 1900–1978*, Београд: Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије. (Vasić, P. 1981, *Primenjena umetnost u Srbiji: 1900–1978*, Beograd: Udruženje likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajnera Srbije.)

## THE HETEROGENEOUS OPUS OF JOVAN J. PEŠIĆ IN THE GRAPHIC COLLECTION OF THE NATIONAL LIBRARY OF SERBIA

Self-taught artist Jovan J. Pešić (1886-1936), whose heterogeneous activity covers the period 1897-1934, left behind a number of ideas in the fields of architecture, caricature and sculpture. The main source for the study of Pešić's oeuvre, which has not been systematically researched until now, was the Graphic Collection of the National Library of Serbia, which stores three hundred and ninety of Pešić's drawings, sketches, caricatures and architectural projects, as well as photographs from the front from the period of World War I and sketches of weapons from the interwar period. The paper maps the key points of Pešić's professional path based on a review of the original material, as well as a relevant literature in which the activity of this insufficiently researched artist is mentioned in fragments. In the interpretation of the artist's designs of armored vehicles and vessels from the interwar period, the assistance of experts from the Military Museum in Belgrade was significant. Jovan Pešić cannot be categorized as a classic profiled artist but rather a visionary who, following Inkiostri's idea, transmits elements of Serbian spiritual tradition and folk character. He will be remembered for a large number of unrealized projects, but also as the creator of different and innovative conceptual solutions of varying quality in the field of fine and applied arts. Trying to understand Pešić's ambitious ideas in the field of applied art and craftsmanship, we are faced with the fact that his oeuvre remained in the shadow of the great Serbian sculptures and cartoonists from the beginning of the twentieth century.

Translated by the author

Pušić, M. 1975.

Srpska skulptura: 1880–1950, u: *Jugoslovenska skulptura 1870–1950*, ur. M. Protić, Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Коларић, М. 1972.

*Српска скулптура до 1941*, Опово: Галерија Јован Поповић. (Kolarić, M. 1972, *Srpska skulptura do 1941*, Opovo: Galerija Jovan Popović.)

Јанц, З. 1970.

*Карикатуриста Јован Пешић*, Београд: Музеј примењене уметности. (Janc, Z. 1970, *Karikaturista Jovan Pešić*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

Јанц, З. 1968.

*Стара српска карикатура*, Београд: Музеј примењене уметности. (Janc, Z. *Stara srpska karikatura*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

Павловић, К. 1963.

Један заборављени вајар – Јован Пешић, у: *Зборник Матице српске за друштвене науке*, ур. Р. Николић, Нови Сад: Матица српска, 66–68. (Pavlović, K. 1963, *Jedan zaboravljeni vajar – Jovan Pešić*, u: *Zbornik Matice srpske za društvene nauke*, ur. R. Nikolić, Novi Sad: Matica srpska, 66–68.)

Јовановић, Ђ. 1938.

Велики Калемегдан и његови споменици, *Правда* (Београд): 7. (Jovanović, Đ. 1938, *Veliki Kalemegdan i njegovi spomenici*, *Pravda* (Beograd): 7.)

Привредник, 1931.

Српски народни мотиви, *Привреда* 34 (Београд): 6. (Privrednik, 1931, *Srpski narodni motivi*, *Privreda* 34 (Beograd): 6.)

Инкиостри, Д. М. 1925.

*Моја теорија о новој декоративној српској уметности и њеној примени*, Београд: Модерна штампарија Војислава Ненадића. (Inkiostri, D. M. 1925, *Moja teorija o novoj dekorativnoj srpskoj umetnosti i njenoj primeni*, Beograd: Moderna štamparija Vojislava Nenadića.)

Пешић, Ј. 1909.

Зле последице несавесног рада, *Трговински гласник* 19 (Београд): 8. (Pešić, J. 1909, *Zle posledice nesavesnog rada*, *Trgovinski glasnik* 19 (Beograd): 8.)

Откривање Војислављевог споменика, 1904.

*Бранково коло*: за забаву, поуку и књижевност 10 (1904): 128. (Otkrivanje Vojislavljevog spomenika, 1904, *Brankovo kolo*: za zabavu, pouku i književnost 10 (1904): 128.)

## УМЕТНИЧКО-ИСТОРИЈСКИ РАЗВОЈ ФАБРИКЕ СТАКЛА *УКРАС* ИЗ АЛИБУНАРА (1967–2009)

**Апстракт:** Фабрика стакла *УкраС* у Алибунару подигнута је 1966. године као пројекат међудржавне сарадње између Мађарске и Југославије. Уз помоћ технолога, инжењера и опреме из Мађарске успостављен је систем производње, а осам врхунских стакларских мајстора из четири мађарске фабрике стакла дошло је у Алибунар како би покренули производњу 1967. године. За релативно кратко време фабрика је овладава техникама квалитетног ручно обликованог, дуваног и пресованог стакла за потребе покућства и угоститељства на две лончане пећи. Током друге половине седамдесетих година у фабрику стиже и први школовани дизајнер Милош Крсмановић, који знатно доприноси развоју производног програма. Алибунарска стаклара постаје и својеврсна парадигма за оно што данас можемо звати југословенским стакларством, будући да су се у њој преламали утицаји из сестринских фабрика из Параћина, Прокупља и Рогашке Слатине. Да је квалитет производа био на високом нивоу током осамдесетих година, видимо и на основу података да је фабрика са успехом задовољавала критеријуме наручилаца из иностранства. Нажалост, фабрика је делила судбину бројних предузећа која су пропала током периода транзиције. Пећи су угашене 2009. године, а фабрика је 2012. пала у стечај из кога никада није изашла. Како досад није написан нити један чланак у релевантном часопису на тему фабрике *УкраС*, циљ је да се открије уметничко-историјски развој ове стакларе. Помоћу чланака из новина и различитих публикација, интервјуа са некадашњим радницима фабрике и теренског рада, расветлиће се значај једине фабрике на простору данашње Војводине која је производила ручно дувано стакло.

Прва иницијатива за отварање фабрике стакла у Алибунару везује се за 1960. годину. Међутим, од идеје до реализације прошло је више година. Фабрика је подигнута као плод међународне сарадње између тадашње СФР Југославије и НР Мађарске. Преговори о успостављању погона и испоруци опреме за производњу стакла вођени су са спољно-трговинском будимпештанском компанијом *Комплекс* (Komplex), а уговор је на крају потписан 1963. године (Вóка 1967а). Постојало је више фактора због којих је управо Алибунар одређен као седиште нове стакларе. Пре свега, овај локалитет био је у непосредној близини гасовода природног гаса који је требало да снабдева пећи јефтиним горивом, а и близина главног града Југославије и Индустрије стакла Панчево нису били занемарљиви чиниоци (Вóка 1967б). Почетком 1964. године за директора *фабрике обојеног и равнoг стакла у изградњи* постављен је економиста Георге Рујан (George Rujan) из Владимировца (Аноним 1964: 6). Грађевински радови и радови на унутрашњем уређењу трајали су до 1966. године (Порі 1998). Монтажу погона и покретање производње водили су мађарски стручњаци, технолози Јожеф Варга (Varga József) и Ендре Контрасти (Kontraszti Endre). Фабрика је подигнута с капацитетом за 200 радника и годишњом планираном производњом од близу 300 тона дуваног и пресованог стакла. У фабрику је инвестирано 600 милиона старих динара, од чега је *Комплекс* уложио 100 милиона (Вóка 1967б). Удео мађарске државе дониран је Србији у виду ратне репарације (Порі 1998).

Пуштање погона у рад извело је осам стакларских мајстора водећих мађарских фабрика из Парада (Parád), Токода (Tokod), Ајке (Ajka) и Шалготарјана (Salgótarján). Из стакларе Шалготарјан дошли су пресар Меде Иштван (Mede István) и Јожеф Шинк (Schink József) – чувени дувач стакла и вођа бригаде са више од четрдесет година искуства, коме је овај задатак био и последњи пред одлазак у пензију. У Алибунар су пристигли и брусач стакла Лајош Габор (Gábor Lajos) из Парада, топар Арпад Штадлер (Stadler Árpád), дувач стакла Иштван Сеидил (Szeidl István) и још тројица њихових колега. Они су остали у новој српској фабрици пуна три месеца како би обучили млади алибунарски кадар. У исто време, две групе радника почетника послате су на школовање у Рогашку Слатину и Параћин (Аноним 1967; Вóка 1967б). Свечано отварање фабрике с презентацијом производње стаклених предмета, уз присуство високих представника покрајинског руководства и мађарске државе, одржано је 20. маја 1967. године (Вóка 1967а). Интересантан је податак да су се већ средином јуна исте године производи стакларе (чаше и вазе) нашли на продајном изложбеном београдском салону домаће радиности и сувенира компаније *Путник* (Јанчић 1967).

Почеци производње стакла у Алибунару нису били лаки, недостајало је обученог и квалификованог кадра, производња је била на граници или испод границе рентабилности, конкуренција на домаћем тржишту велика, а изнад свега било је неопходно освојити производњу бројних артикала и техничких капацитета за њихову производњу и пласман. При

фабрици је зато отворена радионица за израду дрвених калупа и алатки у којој је радио мајстор са помоћницима, а потом и различите радионице за декорацију, тј. оплемењивање стаклених производа (гравирање, сликање и др.). Стаклара се првенствено специјализовала за производњу стакла за домаћинство и хотеле, ресторане, предузећа и друге установе (Алмажан 2016; Крсмановић 2022).

Велику помоћ у свом развоју алибунарска стаклара имала је од других југословенских сестринских стаклара. У Алибунар су долазили стакларски мајстори из Параћина и Прокупља како би обучавали раднике и помагали у производњи. Са друге стране, техничка помоћ је стизала и из панчевачке стакларе, чији мајстори су радили реконструкције пећи. На тај начин преносени су како системи рада, тако и методе декорације предмета (Алмажан 2016; Крсмановић 2022). Године 1975. пуштене су у рад две нове пећи са шест лонаца и четири лонца које су као погонско гориво користиле гас (Серога 1975). Руководство фабрике је 1977. године излаз из потешкоћа потражило у иницијативи да се удруже са стакларом у Параћину или Панчеву. Међутим, ова идеја није наишла на разумевање других страна (Vojnits 1977).

Успех великих југословенских стаклара, као што су Параћин, Храстник, Рогашка Слатина, Зајечар, на домаћем и страном тржишту стимулисао је мање произвођаче да посебну пажњу обратe на дизајн производа. Стога су се стакларе у Алибунару, Прокупљу и Самобору удружиле у напору да промовишу дизајн и ангажују квалификоване експерте (дизајнере и стакларе) који би својим искуством и вештином допринели њиховом развоју (Yugoslav survey 1981). Након завршене средње школе у Београду, са звањем техничара индустријског дизајна, у стаклару крајем седамдесетих година стиже Милош Крсмановић (Банатски Карловац, 1957), који убрзо преузима улогу главног дизајнера у стаклари. Иако без претходног искуства у области стакларства, овај дизајнер се релативно брзо уклопио у колектив. Учећи у ходу, уз подршку старијих и искуснијих стаклара, са успехом је решавао проблематику дизајнерских решења у стаклу. Овај догађај постаје преломни моменат у даљем развоју стакларе. Године 1979. стаклара дотадашњи назив Фабрика стакла Алибунар мења у назив Фабрика стакла *Украс* Алибунар (Крсмановић 2022). У периоду који је претходио мењању назива често је коришћен и колоквијалан назив Фабрика украсног стакла (Fabrika ukrasnog stakla 1970–1979). Са новим дизајнером и називом, фабрика ради на новом визуелном идентитету, тада добија нови логотип и нова дизајнерска решења за амбалажна паковања (Крсмановић 2022). Све ове промене позитивно су утицале на развој саме фабрике.

Током првих десет и више година рада фабричке радионице овладале су бројним начинима декорације стаклених предмета. Прву групу техника оплемењивања стакла чиниле су листер, позлата и осликавање, у другој групи налазе се брушење, гравирање, матирање и полирање, док су се у трећој



1. Чаша столовата за кратка пића (1970–1980) и ваза *Тиква* (1980–1995)  
1. Table glass for short drinks (1970–1980) and *Pumpkin vase* (1980–1995)

налазиле специфичне технике, као што је кристални лед. Незнатно касније почели су да се примењују и трансфер декор пресликачи, који су наручивани од произвођача из Словеније. У фабрици је усвојен и примењиван широк дијапазон боја стакла: зелена (светла и турмалин), ћилибар, розалин, плава (светла, тиркиз и кобалт), црвена (рубин), љубичаста (аметист) и посебно популарна дим-браон (Алмажан 2016; Крсмановић 2022). Сервисе од ручно дуваног дим-стакла Фабрика *Украс* представила је и изложила на Јесењем загребачком велесајму 1984. године (Marcen 1984). Стаклара је производила и вишебојне предмете, али и оне од непрозирног стакла, попут опала (млечно стакло) и црне боје (Крсмановић 2022).

Ручно дувано трговачко стакло Фабрике стакла у Алибунару највећим делом обухватало је сервисе за различита пића, које су чиниле чаше са пратећим декантерима, флашама и бокалима. На основу материјала који срећемо на терену, можемо рећи да су ови сервиси имали традиционалне форме и сведени вегетално-геометријски декор карактеристичан за позни функционализам шездесетих и седамдесетих година 20. века. Посебну пажњу привлаче примерци изведени у једноставним формама, без декорације, оплеменењени најскупљим бојама стакла, као што су рубин, кобалт и дим (сл. 1). Када је реч о ручно дуваним

производима различите намене, форме и начина декорације, постоји неколико карактеристика које се могу издвојити као својеврсни печат који *Украс* издваја од осталих произвођача. Посреди су, пре свега, истакнути трбух који се често јавља на грлу флаша и ногама чаша, али и позлаћена линија на стопи столоватих чаша која, на основу досадашњих сазнања, није коришћена као декорација у другим стакларама. Било је примера када су традиционалне форме са успехом комбиноване са модерним централноевропским стремљењима, као што је артикал из осамдесетих година на који су утицали вински декантери широког и ниског тела (сл. 4). Посебан програм фабрике чинили су предмети настали не само дувањем већ и ручним обликовањем растопљене стаклене масе, која је добијала слободније форме од вештих алибунарских стаклара. Ту, пре свега, мислимо на предмете као што су вазе и пепељаре (сл. 2). Неке од ваза, као што је случај с примером колоквијалног назива *Тиква* који има заробљене мехуриће ваздуха у структури, развијене су уз помоћ



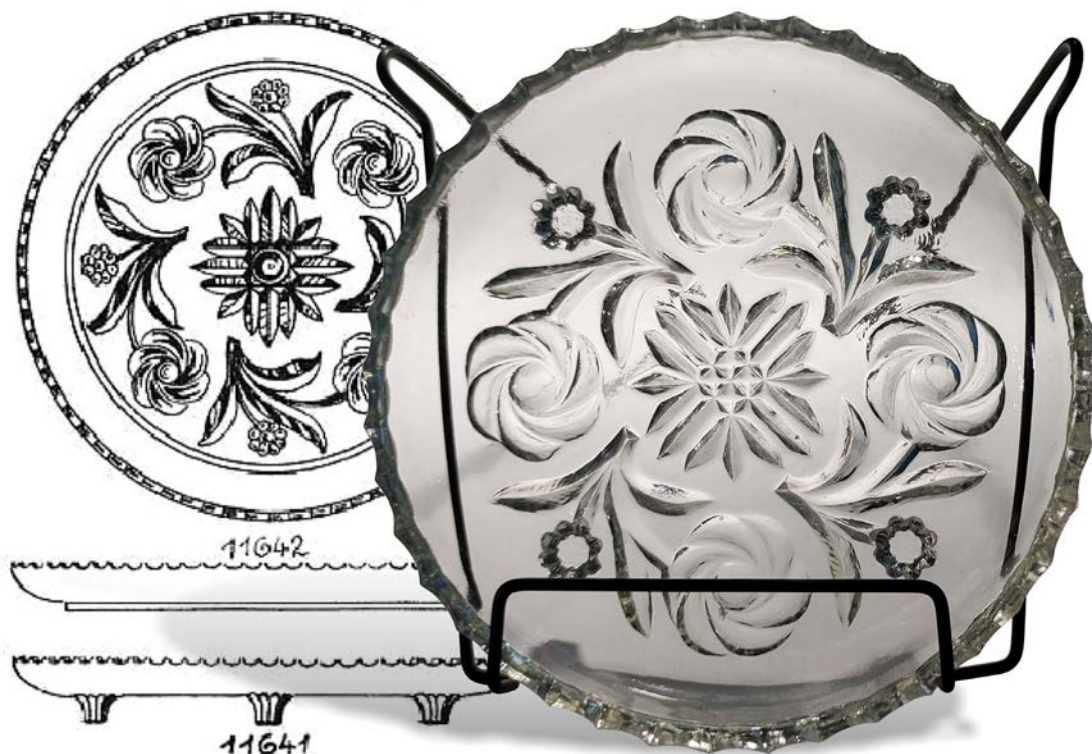
2. Ваза *Еlegant* с пепељаром, проспект Фабрика украсног стакла – Алибунар 1970–1979.  
2. *Elegant vase with ashtray*, Factory of decorative glass – Alibunar 1970-1979 brochure

стаклара из Прокупља. Овај примерак произвођен је само у ограниченим серијама (сл. 1). У тренуцима када је производња имала празан ход или када је било неопходно испразнити лонце до краја, стакларски мајстори су израђивали различите животиње (пре свега рибе) од топле растопљене стаклене масе, чиме су на неки начин стварани сувенири који су поклањани или продавани посетиоцима фабрике (Алмажан 2016; Крсмановић 2022).

Производном програму од пресованог стакла није придавана велика пажња у дизајнерском смислу. Он је првенствено служио као допуна основном програму стакларе како би се проширио асортиман који је било тешко производити техником дувања и побољшала понуда на тржишту (Крсмановић 2022). Познато је да су још приликом отварања фабрике произвођене пресоване чиније и вазе на једнопозиционим прес-машинама (Аноним 1967). Током времена, основни производни програм проширен је различитим чашама, криглама, тацнама, сланицима, пепељарама, улошцима за кандила и другим типовима предмета. Метални калупи за производњу пресованог стакла су набављани од највећих југословенских произвођача пресованог стакла (Параћин и Храстник). Тако су, на пример, у Алибунару произвођене чинијце које налазимо у производном програму стакларе у

Храстнику шездесетих година са серијским бројем 1139 или пак чиније (које су чиниле део сервиса за компот), чији дизајн је настао највероватније седамдесетих година у СФС Параћин под серијским бројем 19001 (Srpska fabrika stakla Paraćin 1980; Vrgić and Geiselberger 2013). У производном програму Фабрике стакла *Украc* јавља се више ретроградних дизајнерских решења чије изворе имамо у међуратном периоду. Међу њима се истиче тацница са ногицама и псеудошлифним декором, која је својеврсна копија дизајна из тридесетих година који је извео Рудолф Шротер (Rudolf Schrötter, 1887–1959?) за чехословачку компанију *Ј. Инвалд* (J. Inwald) (сл. 3). Могуће је и да је оригинални калуп за ову тацницу пристигао у Алибунар из стакларе која ју је избацила из производног програма (Воргић 2022).

Почетком осамдесетих година, у Фабрици стакла *Украc* ситуација се рапидно поправила, иако и даље није радила пуним, почетно планираним капацитетима. Године 1982. имала је само 170 радника (D. T. 1982). Међутим, потражња за производима на домаћем тржишту све више расте, а стаклара се једним делом оријентише и на извоз. Руководство, стога, своје снаге усмерава ка привлачењу нове радне снаге и обучавању радника, тако да је већ 1984. године стаклара имала 206 радника (Novak 1985). Посебан



3. Тацница с ногицама и псеудошлифним вегетабилним декором у комбинацији са оригиналним цртежом дизајнерског решења  
3. Tray with legs and pseudo-grinded vegetative decor in combination with an original design drawing



проблем у вези са запосленима био је током сезонских пољопривредних радова, када су радници, зарад остваривања додатних прихода, одлазили на боловање како би завршили теренске радове, што је доводило до поремећаја у производњи. Потом је пажња усмеравана на унапређење квалитета производа и испуњавање услова за извоз, па је 1984. године око 30 одсто производа испуњавало све параметре у квалитету и стандардима потребним за извоз. Овакав системски рад је врло брзо дао резултате и исте године кренуо је извоз на конвертибилно подручје (Grujin 1984). Он је био изузетно значајан и из разлога што су фабрички производи могли да се продају 50 одсто скупље на страном тржишту него на домаћем (Stojanovic 1986).

Потражња за производима стакларе наставила је и даље да расте, па се стога приступило и осавремењивању технологије и начина производње. Године 1984. потписан је уговор о набавци нове огревне пећи са словеначком компанијом *Тозд товарна градбене опреме* из Сенова (Аноним 1984). Наредне године, из сопствених средстава, фабрика улаже 22 милиона динара у реконструкцију пећи како би се подигао дневни ниво производње са 1,2 на 1,8 милиона динара (D. T. 1986). Године 1986. фабрика је испоручила 30.000 ручно рађених чаша за наручиоца из САД, а извоз је ишао и у Немачку, Холандију, Велику Британију и Француску. Вредност месечног извоза био је око 60.000 долара. Иако се број радника временом повећавао, фабрика се и даље тешко носила с проблемом недостатка радне снаге. Раст броја радника био је неопходан како би се задовољиле потребе домаћих и страних купаца. Недостајало је дувача стакла, али и других стакларских профила, а стаклара је нудила стипендије за незапослене, преквалификанте и студенте како би привукла што већи број потенцијалних радника. Период школовања или дошколовања такође се рачунао у стаж, а стаклара је покривала све могуће трошкове. Како би се решио проблем недостатка радника, и у Алибунару и у Панчеву постојао је план да се на јесен 1986. године отвори један разред намењен стакларским ученицима при Школском центру *25. мај* у Панчеву (D. T. 1986; Stojanovic 1986).

На двадесетогодишњицу постојања фабрике стакла потписани су нови уговори са наручиоцима из САД, а извоз се проширује и на подручје Шведске. Производња се унапређује и даље сопственим средствима, тако да је за 1988. годину била у плану набавка новог агрегата и других машина које би замениле старе, застареле, које успоравају производњу (D. T. 1988). За постигнуте успехе фабрика је добила бројна признања на сајмовима у земљи и иностранству, али и Награду ослобођења Општине Алибунар (Pori 1998). Током друге половине осамдесетих година алибунарска стаклара остварила је значајну сарадњу са Галеријом *Себастијан*, која је закупуљивала један лонац на пећи и бригаду радника за израду предмета од дуваног и пресованог стакла (пепељаре) према нацртима дизајнерке Емилије Мародић (Ада, 1952). Ти предмети нису били део

производног програма стакларе, већ је Галерија *Себастијан* само користила радне и техничке капацитете фабрике у Алибунару (Крсмановић 2022). Идентичан пословни аранжман галерија је имала и са Српском фабриком стакла у Параћину (Rotter 2023).

До деведесетих година фабрика је прерасла у модерно индустријско предузеће са добрим условима за рад. Крајем 1991. године стаклара прелази из друштвеног власништва у акционарско друштво и мења назив у АД *Еурокристал* Алибунар. Санкције уведене СР Југославији, које су трајале у периоду од 1992. до 1995. године, значајно су уздрмале фабрику која је једним делом производње била извозно оријентисана. До средине деведесетих година унапређен је рад на пресама набавком хидрауличне пресе за полуаутоматску производњу и центрифуге. Интересантно је да је центрифуга коришћена за производњу расветних елемената (плафонерке и др.) поред уобичајених предмета за домаћинство (чиније и др.) (Крсмановић 2022). Даљи процес модернизације настављен је стављањем у функцију нове савремене пећи за топлење стаклене масе, која је повећала капацитет производње. Квалитет добијеног стакла на њој био је висок, а стакларима су обезбеђени хуманији услови за рад (Pori 1998). Након укидања санкција, стаклара се враћа на страном тржиште и већ 1997. потписује уговор са немачким партнером вредан око 2,5 милиона марака, а наредне године креће извоз и на италијанско тржиште. Године 1997. набављена је савремена машина (линија) за сечење стакла и отклањање непотребних делова и вишкова стаклене масе, чиме је у значајној мери олакшан, појефтинjen и убрзан процес који је дотад рађен ручно. У том тренутку фабрика је дневно производила две тоне готових производа за широку употребу. Као што је био случај и у прошлости, ова нова инвестиција изведена је такође из сопствених средстава. Нове машине и опрема су у великој мери допринеле повећању степена аутоматизације производње, која се и даље највећим делом ослањала на ручни рад (Г. К. 1997; Pori 1998).

Променом друштвених околности 2000. године и после неуспешне приватизације, стаклара *Еурокристал* упада у кризу. До обустављања производње стакла долази 2009. године. Једно време фабрика опстаје захваљујући продаји робе из магацина, али услед нагомилавања дугова и неликвидности предузећа, године 2012. проглашен је стечај, чиме је стављена тачка на производњу стакла у Алибунару. Како би се намирли повериоци, од 2013. године распродају се машине, опрема и друга имовина. Процес је завршен решењем о закључењу стечајног поступка [2015] Привредног суда у Панчеву, које је крајем 2015. године предложило брисање предузећа из привредног регистра.

Фабрика стакла *Украс* из Алибунара била је најмања модерна стаклара на подручју Србије и некадашње Југославије и једини произвођач ручно дуваног и пресованог стакла на подручју Војводине. У својој историји дугој 42 године произвела је

милионе тона стакла за домаће и инострано тржиште, док је развијена производња бројних артикала (Крсмановић 2022). Будући по страни главних уметничких и индустријских стремљења, била је често принуђена да сама тражи пут ка ликвидности и успеху. Алибунарска стаклара била је и својеврсна парадигма за оно што данас можемо назвати југословенским стакларством јер су се у њој преламали уметничко-занатски утицаји из различитих стаклара, као што су: Српска фабрика стакла из Параћина, *9. октобар* из Прокупља, *Кристалу* Самобору и *Борис Кидрич* из Рогашке Слатине.

Крах производње стакла у Алибунару скренуо је пажњу музејских стручњака и истраживача. Непосредно

након брисања компаније из привредног регистра организована је изложба под називом *Наше стакло* поводом манифестације *Ноћ музеја* у Народном музеју Зрењанин, када су по први пут у музеолошком смислу представљени предмети произведени и у Фабрици стакла *Украс* у Алибунару (Vorgić and Geiselberger 2016). Систематско проучавање настављено је и у наредном периоду, када алибунарски предмети постају део културног покретног музејског наслеђа Србије. Додатни импулс и замах у истраживању стигао је са обележавањем *Међународне године стакла*, која је са успехом организована у више музејских институција током 2022. године, где се алибунарско стакло нашло на више изложби и пројеката паралелно са водећим српским и југословенским произвођачима стакла (сл. 4).



4. Алибунарско стакло у оквиру пројекта *Стаклена витрина месеца* Народног музеја Зрењанин, јул 2022.

4. Alibunar glass as part of the *Glass Showcase of the Month* project of the National Museum of Zrenjanin, July 2022

## LITERATURA

Rotter, S. 2023

Jugoslavenski concept store: Priča o Ljubi Gamulin i brendu Sebastian, *Dizajn.hr*, 22. 1. 2023. <https://dizajn.hr/blog/jugoslavenski-concept-store-prica-o-ljubi-gamulin-brendu-sebastian/> (31. 7. 2023)

Воргић, Д. 2022

*Чешко пресовано стакло у огледалу*, Зрењанин: Народни музеј Зрењанин. (Vorgić, D. 2022, *Češko presovano staklo u ogledalu*, Zrenjanin: Narodni muzej Zrenjanin.)

Vorgić, D. and Geiselberger, S. 2016

Unser Glas: 170 Jahre seit der Gründung der ersten Glasfabrik in Serbien, Ausstellung im Nationalmuseum Zrenjanin, Serbien, 21. Mai – 15. Juni 2016, *Pressglas-Korrespondenz* (Pocking) 2016-1. <https://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2016-1w-vorgic-ausstellung-glas-zrenjanin-2016.pdf> (19. 5. 2023)

Vorgić, D. and Geiselberger, S. 2013

Musterbuch Steklarna Hrastnik, Jugoslawien, Mitte 1960-er Jahre (Auszug), *Pressglas-Korrespondenz* (Pocking) 2013-1. <https://pressglas-korrespondenz.de/archiv/pdf/pk-2013-1w-02-vorgic-mb-hrastnik-1965.pdf> (19. 5. 2023)

Popi, G. et al. 1998

*Monografia Alibunarului: contribuții, Vârșeț: Comunitatea Românilor din Iugoslavia*, Alibunar: Comunitatea locală, Biserica ortodoxă română.

Г. К. 1997

Модернизација *Еурокристала* у Алибунару: Стакло микронски чисто, *Борба*, 13. мај, 6. (G. K. 1997, *Modernizacija Eurokristala u Alibнару: Staklo mikronski čisto*, *Borba*, 13. maj, 6.)

D. T. 1988

Húszéves évfordulót ünnepelez Ukras, *Magyar Szó*, 18. március, 6.

D. T. 1986

A termelés korszerűsítése. Beruházások az alibunari Ukras üvegyárban, *Magyar Szó*, 7. január, 20.

Stojanovic, M. 1986

Az alibunari Ukras üvegyár. Üvegyári munkások kerestetnek, *Kommunista*, 25. július, 4/14.

Novak, Z. 1985

Uspešnejši, a ni razlogov za samozadovoljstvo!, *Steklar*, junij–julij, 1–4.

Аноним 1984

Nove proizvodne možnosti, *Naš glas*, 19. julij, 8–9.

Grujin, Z. 1984

Alibunár. Leszámolás a munkakerülőkkal, *Kommunista*, 14. szeptember, 2/12.

Marcen, S. 1984

Jesenski zagrebški velesejem 84, *Steklar*, 10. oktober, 4–5.

D. T. 1982

Alibunar. Az üvegyár új üzemrészlege, *Magyar Szó*, 24. március, 6.

*Yugoslav survey: a record of facts and information 1981*, Belgrade: Publicističko-izdavački zavod Jugoslavija.

*Srpska fabrika stakla Paraćin 1980*

Nova Gorica: TISK GP Soča [каталог].

Vojnits, T. 1977

A dolgozók bevonásával készüljenek a szanálási programok, *Magyar Szó*, 19. február, 6.

Ceroga, C. 1975

Leküzdeni a szegénységet, *Magyar Szó*, 17. auguszt, 6.

*Fabrika ukrasnog stakla – Alibunar 1970–1979*

Alibunar: Fabrika ukrasnog stakla [проспект].

Аноним 1967

Salgótarjáni üvegfúvó Jugoszláviában, *Nógrád*, 12. május, 3.

Јанчић, В. 1967

Највећа смотра сувенира на Балкану, *Борба*, 17. јун, 10 (Jančić, V. 1967, *Najveća smotra сувенира на Балкану*, *Borba*, 17. jun, 10.)

Bóka, F. 1967a

Üzembe helyezték az alibunári üvegyárat, *Magyar Szó*, 21. május, 5.

Bóka, F. 1967b

Fűjják már a vajdasági üveget..., *Magyar Szó*, 24. május, 4.

Аноним 1964

Избори и постављења, *Борба*, 17. фебруар, 6 (Anonim 1964, *Izbori i postavljenja*, *Borba*, 17. februar, 6.)

## ИЗВОРИ

Крсмановић, М. 2022  
Телефонски разговор са Дејаном Воргићем,  
11. фебруар. (Krsmanović, M. 2022, Telefonski  
razgovor sa Dejanom Vorgićem, 11. Februar.)

Алмажан, Т. 2016  
Конверзација лицем у лице са Дејаном Воргићем,  
3. април. (Almažan, T. 2016, Konverzacija licem u  
lice sa Dejanom Vorgićem, 3. april.)

Решење о закључењу стечајног поступка 2015  
Привредни суд у Панчеву, Посл. Бр. 5. Ст. 90/2012,  
3.11.2015. (Rešenje o zaključenju stečajnog postupka  
2015, Privredni sud u Pančevu, Posl. Br. 5.  
St. 90/2012, 3.11.2015.)

## СКРАЋЕНИЦЕ

СФС – Српска фабрика стакла  
СР – Савезна Република  
СФР – Савезна Федеративна Република  
НР – Народна Република

## Summary

### DEJAN VORGIĆ

National Museum Zrenjanin, Zrenjanin  
dejanborkic@gmail.com

## ARTISTIC AND HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE GLASS FACTORY UKRAS FROM ALIBUNAR (1967–2009)

The Glass Factory *Ukras* (Ornament) from Alibunar was built in 1966 as an interstate cooperation project between Hungary and Yugoslavia. Its production system was established with the help of technologists, engineers and equipment from Hungary, and eight top glass masters from four Hungarian glass factories came to Alibunar to start production in May 1967. In a relatively short time, the factory mastered the techniques of high-quality hand-shaped, blown and pressed glass for household and hospitality industry needs, working on two pot furnaces which used natural gas as fuel. In the second half of the 70s, Miloš Krsmanović (b. 1957) joined the factory staff, and became and remains its chief designer. In its zenith, the glass factory exported products to Germany, Italy, France and the USA, though most of its goods were marketed on the territory of Yugoslavia. During the second half of the 1980s, the Alibunar glass factory achieved significant cooperation with the famous Sebastijan Gallery and designer Emilia Marodić. Unfortunately, the factory shared the fate of the numerous factories that failed during the transition period. Its furnaces were shut down in 2009, and the factory went into bankruptcy in 2012, from which it never recovered. The Glass Factory *Ukras* was the smallest modern glass factory in Serbia and the former Yugoslavia and the only producer of hand-blown and pressed glass in the province of Vojvodina. In its 42-year history, it has produced millions of tons of glass for the domestic and foreign markets, with the production of almost 1,000 items.

Translated by the author



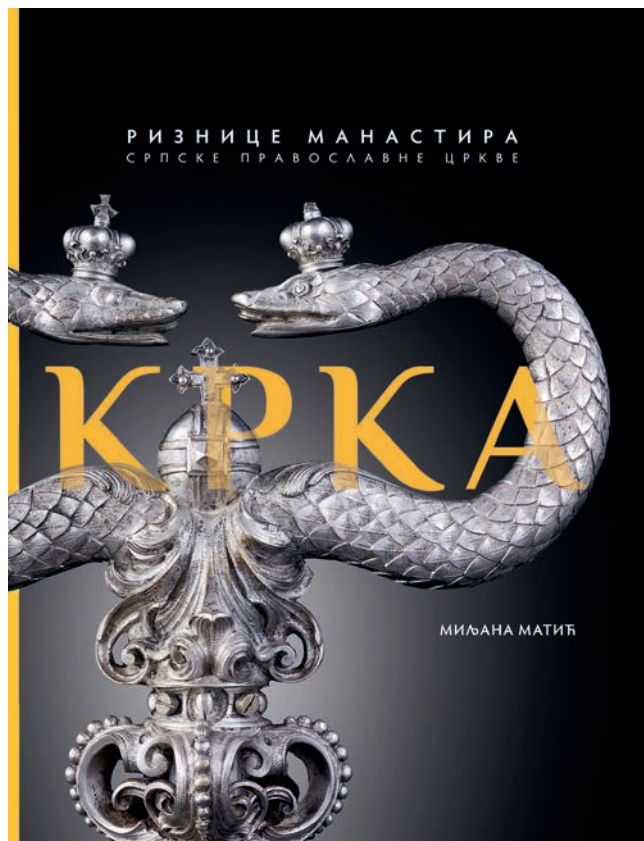








**РИЗНИЦА МАНАСТИРА КРКА,  
Миљана Матић,  
Музеј Српске православне цркве,  
Епархија далматинска,  
Филозофски факултет  
Универзитета у Београду, Институт  
за историју уметности: Београд 2022.**



Издавачку делатност Музеја Српске православне цркве у Београду последњих неколико година одликује приметан визуелни преображај и јасна идеја да се профилише репрезентативан, препознатљив и графички атрактиван стил музејских издања. О томе сведоче монографске студије и каталози изложби, како из пера стручњака Музеја, тако и научника и стручњака који се баве појединим аспектима српског сакралног културног наслеђа.

Др Миљана Матић, ауторка монографије *Ризница манастира Крке*, јесте историчарка уметности, научни сарадник и кустос Музеја Српске православне цркве. Њен вишегодишњи истраживачки рад и познавање српског иконописа XVI и XVII века крунисано је капиталном публикацијом *Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије 1557–1690* (Београд 2017), којој је претходила истоимена изложба и пратећи каталог 2016. године. Ауторка је и каталога изложбе *Осам векова уметности под окриљем Српске православне цркве 1219–2019* (Београд 2019), коаутор (заједно са тимом Музеја СПЦ) монографије *Музеј*

српске православне цркве (Београд 2022), док са колегама др Владимиром Радовановићем и Владиславом Касалицом потписује каталог изложбе *Један век од васпостављања српске патријаршије 1920–2020* (Београд 2022).

Монографија *Ризница манастира Крке* представља прву књигу у новопокренутој едицији *Ризнице манастира Српске православне цркве*. Конципирана у доброј традицији монографија манастира, на две стотине седамдесет пет страна, књига обухвата поглавља посвећена историји настанка и трајања манастира, његовој архитектури, структури ризнице и каталожном делу одабраних ризничких предмета. Рецензенти стручног текста су архимандрит др Тихон Ракићевић, проф. др Владимир Симић, проф. др Александра Кучековић, проф. др Маја Анђелковић и др Марко Синобад. Посебан квалитет књиге чине изузетне фотографије Александра Радосављевића, који је заслужан и за упечатљив визуелни идентитет ове монографије.

Дуговечност локација на којима су кроз историју постојала култна места, потврђују археолошка истраживања везана за овај манастир. У поглављу посвећеном историјату манастира, др Миљана Матић пажљиво и детаљно представља културно-историјску слојевитост локалитета у кањону реке Крке од античких и ранохришћанских времена, преко настанка манастира у средњем веку, његовог трајања у вековима бурне и тешке историје, до првих деценија XXI века. Данашња манастирска црква посвећена Сабору светог арханђела Михаила почива на ранохришћанским катакомбама, датираним око 65. године, из времена када је, по предању, апостол Павле на свом путу ка Риму застао у близини римског каструма Бурнум, на реци Тициус (лат. име реке Крке), како би проповедао веру. Подизање цркве и оснивање манастира приписује се сестри цара Душана Јелени, удовици бана Младена III Шубића, која је столовала у Скрадину. Претпоставља се да су прве монашке келије на обали реке Крке подигнуте око 1350. године заслугом старца Руфима, Јелениног духовника.

Архитектонску целину манастира данас чине – главна црква, трпезарија, коначи, зграда Богословије и помоћне грађевине. Друго поглавље књиге сажето наводи поједине фазе изградње, уз навођење извора и резултата археолошких и геофизичких истраживања архитектонских остатака.

Треће и четврто поглавље баве се манастирском ризницом, главном темом ове публикације. Уводни текст говори о начину њеног формирања, кроз дарове и откупе ктитора, приложника, старешина манастира и самих монаха. Иако су манастирске светиње и драгоцености у више наврата пљачкане и сељене, ризница манастира Крке сматра се једном од најбоље сачуваних ризница Српске православне цркве. Њену

структуру чине иконе, рукописне и штампане књиге, предмети од метала, црквени текстил, портрети и уметничке слике. О свакој од наведених група предмета ауторка доноси краћи приказ, уз истицање значајнијих примерака, њихових аутора, тема и врста предмета унутар сваке збирке. Део текста посвећен иконама из манастирске ризнице издваја се јасном анализом и поделом материјала на дела итали-критских и грчких мајстора од XVI до XIX века, дела српских мајстора, дела руских мајстора, као и на иконе западног порекла.

*Каталог одабраних ризничких предмета* представља седамдесет седам јединица. Формиран је кроз хронолошке целине од XIII до XIX века, унутар којих су представљене различите врсте материјала. Легенде садрже техничке податке и детаљне описе предмета. Међу изабраним предметима из периода од XIII до XV века издвојили би *Мокропољско четворојеванђеље*, писано на пергаменту средином XIII века, пронађено 1954. године у Цркви Светог Луке у Мокром Пољу код Книна, као и *Епитрахил Светог Саве*, настао крајем XV века, везен златним и сребрним нитима на црвеној атлас свили, а који је проигуман Викентије Кнежевић 1842. откупио од манастира Студенице и донео у манастир Крку. Из богате колекције штампаних књига издваја се *Октоих* Божидара Вуковића, штампан на пергаменту и ручно бојен у Венецији 1537. године, са корицама од дрвета пресвученог кожом. Збирку предмета од метала из манастирске ризнице већином чине богослужбени сасуди – путири, кадионице, кандила, дарохранилнице, свећњаци, олтарски и ручни крстови... У каталогу су своје место нашли и сребрна ручна кадионица из XVI века, раскошан путир од позлаћеног сребра из XVIII века и олтарски крстови из истог времена, репрезентативно сребрно *Жезло епископа Стефана Кнежевића* из 1855. године (које краси и корице књиге) са афронтираним крунисаним змијама, те ремек-дело технике филиграна *Крст јеромонаха Јеротеја Пећког* из 1862, који се може видети и насликан на портрету архимандрита Јеротеја, рад Аксентија Мародића из 1865. године.

Монографија *Ризница манастира Крке* отвара врата манастирских драгоцености према најширој читалачкој публици, представљајући део сачуваног црквено-уметничког наслеђа. Стручној и научној јавности омогућава и олакшава даља истраживања на овом пољу. Изузетан значај, трајање и потреба за оваквим публикацијама утемељени су и доказани изванредним студијама Мирјане Шакоте о манастирским ризницама Дечана, Студенице, манастира Бање. Ауторка и Музеј Српске православне цркве су покретањем ове едиције ту потребу препознали како би непознато благо наших манастира сачували и на овај начин.

**ЗЛАТАРСТВО У ЗАГРЕБУ 1450–1550:  
ЛИТУРГИЈСКИ ПРЕДМЕТИ И НАКИТ:  
Аријана Копрчина, Школска књига,  
Музеј за уметност и обрт:  
Загреб 2022.**



Монографија Аријане Копрчине, *Златарство у Загребу 1450–1550: Литургијски предмети и накит*, објављена током протекле године у Загребу, настала је након обимног истраживања развоја златарске уметности унутар корпуса визуелне културе готике и ренесансе на подручју Загребачке бискупије, односно читаве континенталне Хрватске. Фокус научне пажње ауторке усмерен је на сакрално златарство, литургијске предмете и накит сагледане најсавременијим начинима научне интерпретације. Одабрани методолошки апарат подразумева мултидисциплинарност и рецентан историјско-уметнички приступ утемељен у контекстуализацији проучаваног феномена, широком постављању опсега посматране теме, а потом и детаљном тумачењу сваког појединачног предмета.

Монографска студија састоји се из четири целине. У првом поглављу насловљеном *Црквена баштина у златарству од готике до ренесансе* ауторка поставља оквире истраживања унутар задатог хронотопа. Након тога анализира основну историјску потку,

коју чине политичка збивања и црквена историја, зналачки преплићући овај контекстуални наратив са очуваношћу златарских предмета, патронима и њиховим личним приликама, те механизмима обликовања, али и нестајања златарских радова као предмета материјалне културе. Цитирањем значајних историјских докумената и архивске грађе постигнута је веродостојност која аргументује очуваност обима читаве ризнице, односно корпуса предмета златарске уметности насталих између 1450. и 1550. године. Анализа стила, развој готике и ренесансе на подручју континенталне Хрватске, основни утицаји и разлике спрам приморја значајан су допринос схватању уметничких струјања у култури средње Европе. Ауторка износи запажања о уметничким предметима пратећи меандре културне историје, коју доследно повезује с примерцима златарских радова, илуструјући етапе развоја златарства и динамику промена у култури свакодневице чији су драгоцени објекти претежно изгубљени и нестали. Она јасно издваја готичке, касноготичке и готичко-ренесансне примере, да би потом фокус усмерила ка ренесансним златарским радовима. Излагањем целине на овај начин омогућено је уочавање заједничких карактеристика одабраних предмета, али и појединачних одлика значајних за стилско одређење предмета. Управо тај одељак од великог је значаја за недоумице проучавалаца златарских предмета и грађе које могу имати у погледу стилских атрибуција. Ауторка потом издваја евхаристијске путире као најбројнију групу предмета, групишући оне са аплицираним ливеним украсима и емајлом, те оне који су уметнички декорисани техникама филиграна и гранулације. Изнесена запажања сумирана су завршним разматрањима, кроз осврт на стилске утицаје током друге половине 15. и прве половине 16. века.

Другу целину монографије чини *Каталог златарске грађе*, који хронолошки излаже најважније предмете од посуда за света уља, кадионица са навикулама, крстова и реликвијара, те путира и циборија, монстранци, пацификала, врчева, котлића за освећену воду и шкروпила. Уз то су детаљно обрађени раскошни пасторали – штапови загребачких бискупа, пекторали и митре. Сваки од предмета поред описа прати његов историјат од набавке и патронатског механизма, преко детаљне анализе функције предмета, уметничких карактеристика, избора материјала и мајстора односно радионице која је предмет израдила, до улоге и значаја сопственика. Каталожке одреднице заправо су целовите биографије самих предмета, које одсликавају свет репрезентативних литургијских предмета Римокатоличке цркве 15. и 16. века.

Треће поглавље *Инвентари* доноси детаљан увид у четрнаест инвентарних пописа црквених драгоцености катедралне Загребачке цркве од 1474. до 1587. године.

Ови изузетно важни извори, поред описа, података о тежини или пореклу предмета, пружају информације о начинима на које су предмети похрањивани и у каквом су стању били у тренутку пописа. Пажљивим читањем извора који су дати у оригиналу на латинском, те у преводу, може се реконструисати стварност мисног богослужења најзначајније катедралне цркве Загребачке бискупије 15. и 16. века. Инвентарни описи једнако пружају слику о ентеријеру, изгледу церемонија, материјалима и бојама богослужења тог раздобља. Пописи чине целину са сачуваним златарским материјалом, заокружујући вербалним описом укупан опсег предмета којима је располагала Загребачка бискупија, која је припадала највећој европској Калочко-бачкој надбискупији. Четврти сегмент књиге чини обимна цитирана архивска грађа, као и литература која указује на свестраност и ширину научног погледа ауторке.

Вештина којом посматра предмете изнова потврђује Аријану Копрчину (Загреб, 1967) као једну од најистакнутијих регионалних стручњака који се баве проучавањем историје сребра и уметничких предмета од драгоцених метала. Она је научну репутацију стекла и потврдила једнако као коношер кроз чије су руке прошле бројне драгоцености попут *мештра кустоса и каноника загребачке цркве Ивана Ђорића* о коме пише и као научнице која влада исторјиско-уметничком методологијом, од тренутка када је на Филозофском факултету Универзитета у Загребу одбранила своју докторску дисертацију *Обликовање сребра у Хрватској у 19. столећу*.

Аријана Копрчина је вишедеценијску каријеру градила од кусткиње Збирке метала Музеја за умјетност и обрт до звања музејске саветнице. Ауторка је бројних изложби посвећених историји златарства и сребрнарства, профаног и сакралног домена, те накита од средњег века до савременог доба. Њена научна пажња усмерена је ка проучавању литургијских предмета и драгоцених објеката профане сфере, те уметничких и друштвених промена које утичу на њихово обликовање. Публиковала је бројне студије и расправе посвећене профаном и сакралном златарству, накиту и литургијским предметима у научним часописима, књигама и монографијама.

Књига *Златарство у Загребу 1450–1550: Литургијски предмети и накит*, коју су објавили *Школска књига* и Музеј за умјетност и обрт из Загреба на три стотине педесет шест страна у колору доноси преко четири стотине педесет фотографија предмета, уз бројне детаље и пратећу грађу која припада визуелној култури епохе, чинећи ову монографију незаобилазном за све музејске библиотеке и егземпларном за стручњаке који се баве проучавањем примењених уметности, а пре свега уметничке обраде предмета од злата и сребра.

***НА СТАКЛЕНОМ ПУТУ:***  
**Уметност стакла и репрезентација**  
**у Србији 1850–1950,**  
**Биљана Црвенковић,**  
**Музеј примењене уметности,**  
**Београд 2022**



Богато илустрована научна монографија Биљане Црвенковић *На стакленом путу* представља несвакадишње дело у историјскоуметничкој историографији. Неретко запостављена дела примењене уметности остала су у највећој мери скрајнута из главних токова проучавања националне историје уметности. Детерминисана старом, хуманистичком поставком о канонским медијима: сликарство, скулптура и архитектура, дела примењене уметности била су неретко смештена на споредни колосек научних и критичких студија. Насупрот делима високе уметности и њиховој непоновљивој аури, артефакти примењене уметности били су предмет проучавања мањег броја ентузијаста, који су свој професионални ангажман подредили истраживањима ових утилитарних предмета. И по питању проучавања стакла тај број је био лимитиран, те се подухват колегинице Црвенковић може дефинисати као пионирски.

Иако ауторка спомиње вредне доприносе својих претходника (Верена Хан, Загорка Милановић,

Јелица Ђурић и Никола Вучо), нема сумње да је посреди утемељитељски подухват који је за циљ имао сакупљање, селектовање и критичку интерпретацију архивске грађе и визуелних извора. На основу таквог поступка ауторка је предмете од стакла дефинисала као носиоце значења, који, осим материјалне вредности (каквоће), имају и симболички капитал.

Пре него што се упустимо у анализу добро структурираних поглавља, потребно је осврнути се и на назив монографије: *На стакленом путу: Уметност стакла и репрезентација у Србији 1850–1950*, који говори о тежњи ауторке да повеже процес узрастања производње и све масовнију употребу стакла у Србији са развојем и репрезентацијом државе, и тако деконструира привредне, технолошке, индустријске, економске и друге токове у српској држави у трајању од једног века. Тиме ауторка истиче своју намеру да у средиште истраживања постави државни интервенционизам у производњи стакла, макар иза њега стајали и агилни појединци (приватни предузетници), као и да укаже на употребу овог медија у стратегијама државне репрезентације.

У првом поглављу указано је на основне структуре производње и употребе стакла у општим (европским) оквирима. Посебно је истражена улога великих центара у Чешкој и другим средњоевропским просторима који су директно или индиректно утицали на увоз, али и производњу стакла у Србији. Потом су опште структуре производње и пласмана стакла тумачене у светлости њихове рецепције на домаћем тлу у периоду од друге половине 19. до прве половине 20. века. Анализирани су шири друштвени и економски индикатори на основу којих је дошло до утемељења стакларске производње у Србији.

Изузетно исцрпан преглед историјских, друштвених и економских услова у Србији током 19. века представља нужан предуслов разумевања оквира који су довели до заснивања стакларске делатности. Слојевите структуре постављене су као кључне структуре деосманизације, а тиме и еманципације модерне српске државе. Веома детаљна анализа процеса уобличавања производње стакла у домаћој средини, уз истицање кључних топоса (Јагодина, Парафин...), чине да се ови митски топоси измeste из замагљеног колективног сећања слика и поступком деконструкције преведу у историјске центре производње стакла, чије је деловање почивало на низу реалних чинилаца (економски, технолошки...). На тај начин скинут је вео заборав са кључних топоса у производњи стакла у Србији, али и пионира производње стакла у Србији: деловање фабричког комплекса на Црном врху Аврама Петронијевића (1846–1852) и јагодинске стакларе Атанасија Нацка Јанковића (1882–1904).

Од посебног значаја чини се и темељна анализа технологије производње стакла, чиме се надилази уврежени поглед на артефакте примењене уметности из оквира хуманиорума, а монографија добија на пуноћи интердисциплинарног приступа.

Ауторка је истакла и процес култивисања укуса у српској средини. Од занатских производа до истанчаних стаклених артефаката, избор стаклених производа постао је мера нормирања укуса, на шта су упућивали и све раскошнији предмети славних иностраних произвођача стакла (Мозер, Лобмајер...).

На основу архивске грађе и историографских доприноса анализиран је положај Србије на међународном плану, што представља несумњив темељ за разумевање сложених политичких и економских односа који су утицали на пријем и трансфер модерних технологија производње стакла у српску средину. У том контексту истакнут је и однос Србије са Аустријом/Аустроугарском, као и релација са чешким мануфактурама и њиховим мајсторима и радницима. Тежња за успостављањем домаће стакларске производње почивала је на идеји еманципације од увоза стакла из иностранства. Међутим, како ауторка примећује, тек од четврте деценије 20. века стекли су се услови пуне еманципације домаће производње стакла. Непостојање стакларске традиције, неповољни политички и привредни предуслови, али и вео мистификације који је обавио тајну производње стакла, махом уобличене у Чешкој и другим средњоевропским регионима, довели су до вишедеценијског одлагања потпуне еманципације уобличавања стаклених предмета у Србији.

Потом је истакнута стратегија државе да прикаже свој економски и културни развитак, оличен у представљању домаће стакларске производње, и тако укаже на своју независност од увоза стакла. У контексту стратегије репрезентације државе као самосталног чиниоца у европској политици, манифестација стакларских производа имала је пропагандну улогу. Тако су анализирани наступи Србије на светским сајмовима од 1885. године, и посебно на Светској изложби у Паризу 1889. године, у оквиру којих је важно место заузимало представљање стакларске производње. Стога је стакло стављено у службу репрезентације државе на светској позорници и потврде њене уметничке, индустријске и технолошке моћи.

У наставку текста је преко пробраних примера извучен општи образац о стиливима који су дефинисали естетске карактеристике стаклених артефаката (бидермајер, историзам...). Такође је истакнута и функција стаклених предмета са особеним националним обележјима који су материјализовали моћ грађанства у време његовог успона. Истовремено је указано и на свеprisутност визуелизације националне идеје чији је носилац била грађанска класа током 19. века. Тако су амблеми нације постали кључни визуелни агенти ексклузивних предмета од стакла који су поимани као делови обавезујућег декорума елитног грађанства. У светлости репрезентације грађанства разматрана је и функција стакла које није третирано само као употребни предмет већ и као луксузни артефакт у служби истицања укуса као симболичке категорије и потврде културног капитала носећих представника српске буржоазије.

У наредном великом поглављу указује се на место стакла у дворској репрезентацији дома Обреновића. Веома исцрпна анализа познатих, али и непознатих визуелних извора смештена је у систем визуелне репрезентације најважније српске деветнаестовековне династије. Дворска етикеција као основ моћи употребом предмета од стакла потврђивала је ритуалне праксе и протоколарне норме на двору, као и укус и естетику владајућег дома, што је потврђивало хегемони положај династије Обреновић у концентричним слојевима српске јавности.

На исти начин анализирано је и функционисање стакла у доба власти династије Карађорђевић у првој половини 20. века. Готово непознат материјал дефинисан је као део представљачких политика најважније српске династије тог времена, што несумњиво доприноси бољем разумевању репрезентације моћи дома Карађорђевића.

У истом маниру расветљена је и ангажована употреба стакла у новим дворским просторима. У првим годинама социјалистичке власти предмети од стакла су изнова постављени у службу манифестације моћи владајуће олигархије – Тита и привилегованих слојева друштва. Тиме се упућује на *дуго трајање* употребе стаклених предмета, као и визуелних агената у медијском систему српских и југословенских елитних кругова друштва у трајању од једног века. Моћ визуелног језика као кључна структура пропаганде владарске репрезентације изнова се потврдила као моћно средство у служби материјализације идеолошких порука владајућих елита. Од витража са ангажованим представама, преко већ старих облика (чаше, бокали, сервиси, тањири...).

У закључку је на ауторитативан начин сублимирано претходно изречено, што говори о веома утемељеном и промишљеном сагледавању сопственог истраживања. Убедљиве завршне реченице сумирају целокупан наратив, и компресују га у самозадовољну целину која потврђује критичко промишљање о основама употребе стакла у српској средини у трајању од једног века.

Конечно, целокупан наратив јесте заправо сублимација историје српског друштва у трајању од једног века. Процеси модернизације, еманципације и национализације дефинисали

су младу српску државу, али и потоње југословенске државе, што је несумњиво резултирало да се преко анализе стакла повежу различити идејни, државни, економски и културни идиоми у чврсто структуриран наратив.

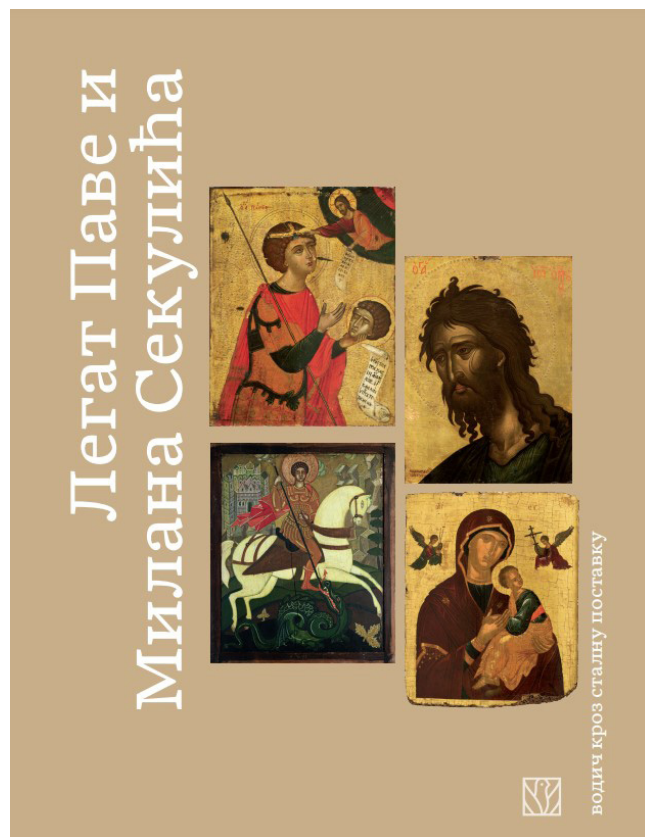
Посебно се важним чини што је ауторка расветлила и позадину саме производње стакла и тиме ову производну грану сместила у токове економске историје Србије у модерно доба. А поред тога, није се либила да стакло изведе из сфере пуке произвођачке праксе, те да га постави као артифицирани производ у служби разноликих пракси репрезентације. Тако су симболичне и ванвременске структуре историзоване и контекстуализоване, чиме је недвосмислено потврђен значај предмета од стакла у економским и симболичким процесима узрастања српске државе. Наместо флуидних предмета који обитавају у сфери приватности и ритуализованих пракси свакодневнице, што она не занемарује, ауторка је употребу стакла превасходно везала за сферу јавних пракси и стратегија за представљање.

Конечно, изузетно постављен наслов сажео је у себи историјски ход стакла у Србији у трајању од једног века. Осим по стилским карактеристикама ауторка је предмете од стакла поставила као рефлексију друштва које се континуирано преображавало у складу са сложеним геополитичким околностима.

Тежећи да насловом истакне ломљивост материјала од кога су стакани ови крхки предмети, ауторка је указала и на фрагилност српског друштва и државе. Стога је одсуство континуитета, као основне претпоставке привредног и сваког другог развоја, обележило и историјат стакла у Србији.

На основу примарне грађе, употребом рецентне домаће и иностране литературе, те актуелним интердисциплинарним методом, ауторка је критички рашчитала један мало познати сегмент из историје примењене уметности, сместивши га и у шире оквире социјалне и културне историје. На основу тога се намеће закључак да ће научна монографија *На стакленом путу: Уметност стакла и репрезентација у Србији 1850–1950*, постати незаобилазан основ за будуће студије о уметности, занатству и култури у српској средини 19. и 20. века.

**ЛЕГАТ ПАВЕ И МИЛАНА СЕКУЛИЋА:  
водич кроз сталну поставку,  
Исидора Савић и Никола Пиперски,  
Музеј града Београда: Београд 2022.**



Музеј града Београда издаје публикацију *Легат Паве и Милана Секулића: водич кроз сталну поставку, 2022. године* који представља најцеловитији преглед колекционарског опуса брачног пара који је стварао сопствену уметничку целину у међуратном Београду. На деведесет страница аутори Исидора Савић и Никола Пиперски, историчари уметности, осветљавају живот колекционара с почетка XX века. У водичу је описан кратак историјат настанка изузетно вредног легата унутар зграде у самом срцу Београда коју је копројектовао Милан Секулић, архитекта, дародавац и колекционар.

Пионирско истраживање о Легату написала је Мирјана Бајић Филиповић у каталогу под називом *Збирка икона Секулић*, који је сачинила у сарадњи са др Светозаром Радојчићем, који је написао уводни текст, и историјатом ауторке Антице Павловић. Први водич у издаваштву Завода за заштиту споменика културе 1967. године, осим текста на српском, поседује и резиме на француском језику, црно-беле фотографије,



као и основне каталожке податке о иконама које се налазе у Легату.

Насупрот томе, нови водич у издаваштву Музеја града Београда подељен је на осам целина унутар сталне поставке која је одељена просторијама у изворном стању. У водичу се налази кратак историјат о Легату, биографије дародаваца и опис ентеријера самог здања. О *Збирци икона Секулић* писао је и чувени турски књижевник Орхан Памук, који је дао предност музејима у којима су предмети смештени у „домаћи” амбијент, који, како каже, реконструишу животне вредности и поглед на свет онога коме је музеј посвећен.

У публикацији су описане руске, српске, италокритске иконе и друге уметничке слике које је брачни пар Секулић сакупио и оставио Музеју града Београда. Ради лакшег разумевања и распознавања слика у простору, водич је конципиран тако да икони/слици с појашњењем претходи архитектонски нацрт с распоредом просторија унутар Легата и бројем као ознаком просторије о којој је реч. Описано је свих

пет просторија у којима се налазе уметничка дела, а свака са собом носи особеност и стилске комаде као што су бидермајер столови, фотеље у алт дојч стилу, месингани, стаклени и кристални лустери, оријентални ћилими и други предмети. Сlike су кроз водич поређане хронолошки на основу године настанка, а ликовни приказ уметничког дела дат је у боји у изванредној резолуцији. Аутори текста не баве се само иконама које јесу најбројније, већ приказују значај легаторства и доносе контекстуално истраживање о колекционарству и културној клими која је стварана у нашој престоници.

Будући да су иконе у легату најзаступљеније, истраживачи и љубитељи уметности често Легат називају и Збирка икона. Водич јасно одсликава период у коме су Секулићи стварали нову и своју уметничку целину, а потпомаже истраживању за љубитеље ентеријера, уметничких слика из периода XVIII и XIX века, посебно када се узме у обзир да се на основу предмета примењене уметности могу реконструисати животне вредности двају људи.







# HAГPAДE AWAРD S



НАГРАДА НК ИКОМ СРБИЈЕ  
И НАГРАДА ПАВЛЕ ВАСИЋ

Биљана Црвенковић, виша кустоскиња Збирке керамике, стакла и порцелана Музеја примењене уметности добитница је две награде у 2023. години. Награда НК ИКОМ Србије додељена јој је у категорији музејски стручњак године након реализоване ауторске изложбе *На стакленом путу: Уметност стакла и репрезентација у Србији (1850–1950)*. Истоимени студијски каталог Биљане Црвенковић изабран је и за награду Павле Васић, коју јој је доделио жири у саставу: др Мирјана Глигоријевић Максимовић, председница, проф. др Милан Попадић и мр Бојана Поповић.

НАГРАДЕ, ПОХВАЛЕ И ПРИЗНАЊА  
45. САЛОНА АРХИТЕКТУРЕ

Гран при 45. Салона архитектуре:

1. Пројекат *ТВРЂАВА ФЕТИСЛАМ – РЕКОНСТРУКЦИЈА ВАРОШ КАПИЈЕ, БЕДЕМА СА КАЗАМАТИМА, ЛЕТЊА ПОЗОРНИЦА МАЛОГ ГРАДА* и фирма КОТО
2. Пројекат *STRINGERI – ЕВОЛУЦИЈА ПРЕКАРНОСТИ, СЛОБОДА СВЕДОЧЕЊА*, настао у сарадњи колектива Ефетега и Центра за истраживање и едукацију о Холокаусту

Награда публице:

*Кућа на брду Попаре*, општина Ваљево

Признање Савета:

*Национална архитектонска стратегија*, аутора Божане Лукић и Небојше Антешевића

Награде и похвале по категоријама

Архитектура:

**Награда:** Пројекат *Manhattan Concept K26* ауторског тима: др Гроздана Шишовић, Дејан Милановић, Никола Милановић

**Похвале:** *Кућа с погледом на Дунав у Гроцкој* архитекткиње Милене Зиндовић; за пројекат неизведеног дела *Sveštica House*, MADA Architecture studija и тима: Александар Ристовић, Никола Андонов, Стефан Стојановић

Архитектонска фотографија:

**Награда:** *Архитектура између „дођеш ми – дођем ти“* ауторке Милице Лопичић

**Похвала:** *Добровић у атељеу* аутора Милоша Костића

Архитектонска критика:

**Награда:** *Никола Добровић – The Shifting Modes of Critical Practice in Architecture* ауторке Марије Милинковић

**Похвала:** *Атлас типова карактера предела Београда*, ауторског тима: Невена Васиљевић, Борис Радић, Ања Матић, Емилија Медојевић, Сузана Гавриловић, Андреја Тутунџић

Истраживања и експерименти:

**Награде:** *ECO Figure – This WASTE is NOT a TOY*, аутора Андреја Јосифовског Пијанисте; рад *Црвена линија* аутора Бранка Станојевића

**Похвале:** *La Villette студио архитектуре за децу* ауторке Душане Николић; *Ко је уопште архитекта?* ауторке Саре Парезановић и сарадница и сарадника: Анђела Ивановић, Растко Шундић, Ђорђе Ђурица, Сара Драговић

Урбанизам:

**Похвала:** *Плато са фонтаном у Великом парку у Шапцу* ауторке Милене Зиндовић.

Унутрашња архитектура:

**Награда:** *Музеј савремене уметности Републике Српске у Бањалуци*, студија *Loričić & Loričić* архитекте и Павла Стаменовића и сарадника Милоша Јокића

**Похвале:** *Пројекат ентеријера Полет групе*, Антипод студио; пројекат *AUTORI OFFICE*, Студио АУТОРИ

Заштита градитељског наслеђа:

**Награда:** *Vila Porta Maestra – реконструкција и пренамена* ауторског тима: Ема Стојковић Јеринић, Немања Кордић, Никола Стевановић

**Похвала:** *Реконструкција објекта Музеја на археолошком налазишту Медијана у Нишу* ауторског тима: проф. Иван Рашковић, проф. Борислав Петровић, доц. Милош Комленић, арх. Нада Јелић

## НАГРАДА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ НА 55. МАЈСКОЈ ИЗЛОЖБИ УЛУПУДС-А

Стручни жири Музеја примењене уметности, у саставу Слободан Јовановић, Биљана Јотић, Јелена Поповић, Бојана Поповић и Ана Самарџић, донео је 24. маја 2023. године једногласно одлуку да откупну Награду Музеја примењене уметности на 55. Мајској изложби УЛУПУДС-а додели фотографу Здравку Симијоновичу (1960) за рад *Хоћу сателит ... ?* (дигитална фотографија, 45 x 30 cm) из 2022. године

## ПРАШКИ КВАДРИЈЕНАЛЕ СЦЕНСКОГ И ПРОСТОРНОГ ДИЗАЈНА 2023 (PQ2023)

Реализација: МПУ и СЦЕН

Република Србија је освојила награду за најмаштовитији концепт студентске изложбе, те за активирање заједнице – за националну изложбу *Moonshine piano*.

## НАГРАДЕ И ПОХВАЛЕ НА 58. ДЕЧЈЕМ ОКТОБАРСКОМ САЛОНУ

Жири у саставу: др ум. Леонора Векић, ванредна професорка на Факултету примењених уметности и чланица Секције ТИСО УЛУПУДС-а, Марија Лабудовић Пантелић, доценткиња на Факултету примењених уметности, и Леа Зеи, музејска педагошкиња, донео је одлуку да се награде следећи ученици и наставници (по азбучном реду):

### Прва награда:

*Неустрашивост*, Дарија Живковић (12 година), ОШ *Јован Поповић*, Београд; *Ноћ у шуми* Виктор Скалушевић (6), Мали ликовни атеље студија *Бис*, Београд; *Дубина*, Сандра Чикарић, (10) Студио *Art Quart* Борча

### Друга награда:

*У страху су велике очи*, Бисера Илијашевић, (13), ОШ *Франце Прешерн*, Београд; *На сигурном*, Олга Мирковић, (11), Приватна основна школа *Плави круг*, Београд; *Скок*, Љубица Паламаревић, (12), Арт лабораторија, Београд

## Трећа награда

*Мачка и миш*, Тара Карпић (9), Мали ликовни атеље студија *Бис*, Београд; *Лет храброг срца*, тим: Нина Стојановић (8), Неда Ђекић (8), Николина Павловић (8), Стефан Динић (8), Тара Валчић (8), Анастасија Јовић (9), Лена Коцић (9), Данило Милосављевић (9), Вера Пешић (9), Вишња Стаменковић (9), Јана Тричковић (9), Андреа Андрејевић (10), ОШ *Синиша Јанић*, Власотинце; *Ослободи се свог страха*, Вероника Шавија Ралевић (12), ОШ *Светозар Марковић*, Београд

## Похвале

*Дубина*, Василиса Алексић (8), Студио *Art Quart* Борча; *Страх*, Анастасија Бектеши (13), ОШ *Сава Жебељан*, Црепаја; *Страшан сан*, Страхинја Бојовић (12), ОШ *Милан Илић Чича*, Аранђеловац; *Дух*, Ања Босанац (8), Креатополис арт студио, Београд; *Страх и храбро срце*, Лана Ђорђевић (12), ОШ *Бранко Радичевић*, Неготин; *Мила се плаши богомољке*, Петар Јанић (6), Ликовна радионица *Его*, Београд; *Уклета лутка*, Миона Јертец (11), Ликовна радионица *Ћирибу-Ћириба*, Београд; *Радничка класа болује*, Теодора Миленковић (10), ОШ *Милоје Васић*, Калуђерица

## Награђени наставници:

Милена Алексић, ОШ *Милоје Васић*, Калуђерица; Љубиша Благојевић, ОШ *Бранко Радичевић*, Неготин

## Награда УЛУПУДС-а:

*Висина*, Даниел Радић (13), Цртаоница за децу *Маслачак*, Београд

## Награда УЛУПУДС-а за наставника:

Драгана Тодоровић Скорић, Цртаоница за децу *Маслачак*, Београд

Биљана Јотић, МА историје уметности, кустоскиња и директорка МПУ  
Biljana Jotic, MA History of Art, curator and director of МАА





# АКВИЗИЦИИ ACQUISITIONS



## ЗБИРКА МЕТАЛА И НАКИТА

### Откуп

1. Стоно огледало у сребрном раму  
радионица Јозефа Карла Клиркоша  
Аустроугарска, Беч, почетак XX века  
дрво; сребро 800  
42,5 x 44 cm  
МПУ 26360



### 3. Рам

Средња Европа, друга половина XIX века  
дрво (чамовина), гесо маса; позлата  
140 x 102 cm (димензије отвора 104 x 66,5 cm)  
МПУ 26366



### Поклони

4. Столица *Тонет*, модел бр. 14, 2 комада  
Компанија *Тонет*  
Аустроугарска монархија, Беч или Будимпешта, око 1900.  
дрво (парена буква), трска; савијање, плетење  
91 x 44 x 50 cm и 90 x 44 x 53 cm  
МПУ 26 250  
поклон Ивана Константиновића из Београда



## ЗБИРКА НАМЕШТАЈА

### Откупи

2. Рам  
Аустријско царство, прва половина XIX века  
дрво (јеловина, липа); дуборез, профилисање, позлата  
140 x 105 cm (димензије отвора 121 x 86 cm)  
МПУ 26365



### 5. Сет сточића, 3 комада

Компанија *Јакоб и Јозеф Кон*

Аустроугарска монархија, Беч (?), око 1900.

дрво (парена буква) / савијено дрво

60 x 41,5 x 74,5 cm; 32 x 45,5 x 69,3 cm и 31,5 x 28 x 67,5 cm

МПУ 26 249

поклон Ивана Константиновића из Београда



## ЗБИРКА КЕРАМИКЕ, СТАКЛА И ПОРЦЕЛАНА

### Поклон

#### 6. Бањска чаша

Српска фабрика стакла (?)

Параћин, око 1930. године

ливено стакло; сликано, емајл

висина 10 cm; димензије отвора 6,4 x 3,3 cm

МПУ 26364

поклон Биљане Црвенковић из Београда



## ЗБИРКА ТЕКСТИЛА И КОСТИМА

### Поклон

#### 7. Ђилим, београдско коло

Србија или Босна, између два светска рата

вуна; клечање

287 x 205 cm

МПУ 26362

поклон Биљане Букоровић Мијушковић из Београда



## ЗБИРКА ФОТОГРАФИЈЕ, ПРИМЕЊЕНЕ ГРАФИКЕ И УМЕТНИЧКЕ ОПРЕМЕ КЊИГЕ

### Откупи

#### 8. Фотографије, 48 комада

Разни аутори – Анастас Н. Стојановић,

Флоријан Гантенбајн, Мусил и Мирић, Панта Христић,

Ђока Краљевачки, Ана Фелдман и Карл Гец,

Петар Јовановић, М. М. Ханцарлија, Петар Јулинац,

Јован Влаовић, Франц Регецки, Васа Даниловић,

Димитрије Крстовић, Атеље Кениг, Милан Јовановић,

Талијанска фотографија, С. Алкалај,

Макевић и Милетић, Милан Ђонић.

Београд, Беч, око 1860–1915.

папир, фотографија (албумин, сребро желатин, сребро бромид)

визит формат, кабинет формат

(око 10,5 x 6,5 и 16,5 x 10,5 cm)

МПУ 26262–26309



### 9. Разгледнице, 39 комада

Различити издавачи – Књижара Јована Пуља, Јевта М. Павловић и Компанија, Neue Internationale Buchhandlung, Librairie Ernest Eichstädt, Књижара Мите Стајића, F. V. Göhler, Моша Коен, Рајковић и Ђуковић, Исак Бенцион, Б. М. Божић, Ориент издање, Драгиша Ђ. Тешић, В. Миловановић, Љубиша Ђонић, Е. La Daley, Љ. Палер, М. В. Нешковић.

папир, штампа (хромолитографија, колотипија, комбинована техника), фотографија  
око 9 x 14 cm.

Земун, Београд, Дрезден, Ниш, Крагујевац, Париз, 1897 – око 1940.

МПУ 26310–26348

## ЗБИРКА АРХИТЕКТУРЕ, УРБАНИЗМА И АРХИТЕКТОНСКОГ ДИЗАЈНА

### Откупи

10. *Збирка пројеката Милана Злоковића*, 15 пројеката са 75 различитих цртежа и фотографија  
Милан Злоковић

Париз, Београд и Матарушка Бања, 1921–1964.

фотографије, ручни цртежи графитном оловком, туш и акварел, каширани на картону  
димензије паноа и цртежа од 21 x 27 cm до 48,5 x 70 cm  
МПУ 26368–26382



### 11. *Мост на Калемегдану*, скулптура-модел (размера 1:20)

Мрђан Бајић и Ричард Дикон

Београд, 2009.

нерђајући челик, гвожђе, ливени алуминијум  
78 x 23 x 18 cm

МПУ 26383



## ЗБИРКА САВРЕМЕНЕ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ И ДИЗАЈНА

### Откупи

### 12. Дводелни параван

Драгутин Инкиостри Медењак

орахов масив, храстов фурнир од 0,6 mm, фурнирана шперплоча, политура, месинг, рипс осликано уљаним бојама, дуборез руком

153 x 55 cm (једно крило)

Нови Сад, 1926–1932.

МПУ 26356



**13. Вечера код Буњуела део 2.**

Валентина Савић  
Београд, 2012.  
порцелан, 1220С, црна глазура  
200 x 50 cm сваки део  
МПУ 24333



**14. Хаљина са широким каишем из колекције *Midnight Butterfly***

Звонко Марковић; извели аутори Миланка Осатовић и Драгана Марковић  
Београд, 2015.  
свилени сатен, полиестер, памук, пластика, стакло;  
шивено (хаљина); кожа анаконде, кожа, легура (каиш)  
210 cm (хаљина); 20,5 x 27 x 147 cm (каиш)  
МПУ 26261



**15. *Ctrl+Alt+Del***

Ана Вујовић  
Београд, 2021  
текстил, гипс  
75 x 45 x 15 cm  
МПУ 26367



**16. Књига уметника (амбијентални рад) *Седам ноћи*, 10 комада**

Никола Радосављевић  
Београд–Барселона, 2020–2023  
папир-картон; екстерни хард диск; метал и пластика  
ручни златотиск, офсет штампа, ласерска штампа  
стерео звук; HD color, video loop  
књиге 21 x 29,7 cm, број страна од 35 до 50  
МПУ 26363



**Поклони**

**17. Албум са дописницом упућеном Александру Јоксимовићу 1960, 9 фотографија и исечцима из новина који прате Јоксимовићев рад**  
Београд, 1960–2002.

папир, црно беле и колор фотографије штампано;  
пластика (албум)  
31,1 x 24 cm  
Студијска збирка  
поклон Милана Арсеновића из Београда

### 18. Венчаница

Александар Јоксимовић, сашила госпођа Игњић  
Београд, 1971.

сатен, синтетичка постава, крзно беле поларне лисице,  
памучни конач, легура, пластика; шивено по мери  
145 cm

МПУ 26349

поклон Ирине и Бранимира Рељина из Београда



### 19. Женске ципеле

*Baldin Italy Venezia*

Италија, Венеција, 1970/71.

кожа, стакло штрас, легура; кожни ђон  
дужина 25,5 cm, висина потпетице 5 cm  
МПУ 26350

поклон Ирине и Бранимира Рељина из Београда



### 20. Таписерија *Прапочетак*

Бранислав Суботић Субе

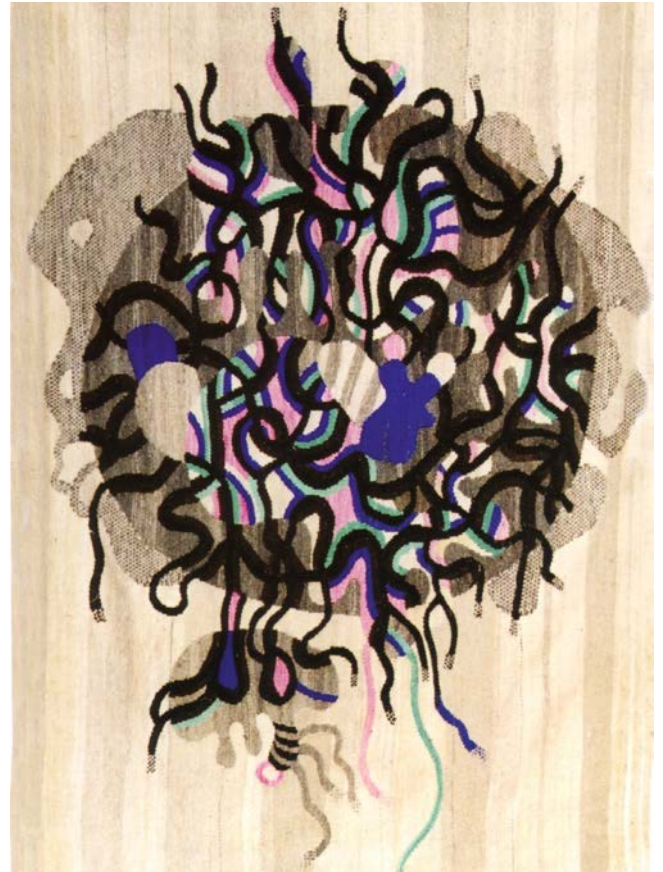
Београд, 1975.

вуна, клечано

237 x 150 cm

МПУ 26241

поклон Мирјане Теофановић из Београда



### 21. Женска ташна

Мирјана Марић за *Моду* из Великог Градишта

Велико Градиште, 1980.кожа, синтетика, легура

ташна – 24 x 36 cm (без дршке); футрола за визит-карте  
– 5,5 x 9 cm

МПУ 26351

поклон Љиљане Баста Тодоровић из Београда



**22. Костим – панталоне и сако**

Мирјана Марић, за *Моду* из Великог Градиша (Moda Mirjana Marić)

Велико Градиште, 1994/95.

штоф (мешавина рунске вуне и синтетике), синтетика, легура, пластика; шивено панталоне, дужина 104 cm; сако, дужина 75 cm МПУ 26240

поклон Љиљане Баста Тодоровић из Београда



**23. Репродукција: проста деоба**

Александар Вац

Београд, 2010.

керамика, тера сигилата

110 x 110 cm

МПУ 26361

поклон Александра Ваца из Београда



**24. Албум *Zvonko Markovic Couture***

Звонко Марковић

Београд, 2017.

папир, пластика; штампано

29,7 x 42,4 cm

Студијска збирка

поклон Звонка Марковића из Београда

**25. *Девојка са мобилним телефоном I***

Далиборка Ђурић

Београд, 2022–23.

сликарско платно, конач за шивење и вез; машински и ручни вез

60 x 60 cm

МПУ 26355

поклон Далиборке Ђурић из Београда



Биљана Јотић, МА историје уметности,  
кустоскиња и директорка МПУ  
Biljana Jotić, MA History of Art,  
curator and director of MAA





# ИЗЛОЖБЕ EXHIBITIONS





## ПРОГРАМСКЕ ЦЕЛИНЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2023. ГОДИНИ



### САЛОНИ МПУ

#### 1. 45. Салон архитектуре *Салон дијалога*

Организација: МПУ у сарадњи са Асоцијацијом српских архитектонских пракси (АСАП)

28. 3 – 29. 4. 2023.

Главна галерија, Галерија *Анастас*, Галерија *Млади*

Свечано отварање: 28. 3. 2023. у 18 часова

Аутори концепта: Савет – Биљана Јотић и Реља Петровић (МПУ); Данило Дангубић, Милка Гњато и Предраг Милутиновић (АСАП)

Визуелни идентитет: Дејана Цветковић

Продукција изложбе: *Турбина*

Салон се састоји од ревијалне изложбе, програма и награда

Програм:

А) Примопредаја Савета 44. и 45. Салона архитектуре МПУ, АСАП и ЖАД

25. 3. 2023. у 13 часова

Салон Музеја

Учесници: Биљана Јотић, Маја Лалић, Наташа Ђурић, Жаклина Глигоријевић, Милка Гњато, Данило Дангубић, Предраг Милутиновић, Игор Марсенић

Б) *ПреСалона 2023 – Приче*

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

ФПУ (Београд), АФ (Београд), ФТН (Нови Сад),

ГАФ (Ниш) и МПУ

28. 3 – 8. 4. 2023.

Гости: Libera Accademia di Belle Arti Firenze (LABA),

Technische Universität Graz Erzherzog Johann

Universität (TU Gratz)

Галерија *Млади*

В) Предавање *О архитектури, разговором*  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
30. 3. 2023. у 18 часова  
Галерија Анастас и *online* YouTube канал МПУ  
Предавач: др Љиљана Благојевић

Г) Стручно вођене кроз изложбу МПУ  
У току трајања Салона – сваке суботе у 13 часова  
Стручно вођење: Реља Петровић

Д) Панел *Arch & Gaming / Стварање виртуелних светова (ASAP Talks #09)*  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
3. 4. 2023. у 18 часова  
Галерија Анастас и *online* YouTube канал МПУ  
Учесници: Игор Симић (Деамог студио), Андреа  
Алексић (Phobos), Лазар Месарош (EBV Software),  
Павле Костић (Ubisoft)  
Модератор: Марко Матејић (Main Architects, суоснивач)

Ђ) Предавање *Критичко мишљење:  
допринос дијалогу у архитектури*  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
6. 4. 2023. у 18 часова  
Галерија Анастас и *online* YouTube канал МПУ  
Предавач: др Марија Маруна

Е) Панел *Belgrade Expo (ASAP Talks #10)*  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
7. 4. 2023. у 18 часова  
Галерија Анастас и *online* YouTube канал МПУ  
Учесници: арх. Марко Стојчић, главни урбаниста  
града Београда, и  
модератор Данило Дангубић, AA dipl. arh. RIBA

Ж) Панел *Sustainable Buildings and Cities – Ideals and  
Reality. German Experience (ASAP Talks #02)*  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
11. 4. 2023. у 18 часова  
Галерија Анастас и *online* YouTube канал МПУ  
Учесници: Лара Качер, генерални директор; Вернер  
Зобек, *Green Technologies* (WSGT), ASAP / SOBEK ARCH

З) Предавање *Премошћавање језа између образовања  
и праксе*  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
13. 4. 2023. у 18 часова  
Галерија Анастас и *online* YouTube канал МПУ  
Предавачи: Љубица Арсић и Данијел Фукс

И) Предавање *Нераскидива веза (између) ентеријера  
и екстеријера*  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
15. 4. 2023. у 13 часова  
Галерија Анастас и *online* YouTube канал МПУ  
Предавач: Маријана Радовић (M2 студио, Милано)

Ј) Панел *Најновији развој фасадног инжењеринга  
и дизајна усмереног ка човеку (ASAP Talks #03)*  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
17. 4. 2023. у 18 часова  
Галерија Анастас и *online* YouTube канал МПУ  
Учесник: Бенџамин Бер, директор,  
*Werner Sobek Dubai* (WSD)  
Модератор: Данило Дангубић

К) Предавање *Креирање будућности градова*  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
20. 4. 2023. у 18 часова  
Галерија Анастас и *online* YouTube канал МПУ  
Предавач: Александар Зељић, архитекта, AIA, NCARB,  
LEED BD+C, директор студија  
и директор дизајна Генслер, Чикаго

Л) Предавање *О контексту*  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
22. 4. 2023. у 13 часова  
Галерија Анастас и *online* YouTube канал МПУ  
Предавач: др Дубравка Ђукановић

Љ) Предавање *Будућност градитељства у Европи и  
свету/ Bauen in der Zukunft in Europa und in der Welt*  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
25. 4. 2023. од 18 до 19 часова  
Југословенска кинотека и *online* YouTube канал МПУ  
Предавач: проф. др Вернер Зобек

М) Свечана додела Гран прија, Награде публице,  
признања Савета и награда и похвала по категоријама  
45. Салона архитектуре  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
25. 4. 2023. од 19.30 до 21 час  
Југословенска кинотека и *online* YouTube канал МПУ

Н) Промоција каталога и спонзора  
МПУ у сарадњи са организацијом АСАП  
28. 4. 2023. у 18 часова  
Главна галерија  
Учесници – Биљана Јотић, Милена Зиндовић,  
Милка Ђњато



## 2. 58. Дечји октобарски салон *Страх и храбро срце*

Организација: МПУ

11. 10 – 11. 11. 2023.

Галерија *Анастас*

Свечано отварање с доделом награда и диплома:

11. 10. 2023. у 18 часова

Ауторке каталога и изложбе: мр Милица Цукић, музејска саветница, и Леа Зеи, ликовна педагошкиња

Дизајн изложбе: Марија Лабудовић Пантелић,

Марија Милорадовић Зеи, Леа Зеи

Визуелни идентитет: Дејана Цветковић

Сарадник на изложби и каталогу: Миољуб Кушић, кустос

Програм:

А) Радионице за децу

МПУ

Од 12. 10. 2023, у току трајања изложбе

Галерија *Анастас* и *Дечји кутак*

Реализатор: Леа Зеи



## 3. Салони савремене примењене уметности

### 3.1. Далиборка Ђурић *Аватаризација*

Организација: МПУ

8–29. 6. 2023.

Главна галерија

Свечано отварање: 8. 6. 2023. у 19 часова

Кустоскиња изложбе: мр Бојана Поповић, музејска саветница

Ауторка текста у каталогу: Светлана Јовичић

Визуелни идентитет: Дејана Цветковић

Програм:

Кроз изложбу са уметницом

МПУ

17. и 24. 6. 2023. у 13 часова

Главна галерија

Стручно вођење: Далиборка Ђурић и Бојана Поповић



### 3.2. Валентина Савић *Час домаћинства:* *I'll show You mine if You show me Yours*

Организација: МПУ  
6–25. 10. 2023.

Главна галерија

Свечано отварање: 6. 10. 2023. у 19 часова

Кустоскиња изложбе и уредница каталога:

Јелена Поповић, виша кустоскиња

Аутори текста у каталогу: Јелена Поповић,

Нада Мађиг Секулић

Визуелни идентитет: Дејана Цветковић

Дизајн поставке: Валентина Савић, Јелена Поповић

Програм:

А) Стручно вођење кроз изложбу  
МПУ

У току трајања изложбе – сваке суботе у 13 часова

Главна галерија

Стручно вођење: Јелена Поповић, Валентина Савић,

Лана Ракановић

Б) Предавање *Искусство Blanc de Chine*  
МПУ

25. 10. 2023. у 18 часова

Галерија *Млади*

Предавачи: Валентина Савић и Немања Николић

Модератор: Јелена Поповић

### ИЗЛОЖБЕ МПУ

#### 1. Професор Борис Подрека *Архикултура*

Организација: МПУ у сарадњи са Амбасадом Аустрије и Аустријским културним форумом, Амбасадом Италије и Италијанским институтом за културу, Амбасадом Словеније и *Wiener Städtische*

30. 1 – 15. 3. 2023.

Главна галерија, Галерија *Анастас*

Свечано отварање: 30. 1. 2023. од 18 до 18.30 часова

Аутори изложбе: проф. Адолф Штилер/ Adolf Stiller;

Биљана Јотић, историчарка уметности (МА),

кустоскиња, у својству директорке МПУ

Визуелни идентитет: Дејана Цветковић

Дизајн изложбе: *Турбина*

Координатори: Реља Петровић и Јулија Бала

Програм:

А) Стручна вођења кроз изложбу МПУ

18. 2, 25. 2, 4. 3. и 11. 3. 2023. у 13 часова

Главна галерија, Галерија *Анастас*

Стручно вођење: Биљана Јотић и Реља Петровић

Б) Предавање *Архикултура*

Универзитет уметности у Београду у сарадњи са МПУ и

уз подршку Аустријског културног форума

20. 2. 2023. у 12 часова

Свечана сала Ректората Универзитета уметности у

Београду

Предавач: Борис Подрека, академик и почасни доктор

Универзитета уметности у Београду

В) Предавање *Архикултура*

МПУ и Архитектонски факултет Универзитета у

Београду

21. 2. 2023. у 12 часова

Велика сала Архитектонског факултета Универзитета у

Београду

Предавач: Борис Подрека

Г) Заједничко ауторско вођење Бориса Подреке и

Биљане Јотић кроз изложбу

Организација: МПУ

21. 2. 2023. у 18 часова

Главна галерија, Галерија *Анастас*

Стручно вођење: Борис Подрека и Биљана Јотић



## 2. Камила Ила Кофлер *Поглед у свет животиња*

Изложба из приватне колекције Прајора Доџа/ Ргуг Додџе, Њујорк

Организација: МПУ

11. 5 – 24. 6. 2023.

Галерија Анастас

Аутор изложбе: Јасна Кујунџић Јованов

Кустос изложбе: мр Јелена Пераћ, музејска саветница

Аутори текстова у каталогу изложбе: Јасна Кујунџић

Јованов, Јелена Пераћ, Бојана Поповић,

Гордана Крстић Фај, Прајор Доџ

Визуелни идентитет: Дејана Цветковић

Дизајн и продукција изложбе: Турбина

Програм:

А) Предавање *Ylla, the Person*

МПУ

12. 5. 2023. у 13 часова, без јавног оглашавања

и присуства публике

Галерија Анастас

Предавач: Прајор Доџ

Б) Радионица *Дан и ноћ у дивљини*

МПУ

16. 5. 2023. у 11.30 часова

Учионица у Галерији А

Водитељ: Леа Зеи

В) Радионица *У бојама зебрe*

МПУ

16. 5. 2023. у 13 часова

Учионица у Галерији А

Водитељ: Леа Зеи

Г) Радионица *Поглед у свет животиња*

МПУ

17. 5. 2023. у 13 часова

Учионица у Галерији А

Водитељ: Леа Зеи

Д) Стручно вођење кроз изложбу

МПУ

18. 5. 2023. у 17 часова

Галерија Анастас

Стручно вођење: Јелена Пераћ и Бојана Поповић,

музејске саветнице

Ђ) Радионица *Химерична бића*

МПУ

20. 5. 2023. у 11 часова и 26. 5. 2023. у 12 часова

Учионица у Галерији А

Координатор радионице: Леа Зеи

Водитељ радионице: Милица Николић

Е) Стручно вођење кроз изложбу

МПУ

20. 5. 2023. у 17 часова

Галерија Анастас

Стручно вођење: Јасна Кујунџић Јованов

Ж) Радионица *Фото фанзин*

МПУ

23. 5. 2023. у 13 часова

Учионица у Галерији А

Координатор: Леа Зеи

Водитељ: Милица Николић

З) Стручно вођење кроз изложбу

МПУ

3. 6. 2023. у 13 часова

Галерија Анастас

Стручно вођење: Јелена Пераћ

И) Предавање *Како је Камила постала Ила:*

*београдски дани или попуњавање слагалице*

МПУ

7. 6. 2023. у 18 часова

Галерија Анастас

Предавач: Јасна Кујунџић Јованов

Ј) Предавање *Мара Росандић:*

*прва српска школована фотографкиња*

МПУ

14. 6. 2023. у 18 часова

Галерија Анастас

Предавач: Милена Марјановић



### 3. Жиг времена: графичке комуникације Андреје Миленковића

Студијска изложба

Организација: МПУ

6. 11 – 13. 12. 2023.

Главна галерија

Аутор изложбе и каталога: Слободан Јовановић,  
виши кустос МПУ

Визуелни идентитет: Дејана Цветковић

Дизајн изложбе: Турбина

Програм:

Стручна вођења кроз изложбу

МПУ

Од 18. 11. 2023, у току трајања изложбе

Главна галерија

Стручно вођење: Слободан Јовановић

### ГОСТУЈУЋИ ПРОЈЕКТИ

#### 1. Трансформације: Од словенских традиција одевања ДО савремених креација

Организација: МПУ, Форум словенских култура и  
Министарство културе РС  
6–26. 9. 2023.

Главна галерија

Свечано отварање и модни перформанс: 6. 9. 2023.  
од 18.40 до 21 часа

Ауторка пројекта: др Андреја Рихтер

Кустоскиња изложбе: Станислава Вауда Бенчевич

Модни дизајнери на изложби: Николај Божилон

(Бугарска), Андреа Појездалова (Словачка),

Јелена Проковић (Словенија), Галина и Николај

Бирјуков (Русија), Невена Ивановић (Србија),

Дениса Довалова (Чешка), Ивана Муришић

(Црна Гора), Јелена Холец (Хрватска), Кинга Крол

(Пољска), Драган Христов (Северна Македонија)

Координација: Биљана Црвенковић и Биљана Јотић

Програм:

А) Округли сто и уметнички кружок *Између традиције и  
савременог: улога заната у савременом дизајну*

МПУ

7. 9. 2023. у 10 часова

Салон МПУ

Модератор: Биљана Јотић

Учесници: сараднице и сарадници пројекта  
*Трансформације и Belgrade Fashion Week*

Б) Стручно вођење кроз изложбу

МПУ

15. 9. 2023. у 11 часова

Главна галерија

Стручно вођење: Биљана Јотић и Биљана Црвенковић





**2. Петар Зарић (1902–1972). Стручно цртање и детаљисање, обрада дрвета, унутрашња архитектура у дрвету**

Организација: Завод за заштиту споменика културе града Београда

15. 8 – 1. 9. 2023.

Главна галерија

Свечано отварање: 15. 8. 2023. у 19 часова

Аторке изложбе и каталога: Снежана Неговановић, Завод за заштиту споменика културе града Београда и Добрила Иванић Здравковић, унука Петра Зарића  
Координатор: Биљана Јотић

**3. У сећање на: Паоло / Синиша – In the Memory of Paolo / Siniša**

Организација: Word Camp International и Paolo Rossi Foundation

Главни покровитељ: Италијанска амбасада у Београду и Италијански институт за културу у Београду

Партнери: ФИФА, ФИФА музеј и ANTENA

Спонзори: *Banca Intesa* и *Generali osiguranje Srbija*

6. 7. 2023 – 3. 8. 2023.

Главна галерија, Галерија Анастас, Галерија Млади

Свечано отварање: 6. 7. 2023. од 18 до 21 часа

Директор изложбе: Марко Скембри/ Marco Schembri  
Координатор: Биљана Јотић

## САРАДЊА СА ШКОЛАМА И ФАКУЛТЕТИМА

### 1. Шамлица

Изложба радова насталих на међународној креативној радионици *Дизајн игралиште – Design Playground*

Техничке школе *Дрво арт*

Организација: МПУ и Техничка школа *Дрво арт*,

Београд

10–17. 3. 2023.

Галерија *Млади*

Свечано отварање: 10. 3. 2023. у 18 часова

Координатор изложбе: мр Милица Цукић, музејска саветница

### 2. Простор дизајна

Изложба радова студената Катедре за дизајн, Одсека за уметност и дизајн Београдске академије пословних и уметничких струковних студија (БАПУСС)

Организација: БАПУСС

16–26. 3. 2023.

Галерија *Анастас*

Свечано отварање: 16. 3. 2023. у 19 часова

Комесарке изложбе: мр Зорица Чобановић, проф. струковних студија, и Соња Влаховић, проф. струковних студија

Сценски простор изложбе: студенти треће године ОСС Дизајн ентеријера – Алекса Тодоровић, Хана Нухановић, Урош Бојић, Селена Вуњеровић, Настасја Јовичић

Ментор: мр Зорица Чобановић

Графички дизајн: студенти треће године ОСС Графички дизајн – Андреа Тијанић, Ена Кнежевић, Ана Огњеновић, Стефана Жикић, прва година МСС

Дизајн – модул Бренд дизајн

Ментор: Соња Влаховић

Координатор изложбе: мр Милица Цукић, музејска саветница

## ДОКТОРСКИ ПРОЈЕКТИ

### 1. *Ово мора да је то место*

Дизајн вишенаменске јединице микроархитектуре као подршка друштвено одговорним пројектима

Докторски уметнички пројекат

Кандидат: мр Тијана Секулић, ванредна професорка

Факултета примењених уметности (ФПУ), Београд

Организација: МПУ и ФПУ

21–25. 3. 2023.

Галерија *Млади*

Свечано отварање: 21. 3. 2023. у 19 часова

Ментор: Ранко Бочина, редовни професор ФПУ, Одсек

унутрашња архитектура и дизајн намештаја

Координатор: мр Милица Цукић, музејска саветница

### 2. *(Ре)анимација*

Сценска лутка: простор и анимација – уметничко дело сценског дизајна

Докторски уметнички пројекат

Кандидат: Сандра Никач

Организација: МПУ, ауторка и Факултет техничких

наука, Универзитет у Новом Саду

23–24. 6. 2023.

Галерија *Млади*

Свечано отварање: 23. 6. 2023. у 17 часова

Ментор: др Радивоје Динуловић, редовни професор

Докторске академске студије *Сценски дизајн*

Одсек за уметност и дизајн, Департман за архитектуру

и урбанизам

Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду

## САРАДЊЕ

### УЛУПУДС

#### 1. 55. Мајска изложба *Светла будућност*

Организација: Удружење ликовних уметника

примењених уметности и дизајнера Србије (УЛУПУДС),

МПУ, Музеј града Београда и Дом војске Србије –

Медија центар *Одбрана*

12. 5 – 3. 6. 2023.

Поставка изложбе реализована је у Дому Војске Србије,

Музеју града Београда и МПУ

Главна галерија, Галерија *Млади*

Додела награда: 3. 6. 2023.

Кустос изложбе: Јелена Павићевић

Изложба се састоји од главне изложбе, четири пратеће изложбе и програма

Програм (у МПУ):

А) Мастерклас *Промоција уметничке фотографије преко*

*друштвених мрежа и других медија*

УЛУПУДС и МПУ

13. 5. 2023. у 19 часова

Галерија *Млади*

Водитељи: Александар Келић и Милица Лапчевић

Б) Предавање *Архитектонски говор изостављања –*

*интегративни простор, испражњени простори празнине*

УЛУПУДС и МПУ

18. 5. 2023. у 18 часова

Галерија *Млади*

Предавач: др Александра Мокрањац, дипл. инж. арх.

В) Стручни скуп секције за критику, теорију и историју

уметности УЛУПУДС-а *Тачке сусрета прошлости,*

*садашњости и будућности*

УЛУПУДС и МПУ

19. 5. 2023. у 17 часова

Галерија *Млади*

Учесници: др Дијана Милашиновић Марић, др

Драгана Мецанов, Маријана Петровић Раић, Тијана

Стојиљковић, Светлана Јовичић, др Катарина

Анђелковић, Драгица Јовановић

Г) Семинар *Презентација уметника путем друштвених*

*мрежа*

УЛУПУДС и МПУ

19. 5. 2023. у 19 часова

Галерија *Млади*

Учесници: др Катарина Анђелковић, др ум. Ђорђе

Аралица, Даница Глођовић, др ум. Марко Луковић

Модератор: Предраг Стојановић

Д) Мастер клас *Промоција илустрације и анимације*

*путем традиционалних / иновативних медија*

УЛУПУДС и МПУ

20. 5. 2023. у 19 часова

Галерија *Млади*

Водитељ: Ива Ћирић

Б) Мастер клас *Презентација керамике преко Инстаграм платформе*  
УЛУПУДС и МПУ  
27. 5. 2023. у 19 часова  
Галерија *Млади*  
Водитељ: Наташа Бојанић

Е) Предавање *Медиј филма у галеријском простору – преплитање пракси и важност интердисциплинарног приступа у уметничким пројектима*  
УЛУПУДС и МПУ  
29. 5. 2023. у 19 часова  
Галерија *Млади*  
Учесници: Иван Марковић и Јелена Павићевић

Ж) Мастерклас *Креирање уметничких форми батика и комерцијализација садржаја преко друштвених мрежа*  
УЛУПУДС и МПУ  
2. 6. 2023. у 19 часова  
Галерија *Млади*  
Водитељи: Љубица Исаковић и Исидора Митровић (ИССА студио)

## 2. Традиција као критеријум

Организација: УЛУПУДС и МПУ  
7–28. 12. 2023.  
Галерија *Анастас*  
Свечано отварање: 7. 12. 2023. у 19 часова  
Аутор изложбе и каталога: др Дијана Милашиновић Марић  
Кустос сарадник: Дарко Кузмановић  
Дизајн каталога: Зоран Бореновић

Програм:  
Вођење кроз изложбу и округли сто  
УЛУПУДС и МПУ  
15. 12. 2023. у 17 часова  
Галерија *Анастас*

3. Изложба **Николине Радуловић Велић, добитнице Гран прија на 51. Златном перу Београда**  
Организација: УЛУПУДС, Музеј града Београда и МПУ  
2–14. 11. 2023.  
Галерија *Млади*  
Свечано отварање: 2. 11. 2023. у 18 часова  
Координатор изложбе: Слободан Јовановић, виши кустос

## АМБАСАДЕ

Амбасада Италије у Србији и Италијански институт за културу у Београду

1. Дан италијанског дизајна *In the framework of the Italian Fashion in Belgrade – IFIB*  
8. 5. 2023.

Главна галерија  
(изложба и догађај су померени услед трагичних догађаја у ОШ *Владислав Рибникар*)

Амбасада Јапана у Србији и Јапанска фондација  
2. *Фотографске слике и материја: јапанске фотогравуре 70-их*  
12–30. 9. 2023.

Галерија *Анастас*  
Свечано отварање: 12. 9. 2023. у 12 часова  
Излажу уметници: Тецуја Нода, Косуке Кимура, Акира Мацумото, Сатору Саито, Хидеки Кимура, Сакуми Хагивара, Ђиро Такамацу, Кацуро Јошида, Кођи Енокура, Шоићи Ида, Тацуо Кавагучи, Ли Уфан, Мицуо Кано и Аринори Ичихара

Амбасада Мађарске у Србији, Мађарски институт у Београду, Министарство спољних послова и трговине Мађарске

3. *Glassification.hu. Мајстори стакла из Мађарске*  
15. 12. 2023 – 10. 1. 2024.

Главна галерија  
Свечано отварање: 15. 12. 2023. у 19 часова  
Кустоскиња изложбе и вођа пројекта: Рита Марија Халаши  
Координатор изложбе: Јелена Поповић, виша кустоскиња МПУ, Биљана Јотић  
Професионални партнер на изложби: Друштво мађарских уметника стакла  
Стручни консултант: Елеонора Белог  
Дизајн изложбе: *de form*, Томаш Болдичар  
Спонзор: *Rakosi Glass*  
Излажу уметници: Ендра Гал, Ласло Лукачи, Марта Едеч, Анита Дарабош, Петер Боркович, Кира Ласло, Криштоф Бихари, Балаж Шипош, Естер Босе, Амала Ђонђвер Варга  
Музеј партнер: Музеј примењене уметности, Будимпешта

Програм:  
Стручно вођење кроз изложбу  
16. 12. 2023. у 13 часова  
Главна галерија  
Стручно вођење: уметници Марта Едеч, Кира Ласло, Амала Ђонђвер Варга, Петер Боркович, Балаж Шипош и кустоскиња изложбе Рита Марија Халаши

## ФЕСТИВАЛ ВИЗУАЛИЗАТОР

### Стефано де Луиђи *Blanco*

Изложба италијанског фотографа у оквиру фестивала фотографије *Визуелизатор*  
16–29. 11. 2023.

Галерија *Анастас*

Свечано отварање: 16. 11. 2023. у 18 часова

Координатор изложбе: Слободан Јовановић, виши кустос

Програм:

Предавање и разговор

16. 11. 2023. у 17 часова

Галерија *Анастас*

Предавач: Стефано де Луиђи, аутор изложбе



## ИНОВАТИВНИ ПРОЈЕКАТ

Центар за истраживање јавних политика (Re:People) и Институт за молекуларну генетику и генетичко инжењерство (ИМГГЕ)

### *Нека друга места*

Изложбу су подржали: Центар за промоцију науке, KEFO Србија и МПУ  
20. 9 – 10. 10. 2023.

Галерија *Млади*

Свечано отварање: 20. 9. 2023. у 19 часова

Кустос изложбе: Иван Шуковић, уметнички директор

Центра за истраживање јавних политика (Re:People)

Координатор: Биљана Јотић, директорка МПУ

Излажу уметници: Емилија Радојичић, Соња Лундин, Јована Чаворовић, Драгана Лукић и Емир Шехановић

## УДРУЖЕЊЕ ШУМАРТ

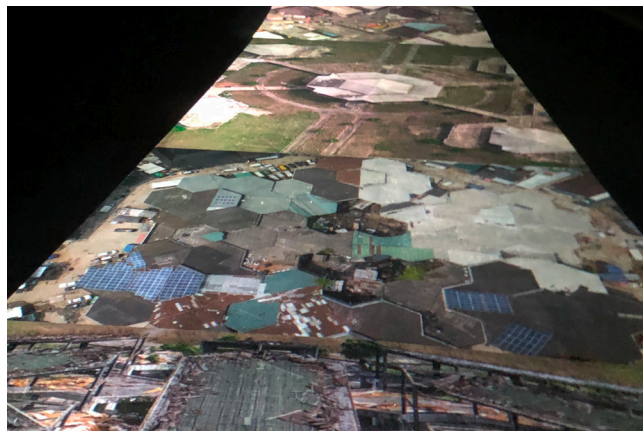
### Сњежана Покос Вујец *Искорак*

2–15. 9. 2023.

Галерија *Млади*

Свечано отварање: 2. 9. 2023. у 19 часова

Координатор изложбе: Јелена Поповић, виша кустоскиња



## МЕЂУНАРОДНЕ ИЗЛОЖБЕ МПУ

### 1. Наступ Републике Србије на Бијеналу дизајна у Лондону 2023/ London Design Biennale 2023

134 / Света геометрија

МПУ

1–25. 5. 2023.

Somerset House, Лондон

Аутор: др Душан Јововић

Комесарка и кустоскиња изложбе: Биљана Јотић, историчарка уметности и директорка МПУ

Концепт и дизајн: др Душан Јововић и Биљана Јотић

Визуелни идентитет: Дејана Цветковић

### 2. 18. међународна изложба архитектуре – Бијенале у Венецији 2023/ 18. Mostra Internazionale di Architettura – La Biennale di Venezia 2023

*У рефлексијама/ In Reflections, 6°27'48.8"N 3°14'49.20" E*

Изложба у оквиру МПУ и Удружење архитеката Србије (УАС), у име Министарства културе Републике Србије 20. 5 – 26. 11. 2023.

Комесар српске изложбе: Слободан Јовић, д.и.а.

Аутори изложбе: Ива Њуњић, Тихомир Дичић

Жири и Стручни савет: Биљана Јотић (председница Савета), Дубравка Ђукановић, Јелена Ивановић

Војводић, Миљана Зековић, Снежана Веснић, Ана

Ђурић, Јелена Митровић

Визуелни идентитет: Дејана Цветковић

Продукција: Турбина

### 3. Наступ Републике Србије на Прашком квадријеналу сценског дизајна и сценског простора 2023.

*О нежности, сновима и одговорности*

МПУ и СЦЕН – Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду – ОИСТАТ центар за Србију

Покровитељ наступа: Министарство културе Републике Србије

8–18. 6. 2023.

Прашка тржница (Pražská tržnice), Праг

Комесарке-кустоскиње наступа: Биљана Јотић,

историчарка уметности и директорка МПУ, и Татјана

Дадич Динуловић, теоретичарка сценског дизајна,

редовна професорка ФТН у Новом Саду

Република Србија је наступила у две категорије:

1. Секција земаља и региона/ Section of Countries and Regions и 2. Студентска изложба/ Student Exhibition, са заједничком темом под називом *О нежности, сновима и одговорности*

1. Национална поставка: *Moonshine Piano*

Кустос поставке: Миодраг Куч, архитекта и сценски дизајнер

2. Студентска изложба: *Сањарење*

Кустоски тим Студентске изложбе: Александра

Пештерац и Даниела Димитровска (Факултет

техничких наука, Нови Сад), Павле Динуловић

(Факултет драмских уметности, Београд), Нинослава

Вићентић (Факултет примењених уметности, Београд),

Андреа Палашти (Академија уметности, Нови Сад),

Павле Стаменовић (Архитектонски факултет, Београд),  
Наталија Богдановић (ФИЛУМ, Крагујевац)  
Менторски тим: Маја Вилић, Владимир Савић, Маша  
Сеничић  
Национална и студентска секција освојиле су награде  
Прашког квадријенала, свака у својој категорији.

## ПРЕДАВАЊА

### 1. Енциклопедије на порцелану

14. 7. 2023. у 19 часова

Галерија Матице српске, Нови Сад

Предавач: Биљана Црвенковић, виша кустоскиња МПУ

### 2. Мебл на платну: слике као извор за проучавање намештаја

11. 8. 2023. у 19 часова

Галерија Матице српске, Нови Сад

Предавач: Ана Самарџић, кустоскиња МПУ

### 3. *From All the Colours to Black: Introduction of Black Colour into the Serbian 19<sup>th</sup> Century National Costume* 24–28. 9. 2023.

Годишња конференција *ICOM Costume*

Народни музеј Шкотске, Единбург

Предавач: Драгиња Маскарели, музејска саветница

### 4. Приче о моди *belle époque*-а

8. 12. 2023.

Пратећи програм изложбе *Паја Јовановић и Густав*

*Климт. Једна епоха, два уметника, три музеја*

Галерија Матице српске, Нови Сад

Предавач: Драгиња Маскарели, музејска саветница



## ПРОМОЦИЈЕ

### 1. Изложба, представљање резултата из Прага, промоција каталога, радионица и хепенинг *Србија на PQ23*, у Београду – *О нежности, сновима и одговорности*

23–24. 9. 2023.

Организација: СЦЕН – Центар за сценски дизајн,  
архитектуру и технологију, и МПУ

### 2. Промоција *Дечјег кутка* и радионице *Мој омиљени кутак*

10. 10. 2023. у 11 и 13 часова

Галерија Анастас и Дечји кутак

Реализатор: Леа Зеи

### 3. Промоција публикације *Архитектура за нас: Национална архитектонска стратегија 2023–2035*

7. 12. 2023. у 18 часова

Галерија Анастас

### 4. Промоција каталога Бијенала у Венецији

12. 12. 2023. у 18 часова

Галерија Млади

## КОНКУРСИ

1. Конкурс за учешће на изложби 45. Салон архитектуре *Салон дијалога*  
25. 1 – 25. 2. 2023.
2. Конкурс за учешће на изложби 58. Дечји октобарски салон *Страх и храбро срце*  
24. 2 – 26. 6. 2023.
3. Конкурс за излагање на Салону савремене примењене уметности у 2024. години, из области примењене уметности и дизајна  
20. 4 – 20. 5. 2023.
4. Регионални конкурс *Овде и сада*  
13–27. 9. 2023.  
Пројекат *Young Balkan Designers* (Културно удружење Миксер) уз подршку МПУ
5. Конкурс за волонтирање и стручну праксу у МПУ  
14. 9 – 26. 10. 2023.

## ДОГАЂАЈ

Манифестација *Музеји за 10.*  
*Музеји, одрживост и благостање*  
15–19. 5. 2023.

Организација: МПУ под покровитељством Министарства културе Републике Србије Главна галерија, Галерија *Млади*, Галерија *Анастас*  
У току манифестације, улаз за публику био је бесплатан на изложбе *Камила Ила Кофлер – поглед у свет животиња*, *Светла будућност* и на сталну поставку, на којој је ексклузивно изложен део сервиса двора Обреновића.

## СПОРАЗУМИ О САРАДЊИ СА УСТАНОВАМА КУЛТУРЕ

- Аустријски културни форум Београд
- Југословенска кинотека
- Галерија Матице српске
- Завод за заштиту споменика културе града Београда
- Завод за проучавање културног развоја
- Музеј савремене уметности и Институт за књижевност и уметност (тројни споразум)
- *Нова искра*, у оквиру реализације европског међународног пројекта MADE IN

Биљана Јотић, МА историје уметности,  
кустоскиња и директорка МПУ  
Миољуб Кушић

Biljana Jotić, MA History of Art,  
curator and director of MAA  
Mioљub Kušić









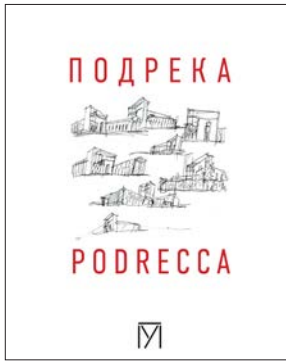
## ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2023. ГОДИНИ



**Зборник [Музеја примењене уметности]** / [главна и одговорна уредница] Биљана Јотић ; [уредник броја] Биљана Црвенковић, Мила Гајић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2023. – Бр. 19, 152 стр. : илустр. ; 27 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: *Прилози*: (1) Ентеријери Душана Јанковића / Бојана Поповић. – [Summary]: Interiors by Dušan Janković; (2) Стваралаштво модног дизајнера Милорада Микија Игњића (1942-2017) / Вања Косанић. – [Summary]: The Work of Fashion Designer Milorad Miki Ignjić (1942-2017); (3) Being (A) Negative: The Spectre of Socialism in Photographic Archives / Vesna Madžoski. – [Резиме]: Бити негатив(ан): Бауци социјализма у фотографским архивама; (4) Трансформација *керамичке слике* / Тања Вићентић. – [Summary]: The Transformation of *Ceramic Painting*; (5) Три хаљине у музеју: музејски тезауруси и мода у Србији у XIX и почетком XX века / Драгиња Маскарели. – [Summary]: The Three Dresses in the Museum: Museum Thesauri and Fashion in Serbia in the 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Centuries; (6) Оглавље на портрету ктиторке Богородичине цркве у Доњој Каменици / Драгана Фрфулановић. – [Summary]: Headdress on the Ktitor's Portrait of the Church of the Virgin Mary in Donja Kamena; (7) Хетерогени опус Јована Ј. Пешића у графичкој збирци Народне библиотеке Србије / Горана Стевановић. – [Summary]: The Heterogeneous Opus of Jovan J. Pešić in the Graphic Collection of the National Library of Serbia; (8) Уметничко-историјски развој фабрике стакла *Украс* из Алибунара (1967-2009) / Дејан Воргић. – [Summary]: Artistic and Historical Development of the Glass Factory *Ukras* from Alibunar (1967-2009); [II ДЕО]: *Прикази*: (1) Ризница манастира Крка : Миљана Матић, Музеј српске православне цркве, Епархија далматинска, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Институт за историју уметности, Београд 2022 / Мила Гајић; (2) Златарство у Загребу 1450-1550 : литургијски предмети и накит : Аријана Копрчина, Школска књига, Музеј за умјетност и обрт, Загреб 2022 / Вук Даутовић; (3) На стакленом путу : уметност стакла и репрезентација у Србији 1850-1950: Биљана Црвенковић, Музеј примењене уметности, Београд 2022 / Игор Борозан; (4) Легат Паве и Милана Секулића : водич кроз сталну поставку : Исидора Савић, Никола Пиперски, Музеј града Београда, Београд 2022 / Милена Недељковић; [III ДЕО]: *Музеј примењене уметности у 2023.*: (1) Награде и признања Музеја примењене уметности у 2023. = Awards and Recognitions of the Museum of Applied Art in 2023; (2) Аквизиције 2023. = Acquisitions 2023; (3) Изложбе 2023. = Exhibitions 2023; (4) Издања 2023. = Editions 2023.

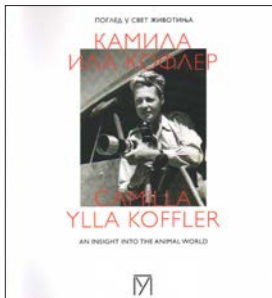
YU ISSN 0522-8328



**Борис Подрека : Архикултура = Boris Podreca : Archiculture /** [аутори текстова] Адолф Штилер, Борис Подрека, Биљана Јотић; [аутори изложбе] Адолф Штилер, Борис Подрека, Биљана Јотић; [визуелни идентитет каталога] Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2023. – 159 стр. : илустр. ; 27 cm  
ISBN 978-86-7415-247-8



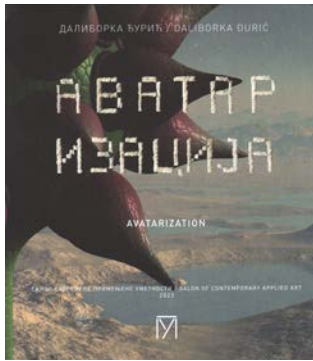
**45. Салон архитектуре : салон дијалога = 45<sup>th</sup> Salon of Architecture : Salon of Dialogues /** [аутори текстова] Биљана Јотић, Савет, Проф.др Вернер Зобек/ Дипл. инж. Иван Томовић, Др Љиљана Благојевић, Проф.др Дубравка Ђукановић, Проф.др Марија Маруна, Маријана Радовић, архитекткиња, Љубица Арсић (и Данијел Флукс), архитекте, ; [визуелни идентитет каталога и изложбе] Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2023. – 207 стр. : илустр. ; 27 cm  
ISBN 978-86-7415-248-5



**18. Међународна изложба архитектуре : La Biennale di Venezia : српски павиљон : У рефлексима : 6°27'48.81"N - 3°14'49.20"E = 18th International Architecture Exhibition : La Biennale di Venezia : Serbian pavillon : In Reflections : 6°27'48.81"N - 3°14'49.20"E /** [аутори изложбе и каталога] Ива Њуњић, Тихомир Дичић; [аутори текстова] Биљана Јотић, Слободан Јовић, Бранислава Анђелковић Димитријевић, Дубравка Секулић, Ана Сладојевић, Милена Лазић, Ива Нуњић и Тихомир Дичић [визуелни идентитет каталога] Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2023. – 160 стр. : илустр. ; 23 cm  
ISBN 978-86-7415-250-8



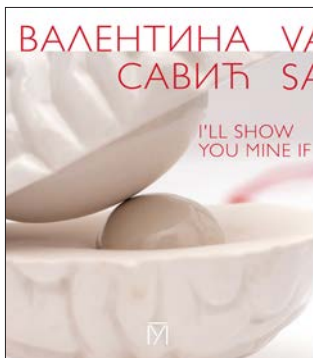
**18. Међународна изложба архитектуре : La Biennale di Venezia : српски павиљон : У рефлексима : 6°27'48.81"N - 3°14'49.20"E = 18th International Architecture Exhibition : La Biennale di Venezia : Serbian pavillon : In Reflections : 6°27'48.81"N - 3°14'49.20"E /** [аутори изложбе и каталога] Ива Њуњић, Тихомир Дичић; [аутори текстова] Биљана Јотић, Слободан Јовић, Бранислава Анђелковић Димитријевић, Дубравка Секулић, Ана Сладојевић, Милена Лазић, Ива Нуњић и Тихомир Дичић [визуелни идентитет каталога] Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2023. – 160 стр. : илустр. ; 23 cm  
ISBN 978-86-7415-250-8



**Далиборка Ђурић : аватаризација = Daliborka Đurić : Avatarization /**  
 [ауторка текста] Светлана Јовичић; [ауторка изложбе] Далиборка Ђурић;  
 [културски изложбе] Бојана Поповић; [фотографија] Драгана Удовичић;  
 [визуелни идентитет каталога] Дејана Цветковић. – Београд :  
 Музеј примењене уметности, 2023. – 34 стр. : илустр. ; 24 cm  
 ISBN 978-86-7415-251-5



**134 : Света геометрија : наступ Републике Србије, Лондонско бијенале дизајна, Сомерсет кућа, Лондон = 134 : Sacred Geometry : Republic of Serbia represent, Somerset house, London /**  
 [аутор] Душан Јововић; [аутори текстова] Биљана Јотић,  
 Душан Јововић; [фотографија] Драгана Удовичић; [визуелни идентитет каталога]  
 Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2023. – 48 стр. :  
 илустр. ; 27 cm  
 ISBN 978-86-7415-252-2



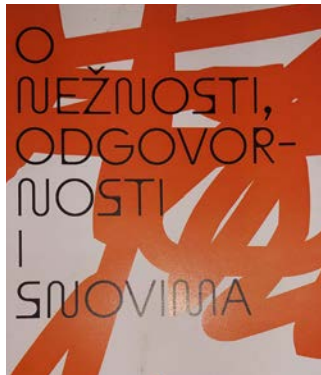
**Валентина Савић : Час домаћинства: I'll show you mine if you show me yours =**  
**Valentina Savić : Home Economics Class : I'll show you mine if you show me yours /**  
 [ауторке текстова] Јелена Поповић, Нада Машић Секулић; [фотографија]  
 Драгана Удовичић, Влада Поповић; [визуелни идентитет каталога]  
 Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2023. – 119 стр. :  
 илустр. ; 24 cm  
 ISBN 978-86-7415-253-9



**58. Дечји октобарски салон : страх и храбро срце = 58<sup>th</sup> Children's October Salon :**  
**Fear and a Bold Heart /** [ауторке каталога и изложбе] Милица Џукић, Леа Зеи;  
 [фотографија] Драгана Удовичић; [визуелни идентитет каталога]  
 Дејана Цветковић. – Београд :  
 Музеј примењене уметности, 2023. – 146 стр. : илустр. ; 24 cm  
 ISBN 978-86-7415-254-6



**Жиг времена : графичке комуникације Андреје Миленковића = The stamp of time : the graphic communications of Andreja Milenković** / [аутор каталога и изложбе] Слободан Јовановић; ; [аутори текстова] Биљана Јотић и Слободан Јовановић; [фотографија] Драгана Удовичић; [визуелни идентитет каталога] Дејана Цветковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2023. – 78 стр. : илустр. ; 24 cm ISBN 978-86-7415-255-3



**О нежности, одговорности и сновима : наступ Републике Србије на Прашком квадријеналу сценског дизајна и сценског простора 2023 = On tenderness, responsibility and dreams : Republic of Serbia at the Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2023** / [уреднице] Биљана Јотић, Слађана Милићевић; [аутори текстова] Биљана Јотић/Татјана Дадић Динуловић, кустоскиње-комесарке, Слађана Милићевић, Миодраг Куч, Соња Лончар/ Андрија Павловић, Милица Вучковић, Иван Меденица, Селена Орб, Миодраг Куч/ Галеб Никачевић Хасци-Јаре, Минисатрство Простора, Душан Шапоња/Душан Чавић, Зоја Ердељан, Андрија Динуловић; [фото тим наступа] Немања Кнежевић, Милован Миленковић, Магдалена Цветковић. – Нови Сад : Факултет техничких наука, Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију ; Београд : Музеј примењене уметности, 2023. – 233 стр. : илустр. ; 23 cm ISBN 978-86-6022-600-8 ISBN 978-86-6022-599-5 [електронски извор]

Биљана Јотић, МА историје уметности,  
кустоскиња и директорка МПУ  
Biljana Jotic, MA History of Art,  
curator and director of MAA





## ЈАНУАР

Чаша са представом Светог Николе  
крај XVI века  
сребро, позлата  
МПУ 6723



## МАРТ

Бочице за парфем  
а) Аустроугарска?, крај XIX – почетак XX века  
иницијали мајстора: JS  
сребро, метал  
б) око 1900.  
стакло, метал  
МПУ 25606, 25607  
поклон Драгане Петковић из Београда

## ФЕБРУАР

Дагеротипија  
око 1850.  
посребрена бакарна плочица; дагеротипија  
МПУ 22273







## АПРИЛ

**Тањир**  
Иван Табаковић  
Београд, 1965.  
мајолика  
МПУ 24136



## ЈУН

**Женска ташна – прототип**  
Иванка Јевтовић  
изведено у фабрици *Меркур*, Бачка Паланка, 1991.  
МПУ 25647  
поклон Иванке Јевтовић



## МАЈ

**Лула**  
Аустроугарско царство, друга половина XIX века  
морска пена  
МПУ 1691



## ЈУЛ И АВГУСТ

**Кутија за карте**  
Фабрика *Ерхард и синови* (Erchard & Sohne)  
Швебиш Гминд, Немачка, 1910.  
месинг, палисандер; ливење, позлата, инкрустација  
МПУ 25438



## СЕПТЕМБАР

Двокрилна комода

Радован Пантић

Београд, 1878.

дрво, масив чамовине, орах; дуборез, бајцовано  
МПУ 24329



## ДОБРОТВОРНА ЗАДРУГА СРПКИЊА СОМБОРКИЊА

приређује под високом покровитељством

Њ. СВ. ЛУКИЈАНА патријарха српског и ш. д.

У СОМБОРУ ПРВУ СРПСКУ УМЕТНИЧКУ  
СЛИКАРСКУ И ВАЈАРСКУ ИЗЛОЖБУ

у Угарској

Ова изложба служиће за доказ колико смо отишли у напред  
и на овом велеважном културном пољу, јер ће на њој у великом  
броју изложени бити најбољи радови наших српских уметника,  
сликара и вајара.

Изложба ће се отворити

на мали Ускрс 25. априла (8. маја) 1910. год.  
и биће отворена до 1023. маја 1910. године

Дођите у што већем броју и навајајте  
и душу лепог српске уметности.

Дођите и помогите нам, да успешно довршимо лепу  
културну акцију нашу.

Добротворна Задруга Српкиња Сомборкиња.

ПОЗНЕФ БУДИМЛЕШТА.

## ОКТОБАР

Плакат за Прву српску уметничку сликарску  
и вајарску изложбу у Сомбору 1910.

Јован Коњарек

Сомбор, 1910.

папир, хромолитографија

МПУ 23929



## НОВЕМБАР

Модне илустрације из часописа *Die Modenwelt* издавачка кућа Франца Липерхајдеа Берлин, 1. новембар 1895. и 1. новембар 1897. хартија; хромофотографија МПУ 25414/16, 25414/26 поклон потомака породице Калеф



## ДЕЦЕМБАР

Хаљина из колекције *Midnight Butterfly* Звонко Марковић, 2015. извели аутор, Миланка Осатовић и Драгана Марковић свилени сатен, полиестер, памук, пластика, стакло (хаљина) кожа анаконде, напа, легура (каиш) МПУ 26261

Биљана Јотић, МА историје уметности, кустоскиња и директорка МПУ  
 Biljana Jotić, MA History of Art, curator and director of MAA

## ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА У ЗБОРНИКУ 19/2023

др Весна Бикић, научни саветник, Археолошки институт, Београд / Vesna Bikić, PhD, Scientific Advisor, Institute of Archaeology, Belgrade

др Драгана Павловић, доцент, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Dragana Pavlović, PhD, Assistant Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

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

Проф. др Милан Попадић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Milan Popadić, PhD, Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

др Бојан Поповић, музејски саветник, Народни музеј, Београд / Bojan Popović, PhD, Museum Advisor, National Museum, Belgrade

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

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

ма Уна Поповић, виша кустоскиња, Музеј савремене уметности, Београд / Una Popović, MA, Senior Curator, Museum of Contemporary 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

Бројеви у заградама односе се на бројеве страница

Музеј примењене уметности, фот. Драгана Удовичић (10-24; 26-28; 114-119; 123-129; 133; 147);  
Музеј примењене уметности, фот. Веселин Милуновић (25, 144, 145, 146); фот. Микица Андрејић (31-33);  
Колекција Кристал – Зајечар, [www.skvermagazin.com](http://www.skvermagazin.com) (34-38); фот. Дејан Ковачевић (44, 50);  
фот. Милан Дробњаковић (45-49); Документација Музеја примењене уметности, фот. Радомир Живковић (55, 58);  
Документација Музеја примењене уметности, фот. Веселин Милуновић (56, 60); Документација Музеја примењене уметности (57); Документација Чедомира Васића (61); Документација Галерије савремене ликовне уметности Ниш, фот. Небојша Стојковић (61); фот. Драгана Фрфулановић (65-69); Преузето из књиге: Историја примењене уметности код Срба, I том: Средњовековна Србија, Музеј примењене уметности, Београд 1977. (70); Графичка збирка Народне библиотеке Србије (76-82); фот. Дејан Воргић (87-90); Библиотека Матице српске (87); Музеј Српске православне цркве, фот. Александар Радосављевић (97); Музеј за умјетност и обрт, Загреб (99); Музеј примењене уметности (101); Музеј града Београда, фот. Драгана Удовичић, Владимир Поповић (104); фот. Никола Радосављевић (117); Музеј примењене уметности (118); фот. Јована Јаребица (119, 154-155); ШумАрт (132); фот. Дејана Цветковић (133); фот. Немања Кнежевић, Милован Миленковић, Магдалена Цветковић (134); фот. Хранислав Мирковић (144); фот. Оливер Цвијовић (145); Музеј примењене уметности (145, 147).

## УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ И ПРЕДАЈУ РАДОВА

ЗБОРНИК МПУ је стручан часопис, јединствен на нашем простору, посвећен проучавању предмета примењене уметности и публикавању грађе из исте области. Према категоризацији часописа коју је за 2016. годину утврдило Министарство просвете, науке и технолошког развоја, Зборник је сврстан у категорију М51. То значи да оригинални научни радови, прегледни чланци, кратка саопштења, научне критике, полемике и осврти, ауторима из Србије доносе три бода у националном систему вредновања научних резултата. Категорију рада предлажу рецензенти, а коначну одлуку доноси Уређивачки одбор Зборника.

У *Зборнику* ће бити публиковане следеће рубрике:  
прилози - рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30.000 карактера 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 препо- руку 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 СКРАЂЕНИЦЕ; XI ИЛУСТРАЦИЈЕ; XII КОНТАКТ ПОДАТКЕ.

### I ИМЕ АУТОРА

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

### II НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА)

Аутор или аутори треба да наведу пун (званични) назив и седиште установе у којој су запослени или назив установе у којој су обавили истраживање чије резултате објављују. Сложени називи установа наводе се у целини (нпр.: Универзитет у Београду, Филозофски факултет - Одељење за историју уметности, Београд). Име аутора и назив установе наводе се у горњем левом углу.

### III НАСЛОВ РАДА

Наслов треба прецизно да упути на садржај рада, укључујући речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, потребно је да се наслову придода поднаслов.

#### IV АПСТРАКТ

Кратак информативни приказ садржаја чланка који омогућава брзу оцену његове релевантности. Апстракт треба да садржи термине који се често користе за индексирање и претрагу чланака. Саставни делови апстракта су циљ истраживања, методи, резултати и закључак. Треба да има 100 до 250 речи.

#### V КЉУЧНЕ РЕЧИ

Служе да се одреди интердисциплинарна област којој рад припада. Користи се основна терминологија која најбоље описује садржај чланка за потребе индексирања и претраживања. Број кључних речи може бити до пет, излажу се азбучним редом, а препорука је да учесталост њихове употребе буде што већа.

#### VI ОСНОВНИ ТЕКСТ

Страна имена и називи у основном тексту пишу се у транскрипцији, са изворним обликом у загради, када се помињу први пут.

- Напомене/фусноте се уносе искључиво на крају сваке странице. Треба да садрже мање важне детаље и одговарајућа објашњења.

- Скраћенице које су засноване на латинским изразима задржавају латиничку графију.

*cf.* (лат. *confer*) у значењу упореди

*e.g.* (лат. *exempli gratia*) у значењу на пример

*i.e.* (лат. *id est*) у значењу то јест

- Цитирање/позивање на литературу (навођење библиографске јединице у основном тексту).

У раду се наводе сви извори и литература који су коришћени при изради и састављању рада.

Харвард систем подразумева да се у основном тексту одговарајућа библиографска јединица наводи унутар заграда по обрасцу:

- Презиме аутора
- Година издања (Радојковић 1969) (Wenzel 1965)

без знака интерпункције између презимена и године.

- Број странице или број напомене, слике или табеле уколико је дословно цитирање текста.

(Радојковић 1969: 37)

(Wenzel 1965: 101-133)

- Транскрибовано презиме аутора пише се ћирилицом испред заграда са оригиналним презименом. ...Венцел (Wenzel 1965: 101)

- Када се у основном тексту парафразира цитат, уз презиме аутора се наводи година издања рада у малим заградама.

У свом раду Бојана Радојковић (1969) тврди како...

- Ако цитирано дело има два или три аутора, њихова презимена се повезују свезом и/and (Радојковић и Миловановић 1981) (Beardsworth and Keil 1997)

- Ако цитирано дело има више од три аутора, наводе се презиме првог аутора и др. / *et al.* - скраћеница за и други *et alii* (лат.) у значењу и други.

(Радојковић и др. 2005)

(Cohen *et al.* 2000)

- За исто дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*ibid.*: бр. стр.) - скраћеница за *ibidem* (лат.) у значењу на истом месту, у истом делу. Венцел (Wenzel 1965: 101) (*ibid.*: 112)

- Уколико су исти и бројеви страница у истом делу истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*loc. cit.*) - скраћеница за *loco citato* (лат.) у значењу наведено место. Венцел (Wenzel 1965: 101) (*loc. cit.*)

- За друго дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*idem* година: бр. стр.) - *idem* (лат.) у значењу исти, исто.

(Cooper: 1998: 31-32)

(*idem* 1998: 31-32)

- Уколико се цитирају различита дела истог аутора, али са истом годином издања, додају се словне ознаке уз годину - (презиме аутора: година издања, а, b, c)

(Caroli 2005a)

(Caroli 2005b)

- Уколико се истовремено цитирају два различита извора, спајају се подаци у истој загради: (презиме аутора година издања; презиме аутора година издања)

(Cooper 1998; Critser 2003)

- Додатни подаци, ако је неопходно, наводе се унутар заграда, одвојени цртом (Радојковић 1958: 55, Taf. 18/24 - оловне плочице).

#### VII РЕЗИМЕ

Резиме на **енглеском језику** садржи кратак садржај рада. Пошто се прилаже као посебна датотека, треба додати: име и презиме аутора, назив установе (афилијација), наслов рада. Дужина резимеа може бити до 1800 карактера са размацима (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/cpsol/roman.html>).

Пример:

Стојановић, Д. 1980

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

Приликом навођења литературе примењује се библиографски опис референци, чији је приказ овде распоређен у следећим групама: 1. Књиге (монографије); 2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.; 3. Периодика; 4. Чланци из електронских часописа; 5. Радови у штампи / у припреми.

Презиме, Иницијал имена. Година

Наслов монографије (у курзиву), Место издања: Издавач.

1. Књиге (монографије)

Библиографски опис:

Презиме, иницијал имена. Година

Наслов монографије (у курзиву), место издања: издавач.

- Ауторизоване књиге

• један аутор у тексту: (Радојковић 1969)

у Литератури:

Радојковић, Б. 1969

*Накит код Срба од XII до краја XVII века*,

Београд: Музеј примењене уметности.

Ако књига (монографија) има поднаслов, а наслов није довољно јасан (поднаслов се наводи само ако је

неопходно), он се одваја на следећи начин: размак, две тачке (:) и размак.

Библиографски опис:  
Наслов монографије : поднаслов  
Наслов монографије је у курзиву а поднаслов не.  
Beardsworth, V. 1997  
*Sociology on the Menu: an Invitation to the Study of Food and Society*, London: Routledge  
Потребно је навести и назив серије и број:  
Крижанац, М. 2007

*Ars Fumandi*, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности, (Музејске збирке X).  
Popović, P. 1965  
*Rimski nakit*, Beograd: Arheološko društvo Jugoslavije, (Dissertationes 6).

- два или три аутора

Између имена првог и другог аутора, или другог и трећег у библиографској јединици на српском језику треба да стоји везник и (ћириличним писмом, ако је библиографска јединица на ћирици, 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: (Вегтап 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.), (ед.), (eds)  
у тексту: (Суботић 1998)

у Литератури:  
Суботић, Г. (ур.) 1998  
*Из прошлости манастира Хиландара*, каталог изложбе, Београд: Српска академија наука и уметности, (Галерија српске академије наука и уметности 93).

у тексту: (Радојчић 1960)  
у Литератури:  
Радојчић, Н. (прев.) 1960  
Законик цара Стефана Душана 1349. и 1354, Београд: Српска академија наука и уметности.  
у тексту: (Morris 2002)

у Литератури:  
Morris, I. (ed.) 2002  
*Classical Greece : Ancient Histories and Modern Archaeologies*, Cambridge: Cambridge University Press.

у тексту: (Hurst and Owen 2005)  
у Литератури:  
Hurst, N. and Owen, S. (eds) 2005  
*Ancient Colonizations : Analogy, Similarity and Difference*, London: Duckworth.

- Књиге без назначеног аутора

Библиографски опис:  
Наслов књиге, година издавања  
Место издавања: Издавач  
у тексту: (Black's Medical Dictionary 1992)  
у Литератури:  
*Black's Medical Dictionary 1992*  
London: A & C Black.

- Књиге истог аутора  
• објављене различитим писмима  
у тексту: (Радојковић 1969: 156-157; Radojković 1980: 9)

у Литератури:  
Радојковић, Б. 1969  
*Накит код Срба од XII до краја XVII века*, Београд: Музеј примењене уметности.  
Radojković, B. 1980  
*Englesko srebro*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

• са истом годином издавања  
у тексту: (Радојковић 1969а; Радојковић 1969б)  
у Литератури:

Радојковић, Б. 1969а  
*Накит код Срба од XII до краја XVII века*, Београд: Музеј примењене уметности.  
Радојковић, Б. 1969б  
*Накит код Срба XII-XX век*, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

- Преведене књиге  
Бајрон, Џ. Г. 2005  
*Чајлд Харолд*, предговор З. Пауновић, превод и предговор Н. Тучев, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

- Књиге и чланци објављени у електронском облику  
у тексту: (Fishman 2005: 11)

у Литератури:  
Fishman, R. 2005  
*The rise and fall of suburbia*, [e-book], Chester: Castle Press. Available through Anglia Ruskin University Library. [5. 6. 2005].

2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.

Библиографски опис:  
Наслов монографије (у курзиву), назив и број серије, место издавања: издавач.  
Брукнер, О. 1987

Импортована и панонска керамичка продукција са аспекта друштвено-економских промена, у: *Почеци романизације у југоисточном делу провинције Паноније*, ур. М. Стојанов, Нови Сад: Матица српска, 25-44.

3. Периодика

Библиографски опис:  
Презиме, иницијал имена. година  
Наслов рада, назив часописа (курзив) место издавања (у загради) број часописа (година/е): број стр.

Место издавања се наводи у загради иза назива часописа.

Маскарели, Д. 2011  
Венчане хаљине у Србији у другој половини XIX и почетком XX века из колекције Музеја примењене уметности у Београду, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 7: 31-41.

Старинар се, зависно од године издавања, наводи пуним називом: године 1884-1895 *Старинар Српског археолошког друштва* године 1906-1914 [новог реда] Старинар (н.р.) године 1922-1942 [трећа серија] Старинар (т.с.) године 1950-2007 [нова серија] Старинар (н.с.)

Уколико се година издавања и годиште часописа разликују, наводи се година издавања у одредници, а годиште у јединици, у загради.

У опису новинских чланака уноси се пуни датум:



Петровић, М. 2001

Музеј примењене уметности, *Политика*, 6. јун, 7-8.

#### 4. Радови у штампи / у припреми

У одредници се додаје у загради напомена - (у штампи), а у тексту на енглеском језику - (in press). Или - (у припреми), а у тексту на енглеском језику - (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 спомени-ка културе.

#### 5. Чланци из електронских часописа

Чланци преузети са интернета из електронских часописа наводе се на исти начин као штампа-ни 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 верзал-них скраћеница. Стране верзалне скраћенице се преслов-љавају у ћирилицу, а у изворном писму се додају у загради. Исто тако се пуни називи установа, институција и држава преводу, 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-mailom*, 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 сноси 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 или електронској верзији на CD-у или га послати *e-mail-ом*.

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

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

(2) Рад се шаље *e-mail-ом* или предаје нарезан на CD-у са списаним 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 размацама за прилоге и полемике, до 15.000 карактера са размацама 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 : Донат граф). - 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

