

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



ЗБОРНИК



02/2006
НОВА СЕРИЈА

НОВА СЕРИЈА 02/2006

NEW SERIES 02/2006

Издавач

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

Publisher

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

За издавача

Иванка Зорић

For the Publisher

Ivanka Zorić

Уредник броја

Бојана Поповић

Editor

Bojana Popović

Уређивачки одбор

Љиљана Благојевић, Марија Бујић, Гордана
Васић, Иванка Зорић, Бојана Поповић,
Јадранка Проловић, Јелена Тодоровић

Editorial Board

Ljiljana Blagojević, Marija Bujić, Gordana Vasić,
Ivanka Zorić, Bojana Popović, Jadranka
Prolović, Jelena Todorović

Секретар Уређивачког одбора

Ивана Спичановић

Editorial Assistant

Ivana Spičanović

Рецензенти

Марија Бујић, Гордана Васић, Иванка Зорић,
Милица Јанковић, Вилма Нишкановић,
Јадранка Проловић, Миланка Тодић,
Јелена Тодоровић

Reviewers

Marija Bujić, Gordana Vasić, Ivanka Zorić,
Milica Janković, Vilma Niškanović,
Jadranka Prolović, Milanka Todić,
Jelena Todorović

Лектори и коректор

Милена Марковић
Лектура италијанског језика
Јулијана Вучо

Language Editor / Proofreading

Milena Marković
Italian Language Edition
Julijana Vučo

Превод

Невена Недић, Ксенија Тодоровић

Translation

Nevena Nedić, Ksenija Todorović

Фотографије

Владимир Поповић, Александар Радоман,
„Claudio Silvestrin Architects” Лондон,
Марина Цветковић, Оливер Цвијовић,
Вера Шарац-Момчиловић

Photographs

Vladimir Popović, Aleksandar Radoman,
"Claudio Silvestrin Architects", London,
Marina Cvetković, Oliver Cvijović,
Vera Šarac-Momčilović

Графичко обликовање

Драгана Лацмановић-Лекић

Graphic Design

Dragana Lacmanović-Lekić

Технички уредник

Душан Ткаченко

Technical Editor

Dušan Tkačenko

Штампа

Репрограф, Београд 2007.

Printed by

Reprograf, Belgrade 2007

Тираж

700

Circulation

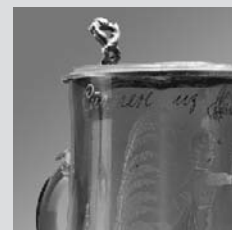
700

YU ISSN 0522-8328

YU ISSN 0522-8328

Штампање Зборника Музеја применјене уметности
омогућили су Министарство културе Републике
Србије и Општина Стари Град

The printing of the Journal of the Museum of Applied
Art was supported by the Ministry of Culture of the
Republic of Serbia and Municipality of Stari grad



САДРЖАЈ / CONTENTS

ПРИЛОЗИ / CONTRIBUTIONS

Ивана Кузмановић-Нововић / Ivana Kuzmanović - Novović 007

АНТИЧКА ГЛИПТИКА У ПРСТЕЊУ ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ
НАКИТА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
Summary: Antique Glyptics in the Rings from the Museum
of Applied Art Jewellery Collection

Милица Крижанац / Milica Križanac 021
ИТАЛИЈАНСКА МАЈОЛИКА XVI ВЕКА
ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
Summary: Italian XVI Century Majolica from the
Collection of the Museum of Applied Art

Драгиња Маскарели / Draginja Maskareli 031
КОЛЕКЦИЈА СРЕБРНИНЕ ИЗ ЛЕГАТА ИРИНЕ
СИМИЋ У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
Summary: Silverware Collection from the Irina Simić
Legacy in the Museum of Applied Art

Јелена Пераћ / Jelena Perać 041
САЧУВАНО СЕЋАЊЕ: ПОРОДИЧНИ АЛБУМ ЗА
ФОТОГРАФИЈЕ АНАСТАСА ЈОВАНОВИЋА
Summary: Preserved Memory: Anastas Jovanović's Family
Photo Album

Марина Цветковић / Marina Cvetković 053
ТРАДИЦИЈА КАО ИНСПИРАЦИЈА У ДЕЛУ САВКЕ
СУБОТИЋ
Summary: Tradition as Inspiration in the work of Savka
Subotić

Бранислав Цветковић / Branislav Cvetković 065
НЕПОЗНАТА ЗАОСТАВШТИНА МИЛЕНКА
ВЕСНИЋА
Summary: Unknown Heritage of Milenko Vesnić

Паула Мур / Paula Muhr 075
КРИТИЧКИ ОСВРТ НА ПЕТ ПОЗИЦИЈА У
САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ФОТОГРАФИЈИ
Summary: A Critical View of the Five Positions in
Contemporary Serbian Photography

Franco Bertoni / Франко Бертони 093

DESIGN MINIMALISTA E CLAUDIO SILVESTRIN
МИНИМАЛИСТИЧКИ ДИЗАЈН И КЛАУДИО
СИЛВЕСТРИН
Summary: Minimalism and Claudio Silvestrin

Александар Чучковић / Aleksandar Čučković 107
ЕСТЕТСКО ЗНАЧЕЊЕ И СИМБОЛИЧНОСТ
ДИЗАЈНИРАНОГ ПРЕДМЕТА
Summary: Aesthetic and Symbolic Meaning of a Designed
Object

Мирјана Менковић / Mirjana Menković 115
ТРИ ИЗЛОЖБЕ ПОСВЕЋЕНЕ ОДЕВАЊУ И
УКРАШАВАЊУ (2000 – 2003)

АКВИЗИЦИЈЕ 2005 – 2006 / ACQUISITIONS 2005 – 2006 121

**НАГРАДА "МУЗЕЈ ГОДИНЕ" / AWARD "THE MUSEUM
OF THE YEAR"** 141

ИЗЛОЖБЕ 2005 – 2006 / EXHIBITIONS 2005 – 2006
Срђан Ракоњац / Srđan Rakonjac 145
ИЗЛОЖБЕНА ДЕЛАТНОСТ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ 2005 – 2006

**ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ /
EDITIONS OF THE MUSEUM OF APPLIED ART**
Ивана Спичановић / Ivana Spičanović 153
ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

IN MEMORIAM 157



П Р И Л О Ж И

АНТИЧКА ГЛИПТИКА У ПРСТЕЊУ ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ НАКИТА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

Апстракт: Одсек за метал са колекцијом накита Музеја примењене уметности чува десет прстенова са уметнутим античким гемама и један са камејом. Три прстена потичу из римског периода, а остали су из средњег и новог века.

Тематика ових гема обухвата митолошке личности – божанства (Јупитер, Аполон, Рома, Серапис), кентаура, Медузу, синкретистичка божанства (Изида/Фортуна-Викторија, Аполон-Дионис) и мушки портрет.

Прстење је набављено путем откупа па је и њихова провенијенција непозната (изузетак су три прстена из Новог Брда и околине). Стилска анализа мотива на гемама показује да оне припадају периоду од II до IV века.

Геме у прстењу из ове колекције рађене су у карнеолу и јаспису, док је камеја од белог опала. Квалитет урезивања представе показује јасан и прецизан рад искусног мајстора, потеклог из неке од глиптичких радионица већих центара.

Кључне речи: глиптика, гема, камеја, антика, митологија, полудраги камен, занатска уметност

Одсек за метал са колекцијом накита Музеја примењене уметности чува десет прстенова са уметнутим античким гемама и један са камејом. Три прстена потичу из римског периода, а остали су из средњег и новог века.¹

Употреба античких гема у дужем временском периоду, као и њихово уметање у накит из познијих епоха

остаје загонетка коју и данас покушавамо да тумачимо, те сматрамо да је неопходно посветити пажњу и овој врсти украса на прстењу. Тематика представа на гемама из ове колекције обухвата грчко – римске митолошке личности божанства (Јупитер, Аполон, Рома, Серапис), кентаура, Медузу, мушки портрет и синкретистичка божанства (Аполон-Дионис, Изида/Фортуна-Викторија).²

У античко доба геме су превасходно имале утилитарну функцију, односно коришћене су као печати јер утискивањем у меку материју (восак) остављају рељефни отисак у позитиву. Улога гема као печата позната је још у Месопотамији.³ Као украс доживљавају пуни процват у хеленизму и у римско доба, када не чине само део прстена и другог накита, већ се умећу и на разне посуде, музичке инструменте, намештај. Римљани су геме чували у дактилотекама (*dactylotheca*), а познати колекционари гема били су Помпеј, Скаурус и Јулије Цезар, који је поседовао шест јавних дактилотека.

Уметност резања гема у драгом или полудрагом камену назива се глиптика, од грчке речи γλυπω, γλυφεῖν – урезивање (латински *scalpere*). Према техници обраде разликују се интаљи (лат. *intaglio*) гравирано камење са издубљеним мотивима (лат. *intagliare* резати, урезивати) и камеје (лат. *cammeo*) које се израђују у рељефу. Назив геме, обрађени драги или полудраги камен, обухвата и једно и друго, мада у новијим разматрањима израз геме обухвата само део глиптике где се драго камење урезује.⁴

Техника античке глиптике није се много разликовала од данашње. Процес рада уметника и мајстора могуће је реконструисати помоћу античких

* Др Ивана Кузмановић-Нововић, историчар уметности, Факултет примењених уметности, Београд

¹ Најлепше захваљујем директорки МПУ, Иванки Зорић, која ми је уступила материјал, као и колегама кустосу Мили Гајић и музејском саветнику Душану Миловановићу на љубазности и предусретљивости. Посебно захваљујем др Александру Јовановићу, професору Филозофског факултета на корисним и драгоценим сугестијама које су ми помогле у сагледавању овог материјала.

² У раду су коришћени римски називи божанстава, с обзиром на то да геме потичу из римског периода.

³ О историјату развоја глиптике, в: А. Furtwängler, *Die Antike Gemmen*, III, Berlin–Leipzig, 1900.

⁴ И у овом раду појам гема означава *intaglio*.

писаних извора и представа на ликовним споменицима који приказују гравере. Њихов тежак и напоран посао подразумевао је стрпљивост, мирну руку и сигурно око, а милиметарска прецизност у урезивању захтевала је велико знање јер је сваку грешку било тешко или немогуће исправити. Урезана слика показује умеће и уметнички ниво израде, а сјај и боја камена, као и његова прозирност – лепоту материјала.

За обраду тврђих и племенитијих врста камена користила се техника точка, позната још у II миленију пре н.е. на Блиском Истоку. Ова техника подразумева употребу механизма са инструментом у јаком ротирајућем покрету, који се најлакше може поредити са данашњим зубарским инструментима. Мајстор је резао дијамантским шиљком или разноврсним бушилицама, постављеним на врху металне дршке – штапа на ротирајућој справи у облику кола које се покреће ногом. Врхови бушилице, „точкићи” били су различитог облика и тврдоће а од бронзе или гвожђа (*ferrum retusum*) и по потреби су се мењали. На њих је додаван прах, заједно са маслиновим уљем као абразивно средство. Грци су користили шмирглу, тј. прах од наксијског камена (*naxium*), а Римљани – дијамантски прах.⁵ Камен је био фиксиран на штапу са лепком или уложен у неку масу. Уметник је ротирајућу справу управљао руком, односно користио је лук који је померао лево-десно и на тај начин започињао ротацију. Да би се сакрили трагови рада и истакао сјај драгог или полудрагог камена, гема се после гравирања још једном полирала прахом од наксијског камена или, пак, финим прахом металних оксида.

Сматра се да су гравери вероватно користили неку врсту увеличавајућег стакла – лупе.⁶ Може се прихватити могућност да су гравери остваривали минијатурне представе са свим детаљима користећи меки восак у коме су, с времена на време, правили отисак. На тај начин бољи и искуснији мајстори могли су да проверавају јасноћу детаља. Такав начин рада замара очи, због чега Плиније (*Nat. Hist.* XXXVII, 63) спомиње да су гравери, после дугог рада, одмарали очи посматрајући смарагд.

Једноставнија, јефтинија и бржа била је израда гема и камеја у стакленој пасти (*vitrei*). Те псеудогеме рађене су помоћу калупа од теракоте, прављених тако што је на геме наношена житка стаклена маса. Када се један калуп “истрошио” услед дуге употребе, геме у пасти биле су слабијих контура и лошије техничке израде.

У глиптичкој уметности један од основних елемената је материјал који ликовној представи даје пуни ефекат и лепоту. У изради гема предност је имао једнобојан прозрачан полудраги камен (карнеол), док је за камеје више тражен вишеслојан и разнобојан камен (ахат, оникс). Драгоцен камен се у посебним радионицама секао по унапред утврђеном нацрту за одређен мотив, а потом и глачао. За упознавање полудрагог и драгог камења, нарочито оног који се користио за израду гема и камеја, од значаја су антички извори, али се у њима, са становишта модерне минералогije, њихови називи прилично разликују од данашњих.⁸

Утврђено је да су одређене врсте камена, због њихових колористичких нијанси, у античко доба припадале истој групи иако се минералoшки могу сврстати у различите групе, док су минерали, попут калцедона или кварца, који данас чине једну групу, некада припадали различитим групама због различите боје.⁹

Основне особине полуплеменитих минерала, односно, полудрагог камена су њихове физичке особине. Осим специфичне тежине, то су тврдина, боја, провидност, сјај, прозачност, тј. преламање и расипање светлости.

За израду гема и камеја у антици користи се полудраги камен веће тврдине, који може да се глача и да без деформисања поднесе урезивање најфинијим врхом. То су најчешће карнеол, калцедон, јаспис, аметист, кварц, опал, опсидијан и др.

Порекло необрађеног камена тешко се може утврдити јер антички рудници највећим делом нису

⁵ О техници резања гема детаљније в.: А. Furtwängler, *н. д.*, 397-402.

⁶ Ово мишљење је било поткрепљено и налазом из Помпеја, где су поред гравираних гема откривена и оптичка конвексна стакла светлозелене боје. С обзиром на то да она највероватније представљају имитацију перидота, такав закључак се не може прихватити; С. W. King, *Antique Gems and Rings*, London, 1872, 31.

⁷ Кинг наводи и Сенекин запис (*Nat. Quaes.* I, 6) да округле посуде са водом чине мале и нејасне предмете који се гледају кроз њих потпуно видљивим и јасним али није потврђено да је ова метода коришћена у антици, *Исто*, 32.

⁸ У античким временима камен је добијао назив према боји: љубичасти – аметист, зелени – смарагд, црвени – рубин, жути – топаз и др. Имена камена настајала су и према његовим магијским или исцелитељским својствима.

⁹ E. Babelon, *La Gravure en pierres fines, camées et intailles*, Paris, 1894, 7.

локализовани. Помињу се велике регије попут Индије и Африке (Египат као лежиште карнеола), као и бројна појединачна места као што су планине, долине река или околине градова (нпр. Халкедон у Малој Азији). Таква налазишта данас је тешко потврдити.¹⁰

Занимљиво је и питање радионица за израду глиптике. Свакако су постојале у већим урбаним и трговачким центрима. Најпознатија глиптичка радионица је била у Аквилеји, одакле су се извозили примерци изузетних квалитета у најудаљеније делове Царства. Са порастом потрошње могуће је да су се формирале и локалне радионице под утицајем путујућих занатлија. С обзиром на то да су исти типови гема откривени широм Царства, Ђема Сена Кјеза (Gemma Sena Chiesa) претпоставља да су се мајстори највероватније служили истом књигом узорака, у којој је можда била назначена и употреба одређеног камена. Велики број откривених гема и камеја, које потичу из Виминацијума, упућује на то да је у њему, као значајном трговачком и урбаном центру Мезије, постојала већа глиптичка радионица, а можда и неколико мањих, које су биле активне од II до првих деценија IV века.¹¹

Геме у постантичком прстењу из колекције накита Музеја примењене уметности припадају периоду од II до IV века. С обзиром на то да је прстење набављено путем откупа, остаје отворено питање њихове провенијенције. За два прстена се зна да су откривена на Новом Брду (сл. 7, 11, кат. бр. 7, 11), а за један – да је случајан налаз из Гњилана (сл. 3, кат. бр. 3), док за остале примерке није познато место налаза. Геме су биле у употреби током дужег периода; биле су наслеђиване, а због минијатурног формата лако су уклапане у прстење позније израде. У том периоду оне губе своју основну функцију и добијају секундарну улогу, често као модни детаљ или ознака припадности.

У свим епохама људске цивилизације прстен је омиљена врста накита која је имала различиту намену – од декоративне до магијско-култне. Била је значајна и његова улога у одређивању друштвеног положаја, као и статуса у војној и цивилној хијерархији.

Уметање гема у постантичко прстење на нашим просторима забележио је још Константин Јиречек. Он наводи да се 70-тих година XIV века и даље користи као печатно прстење са античким гемама и спомиње да је и цар Урош имао античку гему са представом лава.¹²

Скупочено прстење, настало у новобрдским радионицама, у које су уметане античке геме потврђује ову појаву познату не само на нашем тлу. Свакако да репрезентативни примерци средњовековног новобрдског прстења показују жељу становништва Новог Брда и његове околине да сачува античко наслеђе и љубав према антици. Етнички разнолик град, у коме су живели Которани, Дубровчани, Саси, Грци и многи други, био је симбол богатства средњовековне Србије. Веза с приморским градовима, који су били под утицајем италијанске ренесансе, учинила је да се хуманистичке идеје пренесу у унутрашњост. Као један од највећих рударских центара тадашње Европе, овај град је имао све предиспозиције да то богатство искористи на најбољи начин. Друга половина XIV века и цео XV век обележени су на овом подручју уливом антике и античке филозофске мисли. С друге стране, наручиоци прстења, иако напуштају традиционалну средњовековну тематику гротескних приказа животиња у име лепих приказа, не заборављају да ставе име власника прстена или неки религиозни цитат. На тај начин су измиренa два различита схватања.¹³

Наручиоци су у своје репрезентативно и скупочено прстење углавном укључивали и квалитетно урађене геме, са јасно приказаним представама у лепом и колористички интересантном полудрагом камену.

Геме у прстењу из колекције Музеја примењене уметности урађене су од највише коришћеног камена у антици – од карнеола и јасписа, док је једна камеја у опалу.¹⁴ С представама које се ограничавају на митолошке теме, портрет и пасторалну сцену, оне су у већини дела високих уметничких квалитета, која се могу поредити са сличним остварењима у сликарству и скулптури.

¹⁰ А. Krug, *Römische Gemmen im Rheinischen Landesmuseum Trier*, Trier, 1995, 34.

¹¹ И. Поповић, *Римске камеје из Народног музеја у Пожаревцу*, Viminacium 6, Пожаревац, 1991, 53.

¹² К. Јиречек, *Историја Срба*, књ. II, Београд 1988, 248-249.

¹³ О овоме пише Б. Радојковић, *Накит код Срба од XII до краја XVIII века*, Београд, 1969, 173-176.

¹⁴ Карнеол је калцедон црвене боје који се јавља у најразличитијим нијансама, од најтамније црвене, преко наранџасте до златножуте и светложуте; јаспис је потпуно непрозирна мешавина кварца, калцедона и опала, мркоцрвене, црвене, зелене, мрке или мркожуте боје (црвени се користи посебно од Августовог доба); опал се јавља као превлака на другом камењу; може да буде стакласт (хиалит) или у виду воштане масе (обичан опал); у зависности од примеса (гвожђе, никл и др) боја му је мрка, жута, црвена, зелена или бела.



1. Гема у прстену са представом Јупитера, II – III век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15826
1. Ring intaglio depicting Jupiter, 2nd - 3rd centuries, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 15826

На гема у златном прстену (сл. 1, кат. бр. 1)¹⁵ приказан је Јупитер, врховни бог римског пантеона, који седи на једноставном трону и у испруженој левој руци држи патеру, док се десном подигнутом руком ослања на скиптар. Драперија око бедара покрива доњи део тела поред којег је орао.¹⁶ На римском новцу седећи тип Јупитера са патером јавља се у време Каракале¹⁷, док се овај мотив на гемама често понавља.¹⁸

Изнад Јупитерове главе је звезда, која можда означава небески амбијент у коме бораве богови, мада је вероватније да означава присуство Диоскура, Зевсових синова.¹⁹ Фигура је доста стилизована и изразито линеарно обрађена, што упућује на њено хронолошко одређење у III - IV век.

Гема је, као и многе друге, рађена по истом типу Јупитера, формираном у римско доба по моделима из V

века пре н. е., као што је пре свега, Фидијин Зевс Олимпијски.²⁰

На гема у сребрном прстену (сл. 2, кат. бр. 2) представљен је Аполон, једно од дванаест олимписких божанстава, син Зевса и Лете, Артемидин брат близнац.²¹ Фигура Аполона у профилу, са лиром у руци, представља тзв. Аполона Палатинуса или Китароида, који репродукује хеленистички тип, познат на новцу К. Помпонија Музе из 66 – 67 г. пре н. е.²² Он се десном ногом ослања на стену и придржава лиру на којој свира. Таква композиција има узор у Лисиповим делима.

На гема у сребрном прстену са позлатом с краја XIV века (сл. 3, кат. бр. 3), из Гњилана, приказана је Рома која седи, окренута ка предимензионираном штиту испред себе.²³ Као заштитница града Рима, Рома увек



2. Гема у прстену са представом Аполона, III – IV век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 4541
2. Ring intaglio depicting Apollo, 3rd - 4th centuries, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 4541

¹⁵ Овакав прстен припада типу II који је дефинисала И. Поповић, в. И. Поповић, *Римски накит у Народној музеју у Београду. I, Прстење*, Београд, 1992, 10, 12, сл. 2.

¹⁶ На неким гемама испод патере може да буде приказана ара са ватром, нпр: G. Sena Chiesa, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia II*, Aquileia 1966, сл. 17, 18 T I; T. Gesztelyi, *Antike Gemmen im Ungarischen Nationalmuseum*, Budapest, 2000, сл. 68, 69 итд.

¹⁷ G. Sena Chiesa, *н. д.*, 93-94.

¹⁸ По истој композиционој схеми рађене су и геме на којима Јупитер седи на трону и у левој руци, уместо патере, држи Викторију која га овеначава, муњу, орла или клас жита.

¹⁹ Звезда и Месечев срп често су присутни на гемама са разним божанствима и углавном се датирају у II - III век, *Исто*, 97.

²⁰ G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, London, 1950, 220-221. Августовом религијском реформом

²¹ Августовом религијском реформом Аполон је постао један од највећих римских богова, а сам Август је сматран његовим сином и земаљском инкарнацијом, в. Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *н. д.*, 38-42 (Аполон).

²² G. Sena Chiesa, *н. д.*, 113; позната је статуа Аполона Китароида коју је Бријаксид радио за Дафнино светилиште код Антиохије, *Исто*.

²³ Рома је богиња града Рима, поштована најпре у источним провинцијама Царства, а од Августовог доба и у целој Империји. У време Царства приказује се са шлемом, штитом и копљем, по узору на Атену Полиас, в. Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *н. д.*, 371 (Рома).

означава часну борбу и победу. Зато штит испред ње означава њен симбол, штит части (*clipeus virtuti*).

Почев од II века у све провинције Римског царства продиру оријентални култови, што се огледа и у уметности. Ширили су се из два правца: са запада, тј. са приморја, и са југа, односно из Солуна и грчких градова у Македонији.²⁴ Доносе их војници, али и занатлије и трговци који су били оријенталног порекла. Ширење култова оријенталних божанстава у време Римског царства доводи до промена у економским, политичким и друштвеним збивањима.²⁵ Ова божанства су иконографски прилагођавана грчко-римском обрасцу (*interpretatio romana*), посебно Изиде (Изида Тихе-Фортуна) и Серапис (Серапис – Зевс/Јупитер).

Иако политеистичко божанство, Серапис има елементе новог монотеистичког бога. Његов култ јавља



3. Гема у прстену са представом Роме, Гњилане, III век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 4785
3. Ring intaglio depicting Roma, Gnylana, 3rd century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 4785

се као израз нових схватања формираних посебно у време стварања државе Александра Великог, односно у време када се осећа потреба за новим, народним



4. Гема у прстену са представом Сераписа, II - III век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 4545
4. Ring intaglio depicting Serapis, 2nd-3rd centuries, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 4545

божанством које је тек касније обухваћено државном религијом.²⁶ У Италији је Сераписов култ споредан и најчешће је поистовећиван са Јупитером, Дионисом, Хадом и Зевсом као *dominus, conservator, invictus*.

На гему у златном прстену (сл. 4, кат. бр. 4) приказан је Серапис који седи на трону, са скиптром у десној руци. Око тела је обавијена драперија, док на глави има калатос. Композиција има узор у Бријаксидовој скулптури рађеној за династију Птолемеја. Изразито прецизан и технички савршен рад показује и креативност уметника, који је успео да искористи тамнију нијансу камена за израду косе у коврцама.

Због апотропејске моћи која им је приписивана, Медузе се још од хеленистичког периода приказују на разним предметима, као и на камејама које су Римљани уметали у прстење, наушнице, медаљоне и носили их као амулете. Ношење накита с представом Медузе имало је профилактички карактер, односно функцију одвраћања од непријатеља и зала свих врста.²⁷ С друге стране,

²⁴ Р. Марић, *Антички култови у нашој земљи*, Београд, 1933, 73 и даље.

²⁵ Љ. Зотовић, *Историјски услови развоја оријенталних култова у римским провинцијама на територији Југославије*, Старица XIX, Београд, 1969, 59; аутор наводи четири етапе у ширењу оријенталних култова, почев од њихове појаве у време ране романизације ових области па до пропасти Царства.

²⁶ О ширењу Сераписовог култа на Балкан и Подунавље в.: Б. Гавела, *Антички споменици грчко-египатског синкретизма у нашој земљи*, I Серапис, Старица V-VI, Београд, 1956, 43-51.

²⁷ О представљању Медузе у античко доба в. Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *н. д.*, 97 - 98 (Горгоне); бројну колекцију камеја са ликом Медузе објавио је О. Ј. Неверов, *Античке камеје в. собрании Эрмитажа*, Ленинград, 1988.



5. Гема у прстену са представом Медузе, III – IV век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 14032
5. Ring intaglio depicting Medusa, 3rd – 4th centuries, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 14032



6. Гема у прстену са представом Кентаура, III век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 4544
6. Ring intaglio depicting Centaur, 3rd century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 4544

означавало је и могућу идентификацију власнице са Атеном, с обзиром на то да је на штиту богиње Атене лик Горгоне (Медузе), као и на егиди коју носи на грудима.

Камеја са представом Медузине главе на античком прстену од црне стаклене пасте (сл. 5, кат. бр. 5),²⁸ потврђује потребу да се у антици камеје са ликом Медузе носе на накиту. Медуза је приказана *en face*. Змије око главе се не разазнају, док је упадљива таласаста коса у облику змијоликих коврца. Полуотворена уста и очи у удубљењима се наслућују.

Кентаур са уздигнутим предњим ногама и луком и стрелом у рукама приказан је на сребрном прстену (сл. 6, кат. бр. 6). Леп рад са јасно дефинисаним и пропорционалним телом може да упути на представу мудрог кентаура Хирона, који је био васпитач и заштитник многих грчких јунака (Пелеј, Ахил, Јасон и др.), а који је своју бесмртност пренео на Прометеја.²⁹ Ова сцена могла би да означава редуковану композицију у којој Хирон учи Ахила, највећег грчког јунака да гађа стрелом. С друге стране, приказана на овакав начин, фигура Кентаура

може да означава и зодијачки знак стрелца.³⁰

На представама античких божанстава синкретизам се јавља у свим провинцијама Римског царства и то као резултат компромиса римске религије и локалних веровања у провинцијама. Синкретизам као појава означава превазилажење верских сукоба, али је уједно и пут ка монотеистичким религијама митраизму и хришћанству. Култне слике и религиозни садржај појединих божанстава изједначавају се и манифестују кроз култ једног божанстава које преузима култне садржаје и елементе других божанстава. Долази до смањивања броја божанстава, која се стапају у једно “универзално” божанство са више функција. За нас су најзначајније представе синкретистичких божанстава на новцу, с обзиром на то да су оне репродуковане и на гемама. На тај начин уочавамо и бројне аналогije.

²⁸ Овакав прстен припада типу III који је дефинисала И. Поповић, в. И. Поповић, *н. д.*, 1992, 10-11, 12, сл. 3.

²⁹ Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *н. д.*, 489-490 (Хирон).

³⁰ У ширем значењу, кентаур може да означава чулну пожуду и нагоне по којима је човек сличан животињи, уколико духовна снага не успостави равнотежу. Они су слика човекове двоструке природе, животињске и божанске, J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb, 1987, 253.



7. Гема у прстену с представом Изиде/Форту-
не, Ново Брдо, III – IV век, Музеј примењене
уметности, Београд, инв. бр. 4407
7. Ring intaglio depicting Isis/Fortuna Victory, No-
vo Brdo, 3rd – 4th centuries, Museum of Applied Art,
Belgrade, Inv. No. 4407

У синкретизму постоје одређена правила и законитости. Женским или мушким божанствима додају се атрибути оних божанстава која су сличних особина, функција и идеја. У синкретистичкој представи доминантно божанство је оно које има више означених атрибута.

На геми у сребрном прстену (сл. 7, кат. бр. 7), тзв. Радуловом прстену, приказана је фигура крилате Викторије у синкретистичкој представи са богињом Изидом/Фортуном. Лик Викторије, која означава победу, најчешће је био симбол војне победе,³¹ али и свега што је та победа доносила: богатство, просперитет, плодност и изобиље. Она је такође била популарна и код свих оних који су били повезани са војском, тј. код занатлија, трговаца и чиновника, јер је означавала и миран живот, плодност, добит у трговини.

На овој геми доминантно божанство је Изиде/Фортуна са атрибутима – лотосовим цветом у коси



8. Гема у прстену с представом Аполона-Дио-
ниса, III – IV век, Музеј примењене уметности,
Београд, инв. бр. 4547
8. Ring intaglio depicting Apollo-Dionysus, 3rd – 4th
centuries, Museum of Applied Art, Belgrade,
Inv.No. 4547

и са две житарице у руци (Изида), кормилом и рогом изобиља (Фортуна).³² Лепота ове фигуре урезане у карнеол са природном инкрустацијом, долази до пуног изражаја и због начина на који је камен искоришћен.

Синкретистичка представа наог Аполона-Диониса представљена је на геми у златном прстену (сл. 8, кат. бр. 8). Божанство у једној руци држи два класа жита, атрибут бога Аполона, који га везује за Сицилију као житницу, а у другој грозд, атрибут Диониса.³³ Урезана звезда на овој геми означава присуство врховног божанства Јупитера или Диоскура, чији је ово амблем.

Мушко брадато попрсје на геми у златном прстену (сл. 9, кат. бр. 9) могло би да представља портрет цара Јулијана или непознатог грчког филозофа. Опште одушевљење за Грчку показала су два владара – Трајан, а посебно Хадријан,³⁴ због чега је честа и интензивна израда ликова грчких песника, филозофа и говорника по узору на оригиналне грчке статуе. Скулптуре са њиховим

³¹ На новцу лик Викторије је најчешће приказиван у синкретистичкој представи с атрибутима Немезе, богиње судбине, што је вероватно због популарности култа обе богиње међу војницима, в. И. Јурукова *Религиозниот синкретизам в Тракија, Мизия и Македонија според монетите от римската императорска епоха*, Известия на археологическия институт XXXIV, София, 1974, 23–50.

³² Очигледно је уметник-мајстор желео да са што више атрибута нагласи јединствено божанство које означава богатство и изобиље.

³³ На новцу Сицилије симбол града Метепонта означава клас.

³⁴ Интересантно да Хадријан, по угледу на грчке филозофе и песнике представљене увек са брадом, установљава нови модел царског портрета са брадом, који је трајао скоро до краја Римске империје.

ликовима биле су изложене у јавним грађевинама и у просторима културне намене, а бројни ликови ових знаменитих Грка запажају се и у минијатурној уметности. Поновно оживљавање антике јавља се накратко и са Јулијаном Апостатом (361-363) који се приказује с брадом, што је изузетак у IV веку. Осим тога, овај типизирани портрет можда означава и изједначење носиоца прстена са филозофом, што је било популарно у позном Царству.

На геми у сребрном прстену (сл. 10, кат. бр. 10) приказан је орао са венцем у кљуну. Орао је стални пратилац и атрибут Зевса/Јупитера у античкој уметности и литератури. Он стоји на земљи поред врховног бога или седи на његовој руци. Почев од Августа римски императори су се представљали као Јупитер; тада је уз њих био орао као симбол римске царске победе и снаге. Орао је владарска птица, небески еквивалент лаву на земљи. Понекад је на врху стуба или обелиска и симболизује највишу силу, врховну власт, генија, јунаштво, односно друштвени и духовни успех, везу са небом која му даје изузетну моћ.³⁵

Орао (*aquila*) је постао колективни амблем легије уопште када га је Марије укључио у римску војску супротно знаку појединца (*signa*). Поштован је као божански заштитник саме легије (*proprium legionis nomen*),³⁶ па је стога овај антички прстен³⁷ са гемом од карнеола на којој је орао са венцем у кљуну могао да припада неком вишем војном заповеднику.

Пасторалне (буколике) теме, као врста тематике, омиљене су у каснохеленистичкој глиптици. Срећу се у великом броју у римској занатској уметности, али и на мозаицима, саркофазима и новцу, и то све до касноантичког периода.³⁸

Представа клечећег или седећег пастира који музе козу честа је и омиљена тема римске глиптике. Углавном је приказан старији или млађи пастир, са туником, кожним огртачем (*paenula*) и капом, како клечи, а понекад и седи и музе козу. Иза њега се готово



9. Гема у прстену са портретом Јулијана Апостате (?), III – IV век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 4546
9. Ring intaglio depicting a portrait of Julian Apostate (?), 3rd – 4th centuries, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 4546



10. Гема у прстену са представом орла, крај II – почетак III века, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 1589
10. Ring intaglio depicting an eagle, end of 2nd – beginning of 3rd century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 1589

³⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *н. д.*, 461.10.

³⁶ J. M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, New York, 1973, 242.

³⁷ Сребрни прстен, оштећен у доњем делу, припада типу II који је дефинисала И. Поповић, *н. д.*, 1992, 10, 12, сл. 2.

³⁸ Ф. Герке говори о народном правцу који се први пут јавља у античкој уметности, а који, мимо свих симбола, на саркофазима приказује шарени свет свакодневног живота ловаца, пастира, сељака и занатлија; ту су и погребљени пастири који се ослањају на штап, старци пастири који музу козе и сл. По истом аутору, права уметност тетрархијског периода пулсира у народној уметности, в: F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad, 1973, 15–16.



11. Гема у прстену с представом пастира, Ново Брдо, II – III век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 680
11. Ring intaglio depicting a shepherd, Novo Brdo, 2nd–3rd centuries, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv.No. 680

увек налази дрво које наткрива сцену. Представа пастира који музе козу среће се и на новцу Веспазијана (69-79),³⁹ а остала је популарна и после I века н.е.

На геми (сл. 11, кат. бр. 11) представљен је поменути тип пастира који седи, у хитону, са огртачем преко леђа и са капом на глави, како музе козу. По Ђ. Сена Кјези, мотив муже коза, присутан и на Трајановом новцу, вероватно указује на цареву аграрну политику.⁴⁰

Квалитет израде гема – јасно и прецизно урезавање, стилска чистота као и избор полудрагог камена – упућују да су геме из ове колекције, као производ водећих глиптичких радионица, представљале вредност још у античком периоду. Њихово уметање у постантичко прстење израђено од племенитих метала потврђује да су ове геме биле цењене и скупocene и у каснијим епохама – све до данашњих дана.

Три репрезентативна средњевековна прстена из Новог Брда и његове околине (за један знамо и коме је припадао), с обзиром на то да нам је познато место налаза, на најбољи начин потврђују постојање богате клијентеле на овим просторима. Не само да је прстење

било врхунске израде и од племенитог материјала, већ је и гема морала да буде високих естетских вредности и квалитетно урађена у полудрагом камену. На тај начин прстен је блистао као целина. То прстење је настало као израз буђења интереса за антику, које се под утицајем италијанске ренесансе јавља у нашим крајевима, али и као могући израз помирења са хришћанским схватањима у другој половини XIV и током XV века. Натпис на прстену означава име власника или наводи неки религиозни цитат из јеванђеља, истичући хришћанску мисао присутну у свести средњевековног човека. Античка гема у прстену израз је сачуваног античког наслеђа и љубави према антици. Дуготрајни импулси италијанске ренесансе која оживљава античку филозофију и уметност и завидан економски ниво једног дела становништва, допринели су да новобрдско насеље буде синоним културног препорода. Као богат рударско-трговачки и космополитски центар где је живело разнородно становништво (пored аутохтоног ту су били Дубровчани, Которани, Саси, Млеци и др.) које је, у жељи да покаже статусни симбол, наручивало раскошан накит. Управо на примерцима поменутог репрезентативног прстења уочавамо измирење две идеје и два схватања, античког и хришћанског. Она паралелно коегзистирају у уметности, а то је и највећа нематеријална вредност овог прстења.⁴¹

³⁹ P. Zazoff, *Antike Gemmen (Kataloge der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel Nr. 2)*, Kassel, 1969, 18.

⁴⁰ G. Sena Chiesa, *н. д.*, 43, нап. 15.

⁴¹ Б. Радојковић наводи пример италијанског ренесансног сликарства које постоји упоредо са готским дрворезима, или пак израду готског стакла у Мурану у исто време док је на сребрним крстовима заступљена цветна готика, в. Б. Радојковић, *н. д.*, 168.

КАТАЛОГ

прстења са античким гемама из колекције накита Музеја примењене уметности

1. Прстен, инв. бр. 15826

злато, јаспис мркоцрвене боје⁴²

II – III век; прстен – II век – половина III века

непознато место налаза, откуп од Ј. Стаменковић из Београда

дим. прстена: $r = 18$ мм; теж. 7,5 г

дим. геме: 11×9 мм

Опис геме: гема овалног облика са представом полунагог Јупитера који седи на трону, са главом у профилу, ногама у полупрофилу надесно, док је торзо у фронталном положају. Десном руком се ослања на скиптар, а у испруженој левој држи патеру. Поред ногу је орао, а изнад Јупитерове главе звезда. Видљива подна линија.⁴³

Непубликовано.

Аналогије за мотив на гема: G. Sena Chiesa, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia* II, Aquileia, 1966, сл. 9, 11, 14, 15 T I; A. Dimitrova-Mičeva, *Antike Gemmen und Kameen aus dem Archäologischen Nationalmuseum in Sofia*, Sofia, 1980, сл. 2, 3a, 4; T. Gesztelyi, *Antike Gemmen im Ungarischen Nationalmuseum*, Budapest, 2000, сл. 65, 66.

2. Прстен, инв. бр. 4541

сребро, јаспис мркоцрвене боје са мркоцрном превлаком III – IV век; прстен – XIX (?) век

непознато место налаза, откуп збирке С. Симоновића

дим. прстена: вис. 26,4 мм; шир. 22,4 мм; теж. 8,4 г

дим. геме: 18×12 мм

Опис геме: гема овалног облика са представом стојеће наге фигуре Аполона у профилу налево. У рукама држи лиру ослоњену на десну ногу, савијену у колену и ослоњену на високу стену. Изражена је стилизација фигуре.

Непубликовано.

3. Прстен, инв. бр. 4785

сребро, позлата, нијело, карнеол мрконаранцасте боје III век; прстен – крај XIV века

Гњилане, случајни налаз, откуп од Н. Јеврић из Београда

дим. прстена: вис. 26,4 мм; шир. 23 мм; теж. 11,6 г

дим. геме: 15×14 мм

Опис геме: гема скоро кружног облика са представом Роме која седи испред предимензионираног штита. На глави има шлем са перјаницом; десном руком држи копље, а лева је ослоњена на колено.

Литература: Б. Радојковић, *Накит код Срба од XII*

⁴² Захваљујем др Видојку Јовићу, професору Рударско-геолошког факултета на помоћи у одређивању врсте камена.

⁴³ Урезивање подне линије која означава тло, карактеристично је за геме римског царског доба.

до XVIII века, Београд 1969, сл. 100, 101; В. Јовановић, С. Ђирковић, Е. Зечевић, *Ново Брдо*, Београд, 2004. 194, сл. 8.

4. Прстен, инв. бр. 4545

злато, јаспис мркоцрвене боје

II – III век; прстен – крај XIX – почетак XX века

непознато место налаза, откуп збирке С. Симоновића

дим. прстена: $r = 26$ мм; теж. 11,8 г

дим. геме: 17×12 мм

Опис геме: гема овалног облика са представом полунагог, брадатог Сераписа који седи на трону у полупрофилу надесно. Преко рамена му пада драперија која се обавија око ногу. На глави има модијус, а у уздигнутој десној руци држи скиптар. Поред ногу је троглави Кербер. Видљива подна линија.

Непубликовано.

5. Прстен, инв. бр. 14032

стаклена паста црне боје, опал (?) беле боје

III – IV век, прстен – II век

непознато место налаза, откуп од Ж. Петровића из Салаковца

дим. прстена: вис. 27 мм; шир. 26,6 мм; теж. 4,0 г

дим. камеје: $r = 13$ мм

Опис камеје: на алки од стаклене пасте уметнута камеја скоро кружног облика са представом главе Медузе.

Непубликовано.

6. Прстен, инв. бр. 4544

сребро, карнеол мрконаранцасте боје са тамним одсјајем

III век; прстен – XIII – XIV (?) век

непознато место налаза, откуп збирке С. Симоновића

дим. прстена: вис. 25 мм; шир. 20,5 мм; теж. 4,2 г

дим. геме: 12×9 мм

Опис геме: гема овалног облика са представом кентаура (Хирон ?) окренутог налево, са уздигнутим предњим ногама. У рукама држи лук и стрелу. Видљива подна линија. Код предњих ногу оштећење кружног облика.

Непубликовано.

7. Прстен, инв. бр. 4407

сребро, карнеол мркоцрвене боје са инкрустацијом (карбонат?)

III – IV век; прстен – крај XIV века

Ново Брдо, откуп збирке С. Симоновића

дим. прстена: вис. 35 мм; шир. 30 мм; теж. 27,9 г

дим. геме: 14×12 мм

Опис геме: гема овалног облика са представом женског

синкретистичког божанства Изиде/Фортуне-Викторије. Крилата богиња се ослања левом руком на кормило и држи клас жита, док је у десној рог изобиља.

Литература (избор): Б. Радојковић, *Накит код Срба од XII до XVIII века*, Београд 1969, сл. 98, 99; В. Јовановић, С. Ђирковић, Е. Зечевић, *Ново Брдо*, Београд, 2004, 194, сл. 7

8. Прстен, инв. бр. 4547

злато, јаспис мркоцрвене боје

III – IV век; прстен – друга половина XIX века

непознато место налаза, откуп збирке С. Симоновића

дим. прстена: вис. 24 мм; шир. 23,4 мм; теж. 5,5 г

дим. геме: 15 x 11 мм

Опис геме: гема овалног облика са представом мушког синкретистичког божанства Аполона–Диониса, окренутог налево, са ослонцем на левој нози, док је десна савијена у колену. У левој руци држи два класа жита, а у десној грозд са виновом лозом. Преко рамена му је драперија која се спушта низ леђа, до стопала. Поред ногу је звезда. Видљива подна линија.

Непубликовано.

9. Прстен, инв. бр. 4546

злато, карнеол наранџасте боје, са жутомрким прослојцима

III – IV век; прстен – крај XIX – почетак XX века

непознато место налаза, откуп збирке С. Симоновића

дим. прстена: вис. 21 мм; шир. 23,6 мм; теж. 5,4 г

дим. геме: 20 x 15,5 мм

Опис геме: гема овалног облика са представом мушке брадате бисте у профилу надесно. Вероватно је то портрет грчког филозофа или цара Јулијана (?). Брада и коса су на исти начин материјализовани.

Литература: Б. Поповић, *Мода у Београду 1918–1941*, МПУ, Београд, 2000, кат. 246.

Аналогије за мотив на геме: G. M. A. Richter, *Engraved Gems of the Romans*, London, 1971, 124, кат. бр. 610, сл. 610.

10. Прстен, инв. бр. 1589

сребро, легура, карнеол мрконаранџасте боје

крај II – почетак III века, прстен – друга половина II – почетак III века

непознато место налаза, откуп збирке Љ. Ивановића

дим. прстена: шир. 23 мм; теж. 7,7 г

дим. геме: 12 x 10 мм

Опис геме: гема овалног облика са представом орла који у

кљуну држи венац. Глава орла је окренута надесно. Алка прстена је оштећена у доњем делу.

Непубликовано.

Аналогије за мотив на геме: G. Sena Chiesa, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia* II, Aquileia, 1966, сл. 1259–1261, T LXIV; A. Dimitrova-Milčeva, *Antike Gemmen und Kameen aus dem Archäologischen Nationalmuseum in Sofia*, Sofia, 1980, сл. 200а, 201, 211; T. Gesztelyi, *Antike Gemmen im Ungarischen Nationalmuseum*, Budapest, 2000, сл. 219, 221.

11. ПРСТЕН, инв. бр. 680

бронза, позлаћен, посребрен, карнеол мрконаранџасте боје са жутим прослојком

II – III век; прстен – друга половина XIV века

околина Новог Брда, откуп збирке Љ. Ивановића

дим. прстена: вис. 34 мм; шир. 27 мм; теж. 18,4 г

дим. геме: 10 x 10 x 10 мм

Опис геме: гема октогоналног облика са представом седеће мушке фигуре која музе козу. Видљива подна линија.

Литература: Б. Радојковић, *Накит код Срба од XII до XVIII века*, Београд, 1969, сл. 97; В. Јовановић, С. Ђирковић, Е. Зечевић, *Ново Брдо*, Београд, 2004, 194, сл. 9.

Аналогије за мотив на геме: G. Sena Chiesa, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia* II, Aquileia, 1966, сл. 786, T XL (са дрветом испред); A. Dimitrova-Milčeva, *Antike Gemmen und Kameen aus dem Archäologischen Nationalmuseum in Sofia*, Sofia, 1980, сл. 172 (са дрветом иза).

ЛИТЕРАТУРА

King C. W., *Antique Gems and Rings*, London, 1872.

Babelon E., *La Gravure en Pierres Fines, camées et intailles*, Paris, 1894.

Furtwängler A., *Die Antiken Gemmen, Geschichte der Stein schneidekunst im Klassischen Altertum*, I–III, Leipzig–Berlin, 1900.

Урошевић С., *Племенити минерали и драго камење*, Београд, 1925.

- Марић Р., *Антички култови у нашој земљи*, Београд, 1933.
- Richter G. M. A., *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, London, 1950.
- Гавела Б., *Антички споменици грчко-египатског синкретизма у нашој земљи*, I Серапис, Старинар, Београд, 1956, V-VI, 43-51.
- Richter G. M. A., *Catalogue of Engraved Gems, Greek, Et rus can and Roman*, Metropolitan Museum, New York, 1956.
- Breglia L., *Glittica*, u: EAA, III, 1960, 956-964.
- Sena Chiesa G., *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia I, II, Aquileia*, 1966.
- Zazoff P., *Antike Gemmen* (Kataloge der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel Nr. 2), Kassel, 1969.
- Зотовић Љ., *Историјски услови развоја оријенталних култова у римским провинцијама на територији Југо-славије*, Старинар, Београд, 1969, XIX, 59-74.
- Радојковић Б., *Накит код Срба од XII до XVIII века*, Београд, 1969.
- Richter G. M. A., *Engraved Gems of the Romans*, London, 1971.
- Gerke F., *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad, 1973.
- Toynbee J. M. C., *Animals in Roman Life and Art*, New York, 1973.
- Юркова Ђ., *Религиозниот синкретизм в Тракия, Мизия и Македония според монетите от римската императорска епоха*, Известия на археологическия институт, София, 1974, XXXIV, 23 - 50.
- Kirigin B., *Antičke geme iz Starog grada*, Hvarski zbornik, 1978, 4, 205 - 216.
- Срејовић Д., А. Цермановић – Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд, 1979.
- Dimitrova-Milčeva A., *Antike Gemmen und Kameen aus dem Archäologischen Nationalmuseum in Sofia*, Sofia, 1980.
- Бојовић Д., *Римске геме и камеје у Музеју града Београда*, Зборник Музеја примењене уметности, Београд, 1984-1985, 28/29, 139-152.
- Chevalier J., A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb, 1987.
- Mandrioli Bizzarri A. R., *La Collezione di gemme del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna, 1987.
- Неверов, О. Ј., *Античные камеи в собрании Эрмитажа*, Ленинград, 1988.
- Поповић И., *Римске камеје у Народном музеју у Београду*, Београд, 1989.
- Поповић И., *Римске камеје из Народног музеја у Пожаревцу*, Viminacium 6, Пожаревац, 1991, 53-63.
- Поповић И., *Римски накит у Народном музеју – I Прстење*, Београд, 1992.
- Krug A., *Römische Gemmen im Rheinischen Landesmuseum Trier*, Trier, 1995.
- Поповић И., *Римски накит у Народном музеју - II Златан накит*, Београд, 1996.
- Поповић И., *Ремек-дела римских златара - Збирка Народног музеја у Београду*, Београд, 1997.
- Gesztelyi T., *Antike Gemmen im Ungarischen Nationalmuseum*, Budapest, 2000.
- Košćević R., *Arheološka zbirka Benko Horvat*, Zagreb, 2000.
- Јовановић В., Ђирковић С., Зечевић Е., *Ново Брдо*, Београд, 2004.

IVANA KUZMANOVIĆ -NOVOVIĆ*

ANTIQUUE GLYPTICS IN THE RINGS FROM THE MUSEUM OF APPLIED ART JEWELLERY COLLECTION

Summary

The Metal and Jewellery Department of the Museum of Applied Art keeps ten rings with embedded antiquity intaglios and one with a cameo. Three rings date back from the Roman period and the others are from the Middle Ages and the Modern Age.

Antiquity intaglios have a long life for they are preserved through inheritance, but also embedded in the post-antiquity rings thus acquiring a secondary role. The motifs of these intaglios are mythological personalities deities (Jupiter, Apollo, Roma, Serapis), centaurs, Medusa, syncretistic deities (Isis/Fortuna-Victoria, Apollo-Dyonisus), genre-scene with the representation of shepherd and a portrait of a male.

The rings were obtained by purchasing and their provenance is therefore unknown (with the exception of the three rings from Novo Brdo and its surroundings). Stylistic analysis of the intaglio motifs showed that they belong to the period between the 2nd and 4th centuries.

The intaglios in the rings of this Collection were made in the most sought-after semiprecious stones of the Antiquity – in the carnelian and jasper, while the cameo was made from white opal. Their beauty derives not only from the material in which they were made but also in the quality of the engraved image which shows a clear and precise work of an experienced master, originated from one of the leading glyptic workshops. The craftsmen and tradesmen came mostly from the East and, from time to time, they settled in this region. On the other hand, they had wealthy clientele in Novo Brdo, a great and rich Middle Ages centre, ordering precious rings with the highest quality antiquity intaglios. These rings were made as an expression of budding interest for the Antiquity which, influenced by the Italian Renaissance, appeared in our region, but also as a possible expression of reconciliation with Christian ideas in the second half of the 14th and throughout the 15th centuries.

ИТАЛИЈАНСКА МАЈОЛИКА XVI ВЕКА ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Апстракт: Ренесансна мајолика која се састоји од тањира и подних плочица, део колекције италијанске мајолике у Музеју примењене уметности у Београду, издваја се декорацијом и колоритом карактеристичним за XVI век, на основу којих је аналогном методом било могуће прецизније одредити производне центаре где су предмети израђени.

Кључне речи: мајолика, ренесанса, тањира, подне плочице, Дерута, Монтелупо, Напуљ

У Одсеку за керамику, порцелан и стакло Музеја примењене уметности у Београду чува се колекција италијанске мајолике из времена од XVI до XIX века. Од укупно тридесет предмета, шест потиче из XVI века. Ренесансна колекција се састоји од већих плитких и дубоких тањира и подних плочица. Предмети, датовани у XVI век, доспели су у Музеј у првој деценији након његовог оснивања (1950) и чинили су зачетак поменуте колекције. Тањира су добијени путем реституције, док су плочице поклон Народног музеја из Београда.

Керамичко посуђе прекривено танком глеђу почиње да се производи у Европи од XIII века, под утицајем исламске уметности која се ширила са Блиског Истока. Главни центри производње били су у јужној Шпанији, а извоз ове глеђосане керамике највећим делом одвијао се преко луке Мајорке. Шпански трговци су бродовима превозили бројне керамичке посуде до италијанских градова у којима је керамика била необично цењена и распрострањена, као и широм целе Европе и Медитерана. Тако се у Италији, у прво време, одомаћио термин *мајолика* који се односио само на шпанско-маварску керамику, а тек касније и на све врсте глеђосане грнчарије. Током друге половине XVI века на тлу Апенинског полуострва, у Фаенци која је била један од значајнијих центара производње декоративне керамике, почиње да се производи мајолика у *сажетом* стилу (*stile compendiario*). Ова такозвана бела керамика

постаје популарна у Европи (Француска, Холандија, источни део континента) и добија назив *фајанс*, по истоименом италијанском керамичком центру. Назив се задржао до данас и под њим се подразумева квалитетна глеђосна керамика.¹

У развоју орнамената, цртежа и полихромног сликања, XV век је био одлучујући период у историји италијанске мајолике. Током овог столећа сликарска вештина и техника достигле су своју зрелост и омогућиле настајање праве уметничке керамике у XVI веку, која постаје један од значајних и препознатљивих сегмената италијанске ренесансне уметности.

До краја XV века на Апенинском полуострву се производила једна врста грнчарије, слабијег квалитета, прекривене танком безбојном оловном глеђу, која је претходила ренесансној мајолици. Ова такозвана *архајска мајолика* украшавана је, најчешће, сликаним готичким флоралним или хералдичким орнаментима у комбинацији са страним декоративним елементима.² Процес постепеног ослобађања од утицаја кинеске и персијске декоративне уметности, као и сличности са шпанско-маварском керамиком започиње тек од друге половине XV века.³

Почетком XVI века производња богато декорисане шпанско-маварске мајолике нагло се гасила. Раскошан и сјајан орнамент који је у потпуности прекривао ове посуде није се уклапао у концепт новодолазећег периода у уметности.⁴ Са друге стране, у Италији, у духу нове ренесансне идеје, како у ликовној уметности, тако и у области примењене уметности, крајем XV века декоративна орнаментика почиње да уступа место

* Мр Милица Крижанац, археолог, Музеј примењене уметности, Београд

¹ G. C. Bojani, C. R. Guidotti, *Keramika iz Faence od srednjeg veka do danas iz Medjunarodnog muzeja keramike u Faenci*, Beograd, 1986, 9; *Britanica CD*, *Decorativ Arts and Furnishing*, Maiolica.

² W. E. Cox, *The Book of Pottery and Porcelain*, New York, 1963, 348-354; G. C. Bojani, C. R. Guidotti, *н. г.*, 34.

³ А. Н. Кубе, *Итальянская майолика XV-XVIII веков (Italian Maiolica 15th-18th century)*, Москва, 1976, 9-13.

⁴ S. Petricoli, *Hispano-maurska majolika iz Zadra*, Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji 24, Split, 1984, 52.

темама са проблематиком везаном за човека. Уместо флоралне готичке декорације јављају се људске и животињске фигуре и описно сликарство у којем су се користили богати полихромни ефекти. У време ренесансе поново оживљава наслеђе из античког доба, што је у великој мери условило настајање ренесансе баш на тлу Италије, па се и сликари мајолике у тражењу тема окрећу митологији и легендама старог Рима. Осим представа из античке митологије, на предметима од мајолике, почињу да се сликају и теме из Старог и Новог завета и живота светаца. Сlike на мајолици, сасвим ретко, бележе и важне савремене догађаје тог доба, углавном алегорички приказане, као што је рецимо била пљачка Рима (1527) или пад Фиренце (1530).⁵

Композиционе представе на мајолици нису биле резултат искључиво креативних способности самих сликара мајолике, већ су оне позајмљиване са бројних бакрореза XV и XVI века. Међутим, само у ретким случајевима било је могуће прекопирати гравир у целини. Сликари мајолике су најчешће, користили само поједине фрагменте гравира које су преносили на посуду или су их комбиновали са неким другим у нову композицију. Овакав рад захтевао је велико умеће мајстора, каквих је у доба ренесансе било, мада се само мали број издвајао препознатљивим, оригиналним стилем, попут Франћеска Ксантија Авелија (Francesco Xanti Avelli), Николе Пелипарија (Nicolo Pellipario), Гвида и Орација Фонтане (Guido i Orazio Fontana) и др.

Сликари мајолике осим италијанских уметника (Montegna) копирали су и отиске немачких сликара (Albrecht Dürer) и илустрације из књига. Митолошке и историјске представе ренесансни уметници су преузимали из дела римских писаца и историчара, штампаних током XV века.⁶

За разлику од XV века када се у мајолици израђују углавном бокали и албарели, са почетком XVI века започиње масовнија производња здела, тањира и великих сервиса коришћених за прославе. Мајолика је заузела престижно место у унутрашњој декорацији италијанских кућа. Постало је модерно да се у салама излаже заједно са сребрним предметима. Уметничка керамика, често украшена грбовима власника куће, смештала се на отворене полице посебно прављених ормана. У специјалним приликама, на банкетима, сервис од мајолике су стављани на сто и пуњени воћем, колачима и другим намирницама. У зависности од

намене, тањира и зделе су осликавани на одређен начин. Посебно су наручивани и израђивани сервис од мајолике које су италијански кнежеви поклањали европским владарима.⁷

До данас се сачувало неколико оригиналних докумената који дају описе за производњу мајолике. Међутим, готово сва данас позната сазнања о производњи и употреби мајолике у XVI веку потичу из дела *Три књиге о уметности израде посуда* (I tre libri dell'arte del vasajo) Ђипријана Пиколпаса (Cipriano Piccolpasso). Аутор ове студије настале 1548. године био је и сам керамичар пореклом из Кастел Дуранта (Castel Durante), где је био власник једне од мануфактура мајолике. Он у књизи детаљно и опширно даје податке о налазиштима и процесу добијања глине. Затим говори о обликовању предмета, сликању, глеђосању, печењу и финалном чишћењу посуда. Пружа и веома корисне информације о различитим облицима посуда и типовима орнаментике.

На основу Пиколпасовог описа знају се тачан метод и редослед сликања и глеђосања посуда. Након обликовања предмет се кратко пекао у пећи да би се одстранила влага и да би очврснуо. Затим се калајна глеђу праху мешала са водом и у ту млечнобелу течност потапале су се посуде. Сува глина упијала је воду и на површини предмета остајала је глеђ у виду белог пудера. Следећа фаза је сликање бојама раствореним у води, што је захтевало велику спретност и умеће сликара, стога што је течну боју упијао сув глазурни прах и поправка потеза је била готово искључена. После комплетног осликавања предмет се поново пекао у пећи на високој температури у току које се растопљена глеђ сједињавала са бојама дајући им сјај. Високу температуру, по Пиколпасовом искуству, могле су да издрже само шест боја (бела, зелена, жута, љубичаста, браон и плава) и комбинације добијене њиховим мешањем. И данас се са дивљењем могу посматрати колористички ефекти на ренесансним посудама од мајолике, добијени мешањем само неколико боја. Мануфактуре у Дерути (Deruta) и Губију (Gubbio) користиле су листер (a lustro), безбојну глеђ која се наносила након осликавања и другог печења посуде, а служила је да побољша декоративни ефекат.⁸

Од XV века керамичке радионице су почеле, у ретким случајевима, да обележавају своје производе, док у XVI веку предмети од мајолике имају, углавном, потпис или иницијале сликара, место и датум производње. Међутим, како су се уметници често селили из града у

⁵ А. Н. Кубе, н. д., 13-14.

⁶ Исто, 15-17.

⁷ Исто, 19.

⁸ М. Zagarčanin, *Stari Bar, Pottery from the Venetian period*, Koper 2004, 44; А. Н. Кубе, н. д., 15-21; W. E. Cox, н. д., 356-358.

град, трагајући за бољим условима рада, име истог мајстора може се наћи на мајолици из различитих производних центара. Миграције керамичара биле су олакшане малом удаљеношћу већине италијанских центара смештених на источним падинама Апенина, на путу од Фаенце (Faenza) до Пезара (Pesaro). Главни центри производње током XV века били су у Фаенци и Дерути, а у XVI веку у Урбину, Кастел Дуранту, Губију, Фиренци (са оближњим мањим местима у Монте-лупу/Montelupo и Кафађолу/Caffaggiolo) и у Венецији. Сигнирани производи нису морали да буду типични за одређени керамички центар, јер је познато да се орнаментика, већ заборављена у радионицама које су је креирале, користи у другим мануфактурама које задржавају конзервативан начин украшавања. У једном граду су, такође, могли истовремено да раде мајстори са напредним и конзервативним идејама. Сликари мајолике су често на полеђини давали детаљна објашњења о представи на тањиру или здели, а понекад и информације о писцу дела које је коришћено.⁹ Фаентински мајстори најчешће су уместо својих имена или иницијала на предмете од мајолике стављали монограме, тако да су готово сви остали анонимни. Тако, ни из чувене фаентинске радионице, Казе Пироте (Casa Pirotta, 1520-1540) која је израђивала карактеристичну мајолику са плавкастом глеђу (*berettina*), нема имена сликара мајолике.¹⁰

Ни на једном ренесансном предмету од мајолике који се чувају у Музеју примењене уметности на полеђини нема потписа или иницијала мајстора који га је осликао. Међутим, путем аналогне методе, односно, упоређивањем са публикованим предметима који се чувају у другим музејима и приватним колекцијама, било је могуће утврдити радионице у којима су предмети настали. За ближе одређивање провенијенције тањира из Музеја примењене уметности, осим орнамента на горњој површини од великог значаја су поједине ознаке на њиховој полеђини.

Најстарија посуда из колекције Музеја примењене уметности потиче из Деруте, у Умбрији, у близини Перуђе и Асизија. У граду, у којем постоји керамичка локална производња, почетком XV века оснива се сликарска школа под утицајем умбријских мајстора, пре свега Перуђина. Ова школа је имала велики утицај на рад дерутских керамичара који су од краја XV века почели да производе луксузну, декоративну листер керамику и



1a. Тањир, Дерута, прве деценије XVI века, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 130
1a. Plate, Deruta, first decades of the 16th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv.No. 130



16. Тањир (задња страна), Дерута, прве деценије XVI века, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 130
1b. Plate (reverse), Deruta, first decades of the 16th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 130

⁹ А. Н. Кубе, н. д., 19.

¹⁰ G. C. Bojani, C. R. Guidotti, н. д., 6-9.



2a. Тањир, Монтелупо или Фаенца, друга половина XVI века, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 131

2a. Plate, Montelupo or Faenza, second half of the 16th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 131



26. Тањир (задња страна), Монтелупо или Фаенца, друга половина XVI века, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 131

2b. Plate (reverse), Montelupo or Faenza, second half of the 16th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 131

омогућили су Дерути да се сврста међу значајније центре италијанске мајолике. Око 1520. на керамици је формиран оригинални, препознатљив стил. Поред карактеристичних *лепих жена* у медаљонима који су красили дерутске тањире, представљани су и хероји са шлемовима и свеци, од којих најчешће св. Франа Асишки. Полеђина предмета је, такође, била раскошно декорисана, а на дну су, најчешће, бележени и место и датум његове израде.¹¹

Из Деруте, из такозваног цветајућег периода у развоју италијанске мајолике, из првих деценија XVI века (до 1525 - 1530) у нашој музејској колекцији чува се тањир (сл. 1a, б; инв. бр. 130; Ro=21cm, Rd=8.7 cm) плитког реципијента чија је полеђина украшена шрафираним плавим орнаментом по ободу и модификованим словом М на дну. Горња површина тањира има веома складан украс. У средишту је препознатљив медаљон са бистом римског цара у профилу, а по ободу је на калајној белој глеђи осликан венац од лишћа. Веома сличне ренесансне композиције јављају се на више тањира из других колекција. Приближна биста цара и идентично осликана полеђина у истом колориту јавља се на тањиру

из Деруте датованом у 1515. годину.¹² Готово идентичан украс на ободу има дерутски тањир приближне величине (Ro=23 cm), датован у прву трећину XVI века, који је део приватне колекције Адолфа фон Бекерата.¹³ Сличан венац на ободу налази се на другим тањирима из Деруте, датованим у прву четвртину XVI века.¹⁴

Следећи центар из којег потиче неколико тањира из колекције МПУ је Монтелупо у Тоскани, керамички центар у којем се мајолика производила од друге половине XV века. Од почетка се на монтелупској ренесансној мајолици осећао јак утицај Фиренце и Фаенце. Мајстори из Монтелупа користе орнаменте из златног периода (до 1530) и посебно из периода декаденције (последње три деценије XVI века) који су били заступљени на италијанској ренесансној мајолици. Често коришћени украси су из породица *a rombi*, *alla*

¹¹ G. Conti, M. Bellini, *Maioliche italiane del rinascimento*, Milano, 1964, 121; A. H. Кубе, *н. д.*, 33-37.

¹² B. Rackham, *Catalogue of Italian Maiolica*, London, 1940, 141, Pl. 65./No. 409.

¹³ A. Beckerath, *Die Majolikasammlung Adolf von Beckerath*, Berlin, 1913, 60, No. 317.

¹⁴ *Majolika*, Kunstgewerbemuseum, Köln, 1966, 159, No. 294; A. Beckerath, *н. д.*, Taf. 58/317; H. P. Fourest, A. Fay, *Majoliques européennes de la renaissance*, Cahiers de la céramique du verre et des arts du feu, n. 51, 1972, 20, Fig. 15.



- 2в. Тањир (бочна страна), Монтелупо или Фаенца, друга половина XVI века, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 131
- 2с. Plate (profile), Montelupo or Faenza, second half of the 16th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv.No.131

porcelana, a ovali. Орнамент *a rombi* је веома сличан оном који се јавља на шпанско-маварској керамици, а у Европу је стигао из персијске или неке друге источњачке уметности.

Два тањира од мајолике из Монтелупа који се чувају у колекцији Музеја примењене уметности (инв. бр. 120, 121) имају на полеђини препознатљив украс у виду концентричних линија, који је карактеристичан за овај керамички центар.¹⁵

Први, дубоки тањир на вишој шупљој стопи (сл. 2а, б, в; инв. бр. 131; Ro=24 cm, Rd=11 cm, H=5.5 cm), у средишту има централни медаљон са архитектонским мотивом, кућом, а по ободу украс *a quartieri* испуњен стилизованим лиснатим орнаментом. Полеђина је

осликана дебљим линијама светло и тамно плаве у комбинацији са жутом бојом. На дну је монограм у виду модификованог слова А. Горња површина тањира са раскошним вишебојним орнаментом има висок сјај.

Предмети са сличном декорацијом приписују се монтелупским, али и фаентинским радионицама. Сличност са фаентинском мајоликом могуће је објаснити утицајем који је овај керамички центар имао на монтелупске керамичаре. Готово идентични тањира који се данас чувају у швајцарској и француској колекцији, потиче из Монтелупа с краја XVI века.¹⁶ Неки веома слични примерци из Италије одређени су као производ радионица у Фаенци током XVI века.¹⁷ Архитектура у средишњем медаљону и лишће по ободу јављају се на купама из Монтелупа из XVII века које су део донације Галеаца Коре и на француским примерцима одређеним као фаентински производи из 1550. године.¹⁹ Донеке сличан монограм на полеђини јавља се на једној посуди из Монтелупа из донације Галеаца Коре датованој у XVI век.²⁰

Други тањир на равној ниској стопи (сл. 3 а, б; инв. бр. 121; Ro=31 cm, Rd=15 cm) на унутрашњој страни има украс *a rombi* осликан плавом бојом. Готово на идентичан начин осликани су тањира из Монтелупа, израђивани у другој половини XVI века.²¹ Веома слични геометријски мотиви у виду ромбова, где су уместо кругова на угловима ромбова осликани цветови са латицама, такође су израђивани у Монтелупу у XVI веку, што је видљиво на примерцима из донације Галеаца Коре и француских колекција.²² Украс *a rombi* користили су и керамичари из фаентинске радионице Казе Пироте око 1530. године.²³

Трећи тањир (сл. 4 а, б; инв. бр. 120; Ro=31.5 cm Rd=13 cm) у средишњем медаљону има стилизовани биљни орнамент (крин?), а по ободу је украс спојених овала испуњених геометријским орнаментима.

Као монтелупски производи одређени су тањира из донације Галеаца Коре, са ознаком *Ihs* и розетом у средишту и веома сличним овалима, као на примерку из Музеја примењене уметности, по ободу. На полеђини имају три концентричне браон линије попут

¹⁵ O. Mazzucato, *La raccolta di ceramiche del Museo di Roma*, Roma, 1968, 24, 30; J. Vyderová, K. Hetteš, *Italská majolika z československých sbírek*, Praz, 1973, Glosar.

¹⁶ P. A. Mariaux, *Prolégomènes à un catalogue des majoliques italiennes conservées dans les collections suisses*, Faenza LXXVIII, fasc. I-II, 1992, 69-81, Tav. XIII/a; F. Barbe, C. Ravanelli Guidotti, *Forme e diverse pitture della maiolica italiana*, Venezia 2006, 131, No. 58

¹⁷ G. B. V. Belvignate, *La casa artistica Italiana*, Milano, 1918, Tav. CXXII.

¹⁸ G. C. Bojani, C. R. Guidotti, A. Fanfani, *La donazione Galeazzo Cora*, 1985, No. 544.

¹⁹ H. P. Fourest, S. Grandjean, *Les arts du feu dans le monde*, Cahiers de la céramique du verre et des arts du feu, n. 57, 1975, 68, Fig. 5.

²⁰ G. C. Bojani, C. R. Guidotti, A. Fanfani, n. d., No. 540.

²¹ O. Mazzucato, н.д., 30, Fig. 24; A. T. Compte, J. A. C. Mellado, *Presencia arqueológica de cerámica italiana en yacimientos de Cataluña (s. XV al XIX)*, Faenza LXXXII, 1996, 157-211, Tav. LXIII/a.

²² G. C. Bojani, C. R. Guidotti, A. Fanfani, n. d., No. 511, 512; J. Chompret, *Faïences françaises primitives: Narbonne, Lyon*, Cahiers de la céramique du verre et des arts du feu, N.1, 1955, 18-23, Fig. 8; M. Spallanzani, *Il piatto urbinato del Cardinale Zacchia al Louvre*, Faenza LXXIII, 1987, fasc. I-III, 32-36.

²³ G. Liverani, *La maiolica Italiana*, Milano, 1958, Tav. 51.

²⁴ G. C. Bojani, C. R. Guidotti, A. Fanfani, n. d., No. 517, 519.

²⁵ M. Spallanzani, n. d., 32-36, Tav. IC; B. Rackham, n. d., No.353; *Majolika* 1966, 150, No. 276.



3a. Тањир, Монтелупо, друга половина XVI века, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 121

3a. Plate, Montelupo, second half of the 16th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 121



36. Тањир (задња страна), Монтелупо, друга половина XVI века, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 121

3b. Plate (reverse), Montelupo, second half of the 16th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 121

тањира из Музеја примењене уметности, а датовани су XVI и XVI/XVII век.²⁴ Међутим, већи број тањира украшен сличним овалима, али са другачијим украсом у и око централног медаљона, одређени су као фирентински производи с почетка XVI века.²⁵ Тањирима са сличним овалима на ободу, али са представом зеца, из чешких збирки и колекције Адолфа фон Бекерата одређено је фирентинско или фаентинско порекло с почетка XVI века.²⁶ Тањери у строгом стилу (*stilo severo*), украшени овалима и персијском палметом (*palmeta persiana*), израђивани су у Фаенци још у последњој четвртини XV века.²⁷

Осим радионица у средишњем и северном делу Апенинског полуострва, од XV века развијену производњу имале су и радионице на југу полуострва, у Апулији и Напуљу.

За јужноапенинске керамичке центре везује се и производња подних плочица које се чувају у колекцији Музеја примењене уметности. Развијена трговина

између италијанских градова и Шпаније, посебно са градовима Малагом и Валенсијом, главним керамичким центрима на Пиринејском полуострву, омогућила је преношење знања и умећа овог уметничког заната. У производњи богато орнаментисане шпанске грнчарије посебно место заузимала је масовна израда керамичких плочица која је директно преузета из арапске уметности. Шпански извоз подних плочица на тло Италије потврђен је и у писаној грађи у којој је сачуван податак да је мајстор Мурси Хуан (*Murci Juan*) израдио 200 000 плочица за дворце у Гаети (*Gaeta*) и Кастел Нуову (*Castel Nuovo*) у Напуљу.²⁸

Плочице које се налазе у колекцији мајолике Музеја примењене уметности су издуженог, шестоугаоног облика. Димензије им се донекле разликују (сл. 5, 6; сл. 5: 19x9.5x1 cm, сл. 6: 21x11x1.6 cm) али су им облик и боје којима су сликане готово идентичне, тако да постоји могућност да су то делови једног истог пода или можда производи исте радионице. Подови обложени сличним

²⁴ G. C. Bojani, C. R. Guidotti, A. Fanfani, *н. д.*, No. 517, 519.

²⁵ M. Spallanzani, *н. д.*, 32-36, Tav. IC; B. Rackham, *н. д.*, No. 353; *Majolika* 1966, 150, No. 276.

²⁶ J. Vydorová, K. Hetteš, *н. д.*, No. 11; A. Beckerath, *н. д.*, No. 268.

²⁷ G. Liverani, *Shede descrittive delle opere riprodotte*, Faenza LV, fasc. I-II, 1969, Tav. XI.

²⁸ S. Petricoli, *н. д.*, 52.



4a. Тањир, Монтелупо, XVI век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 120

4a. Plate, Montelupo, 16th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 120



46. Тањир (задња стр.), Монтелупо, XVI век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 120

4b. Plate (reverse), Montelupo, 16th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 120

плочицама, сачувани до данашњих дана, налазе се на тлу Италије у сакралним грађевинама из XV века. Приближно сличним букетом срцеликих листова (*ad occhio di penna di pavone*) каквим је украшена једна плочица из наше колекције (сл. 5; инв. бр. 1809) и веома сличним стилизованим наровима, какви се јављају на другој плочици (сл. 6; инв. бр. 7634), осликан је под капеле цркве Св Јована у Напуљу, која потиче из 1430. године. Израда пода приписује се наpolitанским радионицама.²⁹

Готово идентичан букет срцеликих цветова, осим у Напуљу, налази се на поду капеле у цркви Св. Марије у Витербу у Лацију (Viterbo, Lazio) из времена око 1470. године.³⁰ Слична композиција два стилизована кружна цвета у букету јавља се на плочицама из југо-централне Италије с краја XV века.³¹ Композиције подних шестоугаоних плочица јављају се и у XVI³² али и касније, током XVII века,³³ мада су коришћени мотиви и даље у ренесансном духу.

²⁹ G. Donatone, *Contributo alla conoscenza della maiolica napoletana del secolo XV*, Faenza LX, Fasc. III-IV, 1969, 38-44, Tav. LXVII.

³⁰ B. Rackham, *н. д.*, 60, No. 188.

³¹ G. Liverani, *Sessent'anni*, Faenza LV, 1969, fasc. I-II, 3-7, Tav. XXXVI.

³² A. A. Bortolotto, *Un pavimento maiolicato ordinato a un veneziano nelle Fiandre nel 1532*, Faenza LXXIII, Fasc. I-III, 1987, 22-32, Tav. XII/b; A. H. Ky6e, *н. д.*, Т. 31.

³³ S. Pansini, *Prime analisi per una storia della maiolica della città di Gravina in Puglia*, Faenza LXIX, Fasc. I-II, 1983, 94-108, Tav. XXIV/ b.



5. Подна плочица, Напуљ, XV/XVI век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 1809
5. Floor tile, Naples, 15th/16th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 1809



6. Подна плочица, Напуљ, XV/XVI век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 7634
6. Floor tile, Naples, 15th/16th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 7634

ЛИТЕРАТУРА

- Die Majolikasammlung Adolf von Beckerath*, Berlin, 1913.
- Belvignate B.V., *La casa artistica Italiana*, Milano, 1918.
- Rackham B., *1 Catalogue of Italian Maiolica*, Vol. I-II, London, 1940.
- Chompret J., *Faïences françaises primitives: Narbonne, Lyon*, Cahiers de la céramique du verre et des arts du feu, 1955, N.1, 18-23.
- Liverani G., *La maiolica Italiana*, Milano, 1958.
- Cox W. E., *The Book of Pottery and Porcelain*, New York, 1963.
- Majolika*, Kunstgewerbemuseum, Köln, 1966.
- Mazzucato O., *La raccolta di ceramiche del Museo di Roma*, catalogo, Roma, 1968.
- Donatone G., *Contrabuto alla conoscenza della maiolica napoletana del secolo XV*, Faenza LX, 1969, fasc. III-IV, 38-44.
- Liverani G., *Sessent'anni*, Faenza LV, 1969, fasc. I-II, 3-7.
- Liverani G., *Shede descrittive delle opere riprodotte*, Faenza LV, 1969, fasc. I-II
- Cristofani, M., *Ceramica medievale da Volterra*, Faenza LVII, 1971, fasc. I-V, 3-19.
- Fourest H. P., Fay A., *Majoliques européennes de la renaissance*, Cahiers de la céramique du verre et des arts du feu, 1972, n. 51, 10-37.
- Vydrová J., Hetteš K., *Italská majolika z československých sbírek*, Praz, 1973.
- Fourest H. P., Grandjean S., *Les arts du feu dans le monde*, Cahiers de la céramique du verre et des arts du feu, 1975, n. 57, 63-69.
- Кубе А.Н., *Итальянская майолика XV-XVIII веков (Italian Maiolika 15th-18th century)*, Москва, 1976.

Pansini S., *Prime analisi per una storia della maiolica della città di Gravina in Puglia*, Faenza LXIX, 1983, fasc. I-II, 94-108.

Petricioli S., *Hispano-maurska majolika iz Zadra*, Prilozi povjesti umetnosti u Dalmaciji 24, Split, 1984, 51-71.

Bojani G. C., Guidotti C. R., *Keramika iz Faence od srednjeg veka do danas iz Međunarodnog muzeja keramike u Faenci*, Beograd, 1986.

Bojani G. C., Guidotti C. R., Fanfani A., *La donazione Galeazzo Cora*, Vol. 1, Ceramiche dal Medioevo al XIX secolo, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Milano, 1985.

Bortolotto A. A., *Un pavimento maiolicato ordinato a un veneziano nelle Fiandre nel 1532*, Faenza LXXIII, 1987, fasc. I-III, 22-32.

Spallanzani M., *Il piatto urbinato del Cardinale Zacchia al Louvre*, Faenza LXXIII, 1987, fasc. I-III, 32-36.

Mariaux P. A., *Prolégomènes à un catalogue des majoliques italiennes conservées dans les collections suisse*, Faenze LXXVIII, 1992, fasc. I-II, 69-81.

Compte A. T., Mellado J. A. C., *Presencia arqueológica de cerámica italiana en yacimientos de Cataluña (s. XV al XIX)*, Faenza LXXXII, 1996, 157-211.

M. Zagarčani, *Stari Bar, Pottery from the Venetian period*, Koper 2004.

F. Barbe, C. Ravanelli Guidotti, *Forme e diverse pitture della maiolica italiana*, La collezione delle maioliche del Petit Palais della Città di Parigi, Venezia 2006.

MILICA KRIŽANAC*

ITALIAN XVI CENTURY MAJOLICA FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF APPLIED ART

Summary

Among the total of thirty majolica objects originating from Italian workshops now kept in the Museum of Applied Art in Belgrade, six date back to the 16th century. The Renaissance collection comprises bigger shallow and deep plates and floor tiles. The objects that are dated to the 16th century were donated to the Museum in the first decade after founding (1950) and made up the very beginnings of the above mentioned Collection.

From Deruta (Umbria), from the first decades of the 16th century, our Museum Collection keeps a plate (Fig. 1; Inv. No. 130; Ro=21cm, Rd=8.7 cm), decorated in the manner characteristic of this Centre. The upper surface shows the head of a Roman emperor in profile and the back shows a modified letter M.

The next centre which is the source of several plates from the Museum of Applied Art collection is Montelupo in Toscana. It was determined by the analogous method that they were made in the second half of the 16th century in Montelupo or, possibly, in Firenze and Faenza. The first of them, a deep

plate on a high, hollow bottom (Fig. 2; Inv. No. 131; Ro=24cm, Rd=11cm, H=5.5 cm) has an architectural motive in its middle – a house and a *quartieri* ornament along its rim that is filled with plant ornaments.

The second plate on a flat bottom (Fig. 3; Inv. No. 121; Ro=31 cm, Rd=15 cm) has on the inside an *a rombi* decoration painted in blue.

The third plate (Fig. 4; Inv. No. 120; Ro=31.5 cm, Rd=13 cm) has central medallion with a stylised plant (a lily?) and the rims decorating by interconnected ellipses filled with geometric ornaments.

Other examples, most similar to the tiles kept in the Museum of Applied Art, adorn the floors of church buildings in Naples and their production is attributed to the Naples workshops from the 15th and early 16th century. They are of elongated, hexagonal shape. Dimensions vary (Fig. 5, 6; Inv. No. 1809, Inv. No. 7634; Fig. 5: 19x9.5x1 cm, Fig. 6: 21x11x1.6 cm) but their shape and colours of their stylised plant ornaments are almost identical. Therefore, they may be parts of a single floor, or, perhaps, products of a single workshop.

*Milica Križanac, M.A. in Archaeology, Museum of Applied Art, Belgrade

КОЛЕКЦИЈА СРЕБРНИНЕ ИЗ ЛЕГАТА ИРИНЕ СИМИЋ
У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Апстракт: Легат Ирине Симић чува се у Музеју примењене уметности у Београду и садржи 194 предмета: уметничке слике, стилски намештај, тепихе, накит, посуђе и др. Колекцију сребрнине из легата чини 25 предмета, углавном посуђа, стоног прибора и ситних употребних и украсних предмета који се чувају у Одсеку за метал и накит. Већина предмета из колекције потиче из 19. и првих деценија 20. века са подручја Западне Европе и Русије. Овај прилог доноси преглед основних података о легату Ирине Симић и колекцији сребрнине у оквиру овог легата.

Кључне речи: сребрина, посуђе, стони прибор, Београд, легати, збирке, Ирина Симић

Историјат легата Ирине Симић недовољно је познат и до сада је само делимично реконструисан. Легат, који је Београђанка Ирина Симић пренела 1975. године у власништво Града Београда, чува се у Музеју примењене уметности у Београду и садржи 194 предмета: уметничке слике, стилски намештај, тепихе, накит, уметнички обрађене предмете од метала, керамике, порцелана и стакла и др.

Легат Ирине Симић до сада није ни излаган ни публикован у целини, а највећи део документације везан за њега није сачуван.¹ Пажња стручне јавности скренута је у већој мери на овај легат тек када је Град Београд 22. јула 2004. године основао Кућу легата, институцију која је добила задатак да брине о свим покретним и непокретним легатима остављеним Граду.

Кустоси Музеја примењене уметности, на иницијативу и у сарадњи са Кућом легата, извршили су

током 2004. и 2005. године ревизију легата Ирине Симић. Почетком 2006. године сви предмети из легата су фотографисани. Истовремено је заједничким напорима две установе прикупљена и систематизована постојећа документација, чиме је омогућено стварање потпуније слике о легату.

Уговором закљученим 1975. године између Самоуправне интересне заједнице културе Београда и Музеја примењене уметности у Београду с једне стране, и Ирине Симић, пензионера из Београда с друге стране², Ирина Симић је неопозиво пренела у власништво све предмете своје збирке уметничких предмета СИЗ-у културе Београда. Истим уговором СИЗ културе Београда је збирку уступио на коришћење и располагање Музеју примењене уметности. Уговорене стране су се споразумеле да уметничка збирка остане у стану Ирине Симић до краја њеног живота, а СИЗ културе Београда се обавезао да јој исплаћује утврђену месечну накнаду на име одржавања збирке.

Анексом уговора³, уговорене стране су се накнадно споразумеле да се кључ од сефа бр. 360 код Београдске банке (у коме су се налазили накит и други предмети које је Ирина Симић неопозиво пренела у власништво СИЗ-а културе Београда) у случају несреће преда СИЗ-у културе Београда, чиме и право на сеф прелази на СИЗ културе Београда.

Посебним уговором о поклону⁴ Ирина Симић је неопозиво поклонила СИЗ-у културе Београда свој двособан стан у Београду, у улици Булевар ЈНА 1/1, површине 71 m², задржавајући право да у њему станује доживотно.

* Драгиња Маскарели, историчар уметности, Кућа легата, Београд

¹ О предметима из легата Ирине Симић и историјату легата в. М. Јеврић-Лазаревић, *Огледала. Историјско-стилистички развој*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1982, кат. бр. 23; И. Зорић, *Сребрина у Србији XIX века*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1990, кат. бр. 2, 67, 11, 13, 30, 49, 53, 104, 108–109, 118 и 145; Н. Шурић, *Збирка Ирине Симић*, Годишњак града Београда XLVXLVIII, Београд 2000–2001, 291–303; Н. Шурић, *Трагови легата*, Политика, Београд, 29.7.2004.; М. Бујић, *Камоде*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 2006, кат. бр. 11 и 13.

² Трећи општински суд у Београду, акт ОВ.бр. 6161/75 од 12.11.1975. године

³ Музеј примењене уметности, акт 01 бр. 1921/1 од 12.11.1975. године

⁴ Трећи општински суд у Београду, акт ОВ.бр. 6160/75 од 12.11.1975. године

Ирина Симић (девојачко презиме Копитина) рођена је у Москви 1915. године, у грађанској породици која је по избијању Октобарске револуције емигрирала у Југославију.⁵ Иринин отац, Никола Копитин, био је инжењер. Године 1934. положила је „виши течајни испит“ у Руско-српској женској гимназији у Београду.

Иринин муж, Љубомир Симић, рођен је 1897. године у Кикинди, у породици земљопоседника. Постоје подаци да се школовао код рођака у иностранству и да је по завршетку студија радио у дипломатији.⁶

Ирина и Љубомир Симић венчали су се у Београду 1957. године. Овај брачни пар сакупио је све предмете из збирке, било да су их појединачно унели у збирку као породично наслеђе, сакупили током заједничког живота или је део њих прикупила Ирина Симић после смрти свога супруга.⁷ Ирина Симић је умрла 5. јула 1988. године и сахрањена је на Новом гробљу у Београду.

За живота Ирине Симић сачињена су три каталожка пописа предмета из збирке. Евидентирање предмета први пут је извршио Завод за заштиту споменика културе Града Београда у периоду од децембра 1973. до априла 1974. године. Том приликом сачињен је каталожки попис предмета који је обухватио 63 каталожке јединице.⁸ На захтев Завода, стручна комисија Музеја примењене уметности извршила је процену материјалне вредности предмета.⁹ По закључењу уговора, Завод је 1976. године сачинио нови попис предмета од 107 каталожких јединица.¹⁰

Конечно, комисија Градског СИЗ-а културе Београда и Музеја примењене уметности у Београду сачинила је, у периоду од 25. августа до 3. септембра 1980. године, попис предмета који садржи 160 каталожких јединица.¹¹

Музеј примењене уметности је 1987. године обавестио дописом СИЗ културе Београда да је накнадно добио од Ирине Симић на поклон 6 предмета који нису били пописани (накит). Истим дописом Музеј обаве-

штава и да је комисијски утврђено да се збирка у стану увећала за још 6 слика.

После смрти Ирине Симић, Музеј је 21. августа 1988. године извршио преглед и разврставање постојећег материјала. Као помоћни документ коришћен је том приликом каталожки попис предмета сачињен 1980. године. За збирке Музеја примењене уметности одабрано је 74 предмета са списка.¹³ Предмете који су се налазили у сефу у Београдској банци – 25 предмета (накит и сребрнина) – предао је Музеју тек 1997. године некадашњи радник СИЗ-а културе Београда.

Стан у Булевару ЈНА 1/1 додељен је трећем лицу, с обзиром на то да је поклоњен СИЗ-у културе Београда посебним уговором о поклону, без икаквих услова и налога у вези са његовим коришћењем. Постоје индиције да је Ирина Симић желела да легат после њене смрти остане у стану, међутим остварење ове своје жеље није правно регулисала. Остали предмети из стана Ирине Симић који нису чинили део збирке уметничких предмета продати су на аукцији коју је организовао СИЗ културе Београда.¹⁴

У Музеју примењене уметности предмети су разврстани у збирке Одсека за метал и накит (59 предмета – накит, посуђе, стони прибор, расветна тела), Одсека за дрво и стилски намештај (35 предмета – стилски намештај, расветна тела), Одсека за керамику, порцелан и стакло (52 предмета – посуђе) и Одсека за савремену примењену уметност (20 предмета примењене уметности насталих после 1918. Године – посуђе, расветна тела), док се уметничке слике из збирке, чији су аутори Стојан Аралица, Светислав Вуковић, Никола Граовац, Оља Ивањицки, Степан Колесников, Пеђа Милосављевић, Марклен Мосијенко, Михаило Петров, Мића Поповић, Цуца Сокић, Миленко Шербан и др., налазе у канцеларијским просторијама (23 предмета). Мањи број предмета чува се у Одсеку за текстил и костим (3 предмета – теписи) и Одсеку за опрему књиге, примењену графику и фотографију (2 предмета – икона,

⁵ Биографски подаци Ирине и Љубомира Симића преузети су из документације Куће легата у Београду.

⁶ В. Н. Шурић, *н. д.*, 292; није познато за који је период и земље била везана дипломатска активност Љубомира Симића. У сачуваном концепту купопродајног уговора за стан супружника Симић, у Булевару ЈНА 1/1 у Београду, наведено је да је Љубомир Симић „службеник из Београда“, в. фотокопију концепта купопродајног уговора за стан у Булевару ЈНА 1/1 између продавца инж. Момчила Петровића из Београда и купца Љубомира Симића, службеника из Београда од 22.01.1957. године, у документацији Куће легата у Београду.

⁷ Љубомир Симић највероватније је умро марта 1965. године, када је Ирину Симић уступљено право коришћења гробнице на Новом гробљу у Београду в. фотокопију тапије службености земљишта-гробнице на име И. Симић од 26.3.1965. године, у документацији Куће легата у Београду.

Августа 1966. године Ирина Симић се помиње као власник стана у Булевару ЈНА 1/1, в. уговор између Градског стамбеног предузећа Погон Врачар и И. Симић о висини трошкова за инвестиционо и текуће одржавање зграде од

10.8.1966. године, у документацији Куће легата у Београду. У старијим документима као власник стана помиње се Љубомир Симић.

⁸ Н. Шурић, *н. д.*, 293-297.

⁹ МПУ, акт 02 бр. 448/2 од 28.3.1975. године

¹⁰ Примерак овог каталожког пописа се чува у Одсеку за централну документацију Музеја примењене уметности у Београду.

¹¹ МПУ, акт 05 бр. 5/1 од 6.01.1981. године

¹² МПУ, акт 01 бр. 475-0102 од 10.6.1987. године

¹³ МПУ, акти 01 бр. 630/1-0102 од 1.9.1988. године и 01 бр. 630/2-0102 од 9.9.1988. године; Н. Шурић, *н. д.*, 298-301.

¹⁴ МПУ, акт 01 бр. 684/1-0102 од 10.10.1988. године

молитвеник). У ранијим каталошким пописима дешавало се да се више сродних предмета води под једним каталошким бројем. Током музеолошке обраде ови предмети су инвентарисани појединачно, тако да се број инвентарских јединица – музејских предмета повећао у односу на број евидентираних каталошких јединица.

Легат садржи разнородне предмете и „ни у ком случају не представља изузетак међу бројним колекцијама и збиркама покретних предмета у грађанској својини у Београду, ни по уметничкој вредности својих експоната нити пак по бројности и заступљености појединих аутора”, наведено је још у уводу каталошког пописа предмета из 1976. године. Ипак, чињеница да досад није постојала јасна слика о легату Ирине Симић изазивала је одређене недоумице везане за његов садржај и судбину. С обзиром на то да су после склапања уговора постојали неспоразуми између Ирине Симић и СИЗ-а културе Београда, да после смрти Ирине Симић није одржана оставинска расправа, као и на то да документација СИЗ-а културе Београда о легату није сачувана, нити је легат публикован и излаган, јавиле су се сумње у то да ли је стигао у Музеј у целини.¹⁵

Срећом, могуће је, без значајнијих изузетака, повезати садржај сачуваних каталошких пописа предмета из збирке из 1974, 1976. и 1980. године са предметима који се данас налазе у Музеју.¹⁶ У том смислу, посебно важан документ су фотографије амбијента и уметничких предмета, које су снимљене у стану Ирине Симић још за њеног живота.¹⁷ На овим фотографијама препознајемо, такође без значајнијих изузетака, управо оне предмете који данас чине легат у Музеју примењене уметности.

КОЛЕКЦИЈА СРЕБРНИНЕ

Колекцију сребрнине из легата Ирине Симић чини 25 предмета, углавном посуђа, стоног прибора и ситних употребних и украсних предмета који се чувају у Одсеку за метал и накит.¹⁸ Већина предмета из колекције



1. Путир, Аугсбург, XVII век, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 22564
1. Chalice, Augsburg, 17th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 22564

033

потиче из XIX и првих деценија XX века са подручја Западне Европе и Русије. Неке од предмета наследио је Љубомир Симић од свога стрица који је живео у Будимпешти.¹⁹

¹⁵ Н. Шурић, *н. д.*, 298.

¹⁶ Због неадекватног смештаја није сачувана само колекција грамофонских плоча Ирине Симић.

¹⁷ Фотографије се чувају у Одсеку за централну документацију Музеја примењене уметности у Београду.

¹⁸ Дванаест предмета из колекције сребрнине (кат. бр. 2, 5-12, 18, 22 и 24) је изложено у Музеју примењене уметности у Београду 1990/91. године на студијској изложби *Сребрнина у Србији XIX века*, аутора Иванке Зорић, вишег

кустоса Музеја и публиковано у пратећем каталогу, в. И. Зорић, *н. д.*, кат. бр. 2, 6-7, 11, 13, 30, 49, 53, 108-109, 118 и 145. Четири предмета из колекције (кат. бр. 7-8. и 22) изложена су у Музеју примењене уметности у Београду као пратећи материјал на изложби *Траг у дрвету – технике украшавања намештаја*, аутора Марије Бујић, кустоса Музеја. Ова изложба отворена је 2004. године као привремена стална поставка.

¹⁹ Н. Шурић, *н. д.*, 293.

У XIX веку јача грађанска класа, а њена потреба да визуализује свој нови статус доводи до повећања обима производње сребрине. Да би се задовољиле потребе бројних купаца све више се развија серијска, индустријска производња. У то време ствара се и нови однос према уметничким предметима – долази до разилажења ликовне и примењене уметности, а као носиоци примењене уметности појављују се „дизајнери“. Неки од типичних производа XIX века налазе се и у колекцији сребрине из легата Ирине Симић.

Изузетак у колекцији представља позлаћени сребрни *путир*, израђен у XVII веку у чувеним аугсбуршким радионицама (сл. 1, кат. бр. 1). Дубока чаша је у горњем делу украшена широком зрнастом траком, а у доњем делу траком годрон орнамента. Са кружне стопе која је украшена мотивом лишћа уздиже се се разуђена ножица, састављена од шест трака, украшених мотивом листа, које се лучно извијају ка спољашњости и поново спајају у горњем делу. Осим тога што је најстарији предмет у колекцији, овај ручно ковани путир издваја се и као леп пример занатске вештине старих мајстора.

Један од репрезентативнијих предмета у колекцији сребрине свакако је масивни сребрни *послужавник* (сл. 2, кат. бр. 5), направљен око 1880. године, производ реномиране бечке компаније Ј. К. Клинкаш (J. C. Klinkosch).²⁰ Послужавник је овалан, профилисаног обода, са две дршке. Дршке и обод украшени су наглашеним биљним орнаментом са волутама.²¹

Пажњу привлачи и *самовар* (кат. бр. 6), израђен у Варшави 1845–1847. године у радионици К. Клима и Шевски (K. Klima i Szewski).²² Састоји се из три дела: чајника, горионика и постоља. Бокасти, кришкасти чајник стоји на ниској, округлој стопи. Његова извијена дрвена дршка са једним рошчићем постављена је насупрот уздигнутог сиска. Посувраћени отвор обода украшен је фризом са мотивом лишћа. Бокасти поклопац завршен је дрвеним дугметом у облику печурке, са кришастом капицом. Горионик самовара налаже на кружно постоље, које се ослања на четири ножице у облику спљоштених лоптица. Са постоља се



2. Послужавник, Беч, Ј. К. Клинкаш, око 1880, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 16025

2. Tray, Vienna, J. C. Klinkosch, about 1880, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 16025

укосо издижу зидови носачи за чајник, украшени орнаментом лишћа.

У колекцији се налазе и примерци руске сребрине. *Сервис за чај* (некомплетан) и *посуда за шећер* направљени су у Петрограду 1844/45. године.²³ Иако су рад различитих мајстора, настали су у исто време и изузетно су блиски по формалним и стилским одликама. Од сервиса за чај (кат. бр. 7) сачувани су чајник и бокалчић за млеко. Чајник је бокаст суд облика диње, са четири извијене ножице. Дршка чајника је извијена, са једним рошчићем. Сисак је такође извијен, а поклопац кришкаст, са дугметом у облику пуног цвета. Дршке и ножице чајника украшене су биљним орнаментом.

Бокалчић бокастог облика стоји на четири извијене ножице. Посувраћен валовити обод бокалчића украшен је биљним орнаментом и издиже се у кратку левку. Извијена дршка, са једним рошчићем при врху, украшена је биљним орнаментом. Сервис за чај је

²⁰ Компанија Мајерхофер & Клинкаш (Mayerhofer & Klinkosch) настала је 1830. године спајањем компанија Стефана Мајерхофера (Stephan Mayerhofer) и Карла Клинкаша (Carl Klinkosch). Заједно са компанијом Тонет (Thonet), овај произвођач може се сматрати једним од пионира индустријског дизајна у Аустрији и читавај Хабсбуршкој монархији. Производе компаније карактерише једноставност, функционалност и минималан украс. Од 1869. године компанија ради под именом Ј. К. Клинкаш (J. C. Klinkosch), пошто ју је откупио Јозеф Карл Клинкаш (Josef Carl Klinkosch), најстарији син Карла

Клинкаша. Током друге половине XIX века једна је од највећих произвођача сребрине у Аустроугарској монархији. Године 1918. постаје део концерна за производњу сребра Берндорфер Металварен Фабрик (Berndorfer Metallwarenfabrik), пошто ју је откупио Артур Круп (Arthur Krupp).

²¹ И. Зорић, *н. д.*, кат. бр. 2.

²² *Исто*, кат. бр. 6, репр.

²³ *Исто*, кат. бр. 13 и 49, репр.



3. Кашичица, Петроград, последња четвртина XIX века, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 22557
3. Teaspoon, St. Petersburg, last quarter of 19th century, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 22557

највероватније рад мајстора Густава Магнуса Акерблома (Gustav Magnus Akerblom).

Посуда за шећер (кат. бр. 8), рад мајстора Адолфа Шпера (Adolf Sper), бокаста је, облика диње, са четири извијене ножице. У висини поклопаца посуде су две извијене дршке, са по једним рошчићем. Ножице и дршке украшене су биљним орнаментом. Поклопац је благо засвођен и завршава се дугметом у облику пуног цвета.

Карактеристичан производ руских радионица је *кашичица* украшена техником нијело, направљена у Москви 1834. године (кат. бр. 13). Плитко, овоидно дно кашичице је завршено у шпиц. На полеђини дна је приказ архитектуре. У корену дршке извучене су две ресице. Спатула је заобљена, мало повијена уназад и богато декорисана вегетабилним орнаментом. У Одсеку за метал и накит чува се још једна кашичица из исте серије (МПУ инв. бр. 16013) која није део легата.²⁴

Од сета *десертних кашичица*, направљених у Петрограду током последње четвртине XIX века (сл. 3, кат. бр. 14), сачувано је 11 комада. Дно кашичица је плитко и овално, док је дршка танка и полигонална, завршена фијалом. Овакав облик, иначе својствен кашикама насталим у периоду до почетка XVII века,



4. Тацна, Беч, око 1880, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 16014.
4. Saucer, Vienna, about 1880, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 16014.

касније се веома често јавља у руским радионицама.

Док се почетком XIX века у Европи још увек креирају стилови, као на пример амбир у Француској и бидермајер у Аустрији, већ од средине, а нарочито у другој половини века долази до компилације различитих стилских елемената претходних епоха европске уметности. У том периоду у примењеној уметности неорококо стил је веома популаран због своје разигране и богате декорације. Плитка *тацна* (сл. 4, кат. бр. 11) кружног облика, са ширим ободом који је перфорисан фризом од ромбова и украшен неорококо медаљонима са ружицама и бамбусом, направљена је у Бечу око 1880. године.²⁵

Богатом неорококо декорацијом украшен је и двокраки *свећњак* (кат. бр. 22) направљен у Аустрији 1856. године.²⁶ Свећњак се састоји од три дела: четвртастог постоља које почива на четири извијене ножице, средишњег декоративног стабла и горњег разгранатог дела из којег се издвајају два крака, састављена од волута које на крајевима носе чашицу за свећу. Врх свећњака завршен је прорезаним медаљоном

²⁴ Исто, кат. бр. 57, репр.

²⁵ Исто, кат. бр. 118.

²⁷ Исто, кат. бр. 120, репр.

који служи као дршка. У Одсеку за дрво и стилски намештај чува се још један свећњак из исте серије који није део легата (МПУ инв. бр. 4471).²⁷ Венцем у неорококо маниру украшен је и обод дубоког *тањира* бечке производње (кат. бр. 4) из последње деценије XIX и прве деценије XX века.

У колекцији се налазе и предмети – сувенири пореклом са Далеког Истока, произведени у периоду између два светска рата. Плитка *кутија* из Камбоџе, кружног је облика. Поклопац кутије је украшен рељефном декорацијом, карактеристичном представом апсаре, женског духа облака и вода у хиндуистичкој и будистичкој митологији (кат. бр. 25). Производња сребра у Камбоџи има дугу традицију, а кутије су препознатљив сувенир из те земље. Најпознатије су кутије из Камбоџе у облику животиња.

Још један изузетак у колекцији је пример индустријског дизајна: посребрена *штираљка за шећер* (сл. 5, кат. бр. 20) коју је 1951. године за познату немачку фабрику WMF (Württembergische Metallwarenfabrik) дизајнирао Курт Мајер (Kurt Mayer).²⁸ Штираљка за шећер је припадала сету стоног прибора „3300“, који је произвођен у периоду од 1951. до 1973.²⁹ године. Штираљка има облик латиничног слова „U“ а њена декорација је сведена и елегантна. Кракови су дуж ивица украшени танким жљебом који се, прелазећи на хватаљке, удвостручује и благо савија ка ивицама.

Многи производи WMF-а заузимају данас своје место међу делима класика дизајна. Осим посуда за со и бибер „Макс и Мориц“ (Max und Moritz), које је за WMF 1952. године дизајнирао Вилхелм Вагенфелд (Wilhelm Wagenfeld), у ову категорију спада и Мајеров сет стоног прибора „Стокхолм“ (Stockholm).

Колекција сребрине која је презентована овим прилогом представља, као и остале колекције из легата Ирине Симић, скуп појединачних предмета различите провенијенције, намене и уметничке вредности. Многи предмети из колекције представљају само делове већих функционалних целина које нису сачуване (сервиса за чај и кафу, сетова стоног прибора и посуђа), што је губитак са музеолошког аспекта.

Легат Ирине Симић није настао као резултат



5. Штираљка за шећер из стоног прибора, модел 3300, Гајслинген, WMF, Курт Мајер, 1951-1973, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 22565
5. Sugar tongs, part of table set model 3300, Geislingen, WMF, Kurt Mayer, 1951-1973, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 22565

систематског колекционирања: критеријуми сакупљања нису дефинисани, а колекције унутар легата не представљају музеалне целине. Овакав садржај колекција највероватније је у многоструци утицао на досадашње опредељење да се легат не презентује као целина, већ укључивањем само појединачних предмета у различите студијске и тематске изложбе.

Настанак легата везан је пре свега за жељу сакупљача, Ирине и Љубомира Симића, да оплемени и уреде простор у коме се одвијао њихов свакодневни живот. Овакав однос према уметничким предметима својствен је традицији грађанског друштва. Легат Ирине Симић представља у том смислу један од докумената о грађанском начину живота и тежњи српског грађанства да у различитим друштвеним околностима сачува своје културне везе и вредности.

²⁷ Исто, кат. бр. 120, репр.

²⁸ WMF, позната фабрика стоног и кухињског посуђа, са седиштем у Гајслингену, основана је 1853. године. Фокусирајући се на дизајн и функционалност својих производа, фабрика је одиграла значајну улогу приликом преласка са сребра на челик као примарни материјал у индустријској производњи стоног прибора и посуђа. У својој историји, дугој преко 150 година, фабрика је сарађивала са

бројним дизајнерима, а дизајн њених производа кретао се од примене историјских стилова до ар нувоа и Баухауса.

²⁹ D. Altgeld-Peters, *Die Württembergische Metallwarenfabrik (WMF) – Bestecke und Hohlwaren aus Metall zwischen 1945 und 1975. Vom Historismus zur guten Form*, Münster 2000, 389-390.

КАТАЛОГ

1. Путир

Немачка, Аугсбург, XVII век
жиг: аугсбуршки еснафски знак
иницијали мајстора: СВ
сребро, позлата; ковање
R отвора 9,2 cm, h 17,4 cm
МПУ инв. бр. 22564

2. Пехар

Средња Европа, друга половина XIX века
жиг: неидентификован
сребро, изнутра позлата; ливење, матирање, гравирање
R отвора 8 cm, h 13,4 cm
МПУ инв. бр. 16018

3. Пехар

Чехословачка, 1922-1929. година
жиг: чехословачки службени знак
иницијали мајстора: AP
сребро; ливење
R отвора 7,5 cm, h 11,5 cm
МПУ инв. бр. 22559

4. Тањир

Аустроугарска, Беч, последња деценија XIX– прва деценија XX века
жиг: аустроугарски службени знак
производња: VCD – Vincenz Carl Dub
сребро; ливење, пресовање
R 22,5 cm, дубина 3 cm
МПУ инв. бр. 22567

5. Послужавник

Аустроугарска, Беч, око 1880. године
жиг: бечки службени знак
производња: J. C. Klinkosch
сребро; ливење, гравирање, матирање
50,5 x 78,3 cm
МПУ инв. бр. 16025

6. Самовар

Аустријска царевина, Пољска, Варшава, 1845-1847. године
жиг: државни службени знак, месни знак
производња: K. Klima i Szewski, Warszavie
сребро, дрво; ковање, ливење, пресовање
R постоља 15,5 cm, h 24,5 cm
МПУ инв. бр. 160227

7. Сервис за чај

Русија, Петроград, 1844. године
жиг: петроградски службени знак

контролор: Д.Т. – Тверской Дмитрий Ильич
иницијали мајстора: GO (?) – Gustav Magnus Akerblom
сребро, изнутра позлата; ливење, матирање
чајник – h 14,6 cm, ширина 25,5 cm; бокалчић – h 10,2 cm, ширина 6 cm
МПУ инв. бр. 16023

8. Посуда за шећер

Русија, Петроград, 1845. године
жиг: петроградски службени знак
контролор: Д.Т. – Тверской Дмитрий Ильич
мајстор: Adolf Sper
сребро, изнутра позлата; ливење, матирање
h 6,5 cm, ширина 20 cm
МПУ инв. бр. 16024

9. Чајник

Аустријска царевина, Беч, око 1850. године
жиг: бечки службени знак
иницијали мајстора: AW (нечитко) – Woltner Anton (?)
сребро, дрво; ливење, пресовање, пунктирање
h 20,5 cm, ширина 20,8 cm
МПУ инв. бр. 16021

10. Чајник

Русија, Москва, 1880. година
жиг: московски службени знак
иницијали мајстора: MC – Соколов М.Ф. и И. Озрецки
сребро, изнутра позлата; ливење, гравирање
R дна 10,8 cm, h 15,4 cm
МПУ инв. бр. 16020

11. Тацна

Аустроугарска, Беч, око 1880. године
жиг: бечки службени знак
иницијали мајстора: EF – Eduard Friedman
сребро; ливење, ковање на матрицу, изрезивање, матирање
R 17 cm
МПУ инв. бр. 16014

12. Тацна

Немачка, око 1880. године
жиг: немачки службени знак
сребро; ливење, ковање на матрицу, изрезивање
R 10,3 cm
МПУ инв. бр. 16015

13. Кашичица

Русија, Москва, 1835. година
жиг: московски службени знак
контролор: Н.Д – Дубровин Николай Лукич
иницијали мајстора: А.К.
сребро, позлата, нијело; ливење
дужина 13,7 cm
МПУ инв. бр. 22556

14. Кашичице (11 комада)

Русија, Петроград, последња четвртина XIX века
жиг: петроградски службени знак
иницијали мајстора: S.F.
сребро; ливење
дужина 11 cm
МПУ инв. бр. 22557

15. Десертне кашичице (6 комада)

Аустроугарска, почетак XX века
жиг: аустроугарски службени знак
иницијали мајстора: AB
сребро; ливење
дужина 10,7 cm
МПУ инв. бр. 22558

16. Десертни есцајг (за 6 особа)

Аустрија, 3. деценија XX века
жиг: аустријски службени знак
иницијали мајстора: AW
сребро, позлата; ливење, пресовање
виљушка – дужина 15 cm; нож – дужина 17 cm
МПУ инв. бр. 22560

17. Кашичица

Аустроугарска, последња четвртина XIX века
дршка – посребрена; ливење, гравирање
дно – мађарски новчић Франц I, сребро, 1834. година;
аверс: Франц I, реверс: Богородица са Христом
дужина 12 cm
МПУ инв. бр. 22561

18. Кутлачица за шећер

Аустроугарска, Беч, око 1880. године
жиг: бечки службени знак
сребро; ливење, резање
дужина 17,8 cm
МПУ инв. бр. 16019

19. Виљушка и кашика за салату

Аустроугарска, крај XIX – почетак XX века
жиг: накнадно утиснут аустријски службени знак (после 1922. године)
сребро, рог (?); ливење, пресовање
дужина 24 cm
МПУ инв. бр. 22568

20. Штипаљка за шећер

из сета стоног прибора модел „3300”
Немачка, Гајслинген, 1951-1973. година
производња: WMF – Württembergische Metallwarenfabrik
дизајнер: Kurt Mayer
посребрено, алпака; ливење
дужина 10,3 cm
МПУ инв. бр. 22565

21. Штипаљка за шећер

Далеки Исток, Камбоџа (?), 3-4. деценија XX века
сребро; ливење
дужина 9,3 cm
МПУ инв. бр. 22566

22. Свећњак

Аустријска царевина, Беч, 1856. година
жиг: бечки службени знак
иницијали мајстора: AL
сребро; пресовање
h 27,7 cm, ширина 22,5 cm
МПУ инв. бр. 16017

23. Кутија

Камбоџа, 3-4. деценија XX века
сребро, дрво; пресовање
4x 14 x 5,5 cm
МПУ инв. бр. 22562

24. Кутија

Камбоџа, 3-4. деценија XX века
сребро, дрво; пресовање
6,5 x 7,9 cm
МПУ инв. бр. 16016

25. Кутија

Камбоџа, 3-4. деценија XX века
сребро; пресовање
R 7,8 cm, h 2 cm
МПУ инв. бр. 22563

ЛИТЕРАТУРА

Tardy, *Les poinçons de garantie internationaux pour l'argent*, Paris, 1975.

W. Neuwirth, *Lexikon Wiener Gold- und Silberschmiede und ihre Punzen 1867-1922*, Wien, 1976.

Т. Голдберг, Ф. Миушков, Н. Платонова, М. Постникова-Лосева, *Русское золотое и серебряное дело XV-XX веков*, Москва, 1979.

Istorija srebra, M. Ranković (ur.), Beograd, 1987.

И. Зорић, *Сребрнина у Србији XIX века*, Музеј примењене уметности, Београд, 1990. (каталог изложбе)

Silver, P. Glanville (ed.), London, 1996.

D. Altgeld-Peters, *Die Württembergische Metallwarenfabrik (WMF) – Bestecke und Hohlwaren aus Metall zwischen 1945 und 1975. Vom Historismus zur guten Form*, Münster, 2000.

Н. Шурић, *Збирка Ирине Симић*, Годишњак града Београда, Београд, 2000-2001, XLVII-XLVIII, 291-303.

Н. Шурић, *Трагови легата*, Политика, Београд, 29. 7. 2004.

Документација Музеја примењене уметности, Београд

Документација Куће легата, Београд

DRAGINJA MASKARELI*

SILVERWARE COLLECTION FROM THE IRINA SIMIĆ LEGACY IN THE MUSEUM OF APPLIED ART IN BELGRADE

Summary

The history of Irina Simić legacy is insufficiently well known and has only been partly reconstructed to date. The legacy, which the Belgrader Irina Simić bequeathed to the City of Belgrade in 1975, is kept in the Museum of Applied Art in Belgrade. It contains 194 objects: paintings, antique furniture, carpets, jewellery, artistically crafted metal objects, ceramics, porcelain, glass, etc.

Irina Simić (1915-1988) was born in Moscow, in a bourgeois family which, immediately after the outbreak of the October Revolution, emigrated to Yugoslavia. Irina's father, Nikola Kopitin, was an engineer. Irina Simić compiled her collection of the works of art together with her husband, Ljubomir Simić. They married in Belgrade in 1957, and they contributed works to the collection either individually, from their respective family inheritance, or collected them in the course of their life together.

The silverware collection from Irina Simić legacy comprises 25 objects, mostly tableware and small useful and decorative objects and decoration that are kept in the Metal and Jewellery Department. Most of the objects from the collection date back to the 19th century and first decades of the 20th century, from the area of Western Europe and Russia.

Among the objects from the collection, particularly worthy of attention is the serving tray (Cat. No. 5), made about 1880, a product of a reputable Vienna company, J. C. Klinkosch, samovar (Cat. No. 6), made in Warsaw in 1845-1847 in the workshop owned by *Messrs.* K. Klima and Szewski, as well as parts of a tea service (Cat. No. 7 and 8) made in St. Petersburg 1844/45.

An exception in this collection is a silver chalice (Cat. No. 1), made in the 17th century in one of the famous Augsburg workshops. Besides, the collection also harbours a specimen of the industrial design: sugar tongs (Cat. No. 20) from the 3300 tableware set, which was designed in 1951 by Kurt Mayer for the famous German factory WMF.

The silverware collection as well as the entire Irina Simić legacy was not produced by systematic collection but rather constitutes a body of objects of different provenance, intended use, and artistic value. Many objects from the collection are actually parts of bigger functional units which were lost. Regardless of these losses that are observed from the museological perspective, the Irina Simić legacy is nevertheless an important document about the middle-class lifestyle in Serbia and the aspirations of Serbian middle-class to maintain its cultural connections and values throughout different social environments.

* Draginja Maskareli, Art Historian, Belgrade Heritage House

САЧУВАНО СЕЋАЊЕ: ПОРОДИЧНИ АЛБУМ ЗА ФОТОГРАФИЈЕ АНАСТАСА ЈОВАНОВИЋА

Апстракт: У раду је реч о албуму за фотографије који је припадао породици Анастаса Јовановића, првог српског фотографа и истакнутог припадника грађанске елите у Србији XIX века. Албум је анализиран у ширем социјалном и историјском контексту, као вредан визуелни документ, не само о животу ове угледне грађанске породице, већ и о неким аспектима приватног живота и друштвених односа у Србији XIX века.

Кључне речи: албум, фотографија, Анастас Јовановић, породица, сећање

Старање о сећању, једном од кључних темеља идентитета, суштинска је тежња сваког појединца и групе. Није необично да ова тенденција посебно јача током XIX века, столећа које је прожето трагањем за различитим видовима идентитета, индивидуалног и колективног. У овом веку јављају се многи облици чувања сећања, а један од најистрајнијих јесте албум за фотографије.¹

Као форма, фото-албум је настао средином XIX века, из логичне потребе да на једном месту буду сакупљене фотографије особа, места или догађаја, у власништву појединца или породице. Преузевши у оквиру грађанског друштва улогу галерије предака, традиционалне привилегије племићких породица, албум за фотографије постао је стожер породичних успомена и најважније визуелно сведочанство породичне историје и континуитета. Најчешће луксузно опремљен, албум се

као репрезентативни предмет чувао на истакнутом месту, у салону грађанске куће, централном простору у коме се породица окупљала и примала посете.²

Један од таквих предмета, сачуван као драгоцен целина у колекцији Музеја примењене уметности³, јесте албум за фотографије који је припадао породици Анастаса Јовановића⁴, првог српског фотографа и истакнуте личности културног и друштвеног живота Србије XIX века (сл. 1, кат. бр. 1). Ова угледна београдска породица, чији су чланови били значајни представници наше уметности и културе, прави је репрезент српског грађанског друштва овог периода. Њихов албум за фотографије, као визуелизована историја породице, пружа тако ширу слику о животу и друштвеним односима у грађанској Србији током XIX века.

Албум породице Јовановић израђен је највероватније у Бечу, око 1880. године.⁵ Димензије су му 28 x 21 x 6 cm. Луксузне је израде, са 19 листова од чврстог картона, од којих је сваки пресечен ради лакшег листања. На странама се налазе отвори, правоугаоног или овалног облика, предвиђени за фотографије формата визиткарте и кабинет. Листове прекрива флорални орнамент у зеленој боји и злату, изведен на светлој основи, док уводне и завршне странице албума украшава раскошни неоренесансни орнамент, штампан у златној боји на црној основи.

Повез албума израђен је од дрвених плочица и лајсни дуж ивица и пресвучен кожом, зелене, смеђе и жуте боје. Горња корица подељена је по дијагонали

* Јелена Пераћ, историчар уметности, Музеј примењене уметности, Београд

¹ *Историја приватног живота*, 4, приредили Ф. Аријес и Ж. Диб, Београд, 2003, 148-149.

² М. Тодић, *Повези албума за фотографије*, Зборник Музеја примењене уметности, 26-27, Београд, 1982/83, 78; W. Mraz, *Albums as Archives, Die golden Jahre der Photoalben by Ellen Maas*, History of Photography, april, London, 1978, 176-178; О. Дрезгић, *Албуми за фотографије*, Зборник Музеја Срема, 3, Сремска Митровица, 1997, 64.

³ Музеј примењене уметности откупио је албум 1978. године, од породице инжењера Саве Величковића, познатог београдског колекционара.

⁴ О Анастасу Јовановићу: Љ. Никић, *Аутобиографија Анастаса Јовановића*, Годишњак Музеја града Београда, књ. III, 1956, 385-416; П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића, првог српског литографа*, Београд, 1962; Исти, *Анастас Јовановић (1817-1899)*. Каталог радова, Нови Сад, 1964; Р. Антић, *Анастас Јовановић – први српски фотограф*, каталог изложбе, Галерија САНУ и Музеј града Београда, Београд, 1977.

⁵ Албум има све одлике новог типа албума из осме деценије XIX века. Датовање око 1880. године извршено је на основу штампане декоративне композиције на страницама, која се јавља на албумима од девете деценије XIX века: М. Тодић, *Албуми за фотографије из збирки Музеја примењене уметности у Београду*, Зборник Музеја примењене уметности, 28-29, Београд, 1984/85, 121-122.

флоралним фризом изведеним у златотиску; са обе стране су рељефно изведени цветни мотиви. Доња корица је идентично украшена, али је орнамент изведен само на зеленој кожи у слепом отиску. Албум се затвара једноставном великом месинганом копчом. Рез је позлаћен, а хрбат је украшен утиснутим орнаментисаним тракама.⁶

Албум садржи 80 фотографија – портрета, снимљених у познатим домаћим и иностраним атељеима друге половине XIX века.

Највећи део фотографија чине портрети уже породице Јовановић – Анастаса, његово троје деце Константина, Катарине и Јована, као и друге супруге Марије Штенц Јовановић. Оваква структура албума у потпуности одражава нову структуру грађанске породице XIX века. Као резултат све већег раздвајања приватне и јавне сфере, у овом столећу долази до афирмације породице, која постаје основно језгро грађанског друштва. Тада се формирају основне карактеристике модерне породице која, према дефиницији, почиње да подразумева родбински повезане особе које живе под истим кровом, или још уже, брачни пар са децом.⁷ Развој породице у Србији, мада спорији, био је сличан ономе у Европи, а српска породица средином XIX века, по основним карактеристикама – величини, структури и функцији – готово се није разликовала од породица у осталим европским земљама.⁸

У првом отвору албума породице Јовановић, резервисаном за фотографију власника,⁹ смештен је портрет Анастаса Јовановића (1817-1899), кабинет-формата, снимљен шездесетих година XIX века у атељеу др Хајда (dr Heid) у Бечу (сл. 2, кат. бр. 2).¹⁰ Анастас је представљен у зрелим годинама, одевен у униформу која би могла бити везана за његову функцију управитеља двора кнеза Михаила, на којој се налазио од 1861. до 1868. године, али и за евентуалну дипломатску мисију какве је вршио у том периоду.¹¹

Иконографија портрета и његово место у албуму потпуно одговарају грађанском моделу оца породице. Анастас је представљен у свом свом достојанству, као



1. Албум за фотографије породице Анастаса Јовановића, Беч, око 1880, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 10106

1. *Anastas Jovanović's family photo album*, Vienna, about 1880, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 10106

човек на врхунцу каријере и живота, већ увелико потврђени припадник грађанске елите у Србији. Он је оснивач и глава породице, чији се портрет логично налази на почетку визуелизованог породичног стабла, представљајући, као слика личног угледа и интегритета, гаранцију статуса читаве породице.

Осим овог, у албуму се налази још седам Анастасових портрета, снимљених од шездесетих до касних осамдесетих и почетком деведесетих година XIX века (кат. бр. 5, 6, 21, 30, 52, 53, 54). Најкаснији портрети представљају га као већ старог, али и даље самосвесног и угледног човека (кат. бр. 5, 54).¹² Управо је фотографија, као медиј који бележи и чува тренутак, допринела новом виђењу старости и осећању протока времена.¹³ Захваљујући њој, било је лакше замислити и сопствену

⁶ Исто, 121-122. Албум је за музејску документацију обрадила Загорка Јанц.

⁷ Дефиниција да породицу чине «људи који су крвно повезани и живе под истим кровом, а посебно отац, мајка и деца» потиче из 1869. године: Zsolt Luj Flandren, *Pojam porodice*, у: Radanje moderne porodice, sociološka hrestomatija, priredila dr Andelka Milić, Beograd, 1988, 91-95. Као основне карактеристике модерне породице наводе се: одвајање приватне од јавне области; снажне емотивне везе између чланова породице; породице концентрисане око детета; подела послова по половима – мушкарац у јавној, жена у приватној области; јачање породице као групе; слабење друштвених веза између породица; искључивање људи који не припадају породици; формирање нуклеарне породице: Н. Nakamura, *Family album: Changing Perspective of Family Portrait*, у: Family album: Changing Perspective of Family Portrait, кат. изложбе, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 1992, 25.

⁸ А. Вулетих, *Породица у Србији средином 19. века*, Београд, 2002, 153.

⁹ Ова појава карактеристична је за албуме од седам деценије 19. века: М. Тодић, *Албуми за фотографије из збирки Музеја примењене уметности у Београду*, 122.

¹⁰ Идентична фотографија, нешто већих димензија, коју је снимио Емил Рабендинг (Emil Rabending), такође бечки фотограф, чува се у колекцији Музеја града Београда, инв. бр. А 177. Публикована је у: Група аутора, *Службено одело у Србији у 19. и 20. веку*, каталог изложбе, Галерија САНУ, Београд, 2001, 345, кат. бр. 21.5.

¹¹ Исто, 345, кат. бр. 21.5.

¹² Р. Антић, н.д., 14.

¹³ *Историја приватног живота*, 4, 344.



2. Др Хајд, Анастас Јовановић у униформи, Беч, око 1865, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 10413
2. Dr Heid, Anastas Jovanović in uniform, Vienna, about 1865, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 10413

пролазност. Анастасов достојанствени став то потврђује: он је човек на крају животног пута, свестан те чињенице, али поносан на оно што за собом оставља – богату и успешну каријеру и угледну породицу. Његов лик, сачуван у албуму, осигурава му место у породичном сећању и остаје узор потомству.

Осим Анастасових, у албуму се налази више портрета његове деце, Константина, Катарине и Јована Јовановића. Константин А. Јовановић (1849-1923),¹⁴ Анастасов син из првог брака, био је познати српски

архитекта, школован у Цириху. Својим пројектима значајно је допринео уобличавању Београда као престонице у другој половини XIX века и њеном претварању у европски град. Катарина А. Јовановић (1869-1954) рођена је у другом Анастасовом браку, са Маријом Штенц Јовановић. Била је књижевник, изврсни познавалац немачког језика и преводилац.¹⁵

Константин (сл. 3, кат. бр. 7; кат. бр. 16, 18, 31, 34, 35, 40, 41, 59) и Катарина Јовановић (кат. бр. 10, 11, 12, 36, 63, 64, 72) представљени су такође у различитим животним добрима, од детињства, преко адолесцентског, до зрелог доба. Њихове фотографије, поређане у породичном албуму, бележе различите тренутке у животу, сведочећи о пролазности времена, али и о продужетку породичне лозе, чији су они настављачи.

Анастасов најмлађи син Јован¹⁶, портретисан је само као дечак, у различитим узрастима (кат. бр. 9, 33, 63, 66). Осим његових, у албуму се налази доста дечијих портрета, вероватно потомака шире Анастасове породице. Појава великог броја дечијих портрета у породичном албуму није необична, с обзиром на ново схватање детињства које доноси XIX век. Више него икад раније, дете постаје центар породице и предмет улагања – осећајног, економског, васпитног и егзистенцијалног. Оно значи будућност и осигурава континуитет породице, али и нације и врсте. Оно је начин борбе против пролазности, тако да је лик детета-наследника неизбежан на породичним фотографијама и у породичним албумима.¹⁷

Портрет друге Анастасове супруге, Марије Штенц Јовановић¹⁸ налази се на две фотографије у албуму (сл. 4, кат. бр. 63, 22). Фотографија кат. бр. 63 представља групни портрет Марије Јовановић са децом, Катарином и Јованом. Материнство је била једна од битних етапа у животу жене XIX века и њена најзначајнија улога у оквиру грађанске породице и друштва. Осим биолошке, она је подразумевала и социјалну и васпитну димензију. Мајка је била стожер породичне атмосфере и главни васпитач деце, а њена затвореност у приватну сферу и посвећеност брачним, мајчинским и домаћинским дужностима сматрана је неприкосновеним идеалом и

¹⁴ О Константину А. Јовановићу: Љ. Никић, *Архитект Константин Јовановић*, Годишњак Музеја града Београда, књ. IV, 1957, 345-360; Д. Ђурић-Замоло, *Градитељи Београда 1815-1914*, Београд, 1981, 55-58; М. Šćekić, *Konstantin Jovanović arhitekta*, Београд, 1988; Г. Гордић - В. Павловић-Лончарски, *Архитект Константин А. Јовановић*, Београд, 2001.

¹⁵ Р. Антић, н. д., 15; П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића, првог српског литографа*, 55, напомена 138. О Катарини Јовановић: М. Ђурић-Топаловић, *Катарина А. Јовановић: 1869-1954: живот и рад*, Париз, 1961.

¹⁶ Јован Јовановић такође је дете из другог Анастасовог брака. Био је дипломира-ни хемичар и већи део живота је провео у иностранству. О њему нема ближих података: Р. Антић, н. д., 15.

¹⁷ *Историја приватног живота*, 4, 117-118. О лику детета у сликарству, в.: В. Симић, *Портрет детета у српском сликарству 19. века*, Нови Сад, 2004, са старијом литературом.

¹⁸ Брак између Анастаса Јовановића и Марије Штенц склопљен је 1868. године у Београду и трајао је до њене смрти 1881. године: Р. Антић, н. д., 15.

условом стабилности породице и читавог друштва.¹⁹

У складу са оваквим схватањима, Марија Јовановић је на фотографији у породичном албуму представљена у центру композиције, окружена децом. Она је стуб породице, коју држи на окупу. Мајчинска брига и љубав, исказане гестом заштитничког загрљаја, усмерени су, као и пажња читаве породице, првенствено ка најмлађем члану, сину и наследнику Јовану.

Осим чланова уже породице, у албуму се налазе још и портрети Анастасове мајке Марије²⁰ (кат. бр. 19), сестре Катарине Хаџи-Поповић²¹ (кат. бр. 3, 8) и сестрића Милана и Љубице Хаџи-Поповић²² (кат. бр. 4). Ту су и портрети Анастасових пријатеља: Деметра Тирке (кат. бр. 28, 60)²³, генерала Јована Белимарковића (сл. 5, кат. бр. 42; кат. бр. 45)²⁴, хотелијера Мејера, власника хотела "Национал" у Бечу (кат. бр. 61)²⁵ и анонимног Анастасовог пријатеља (кат. бр. 75).²⁶ Као помоћ у присећању, фотографија обнавља чежњу.²⁷ Тако и фотографије у албуму породице Јовановић чине ближим ликове рођака и пријатеља који су далеко, временски или просторно.

У албуму породице Јовановић налазе се портрети још неких личности са којима су Анастас или други чланови његове породице били у вези. Међу идентификованима су: Ружица Чарнојевић-Анастасијевић (кат. бр. 23), Персида Анастасијевић-Сарка²⁸ (кат. бр. 24), председник београдске општине Живко Карабиберовић (кат. бр. 25), кнегиња Јулија Обреновић (кат. бр. 26, 29, 51), Александар Обреновић као дечак (кат. бр. 38), кнегиња Наталија Обреновић (кат. бр. 39), кнез Кондуков Корсаков²⁹ (кат. бр. 43), кнез Батенберг (кат. бр. 44), генерал Ранко Алимпић (кат. бр. 56, 57), Илија Гарашанин (кат. бр. 58), Ђорђе Крунић Корона (кат. бр. 76, 77), Александар Константиновић³⁰ (кат. бр. 80, 81). Портрети чланова владајуће династије, познатих



3. Фриц Лукхарт, *Константин А. Јовановић*, Беч, око 1875, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 10418

3. Fritz Luckhardt, *Konstantin A. Jovanović*, Vienna, about 1875, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 10418

¹⁹ Др Гордана Трпковић, *Материнство и модернизација у српској војвођанској породици*, у: Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века, 2, Положај жене као мерило модернизације, научни скуп, Београд, 1998, 237. О овој теми, у ширим оквирима: К. Hauzen, *Polarizacija «polnih karaktera»*, у: *Radanje moderne porodice, sociološka hrestomatija*, 212-233.

²⁰ Марија Јовановић потицала је из најугледније куће у Врацу, родном месту Анастаса Јовановића. Рођена је око 1795, а умрла је у 85. години живота 1879. у Београду. У Београд је прешла са децом после мужевљеве смрти 1831. Око 1850. живела је с децом, Анастасом и Катарином у Бечу: Љ. Никић, *н. д.*, 389, 390, 401; Р. Антић, *н. д.*, 9-10, напомена 14.

²¹ Катарина Хаџи-Поповић била је удата за Николу Хаџи-Поповића, високог српског чиновника. Умрла је 1894. године: Љ. Никић, *н. д.*, 404; Р. Антић, *н. д.*, 9-10, нап. 14. На полеђини фотографије кат. бр. 8 налази се посвета: «Катарина Х. Поповић рођена Јовановић. Фотографирао своју сестру А. Јовановић 24 Октобра 862 у Београду».

²² На полеђини фотографије је посвета: «Ујаку, Катици и Јоци у спомен, 11-XI-1893 год, Љубица и Милан Х Поповић».

²³ Деметар Тирка био је финансијски повереник кнеза Михаила и Анастасов пријатељ и заштитник у време његових студија у Бечу. Осим помоћи око

школовања, Тирка му је помогао да купи своју прву камеру, као и у време када је остао без стипендије, после смене династије Обреновић 1842. године: Љ. Никић, *н. д.*, 405, 406, 407; Р. Антић, *н. д.*, 10-12.

²⁴ Јован Белимарковић био је сведок Анастасу Јовановићу приликом склапања брака са Маријом Штенц: П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, 55, напомена 138. На страницама албума и на полеђини његових фотографија налазе се записи «Јојин кум».

²⁵ На полеђини фотографије је запис: «Hotelier Meyer, Hotel National Wien». У поткровљу зграде овог хотела у Бечу Анастас Јовановић је имао атеље, а на спрату испод је становао: Р. Антић, *н. д.*, 32, нап. 117.

²⁶ На полеђини фотографије је посвета: «А.М. Anastase Jovanovits».

²⁷ *Историја приватног живота*, 4, 344.

²⁸ Испод фотографије је запис: «Персида (Анастасијевић) или Сарка, удата за Ђорђа Карађорђевића, старијег сина Карађорђевог брата Алексе. Имала два сина Божицара и Алексија».

²⁹ Његово име исписано је на руском језику на полеђини фотографије. Уз фотографију је запис: «У име руског цара венчао краља Милана Обреновића».

³⁰ Син Анке Константиновић и командант краљеве гарде, према запису уз фотографију.



4. Флоријан Гантенбајн, *Марија Јовановић са децом, Катарином и Јованом*, Београд, 1875-1880, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 10474
4. Florian Gantenbein, *Marija Jovanović with her children, Katarina and Jovan*, Belgrade, 1875-1880, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 10474



5. Флоријан Гантенбајн, *Генерал Јован Белимарковић*, Београд, 1870-1880, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 10453
5. Florian Gantenbein, *General Jovan Belimarković*, Belgrade, 1870-1880, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 10453

политичара и војсковођа били су уобичајени у породичним албумима, као сведочанство националних и патриотских осећања власника. Присуство портрета чланова и присталица династије Обреновић у албуму породице Јовановић сасвим је очекивано, с обзиром на познате везе Анастаса Јовановића са овом династијом, чији је присталица остао до краја живота.³¹

Породични албум за фотографије Анастаса Јовановића представља вредан визуелни документ који

битно допуњује бројне писане изворе о историји ове знамените породице. Посредно, он је драгоцен сведочанство о многим аспектима приватног и породичног живота у Србији XIX века. Посебну вредност албума представља то што је сачуван као целина, са свим фотографијама. Та чињеница говори доста о месту и значају овог предмета у породичном наслеђу. Као чувар породичних успомена и сећања, он чини породичну историју видљивом и ближом и остаје трајна потврда њеног постојања и трајања.

³¹ Љ. Никић, *н. д.*, 389.

КАТАЛОГ*

1. Албум за фотографије

Беч, око 1880.

Дрво, кожа, картон, платно;

Златотиск, апликација, штампа

28 x 21 cm

МПУ инв. бр. 10106

2. Др Хајд (dr Heid)

Анастас Јовановић у униформи

Беч, око 1865.

Фотографија, 16 x 10,7 cm

МПУ инв. бр. 10413

3. Милан Јовановић

Портрет жене (Катарина Хаџи-Поповић?)

Београд, око 1890.

Фотографија, 16,3 x 10,7 cm

МПУ инв. бр. 10414

4. Милан Јовановић

Милан и Љубица Хаџи-Поповић

Београд, 1893.

Фотографија, 16,4 x 10,7 cm

МПУ инв. бр. 10415

5. Д. Крстовић

Допојасни портрет Анастаса Јовановића

Београд, око 1890.

Фотографија, 16 x 11 cm

МПУ инв. бр. 10416

6. Анастас Н. Стојановић

Анастас Јовановић

Београд, око 1865.

Фотографија, 9,8 x 6 cm

МПУ инв. бр. 10417

7. Фриц Лукхарт (Fritz Luckhardt)

Константин А. Јовановић

Беч, око 1875.

Фотографија, 10,5 x 6,5 cm

МПУ инв. бр. 10418

8. Анастас Јовановић

Катарина Хаџи-Поповић

Београд, 1862.

Фотографија, 9,8 x 6,2 cm

МПУ инв. бр. 10419

9. Д. Крстовић

Јован А. Јовановић

Београд, 1880-1885.

Фотографија, 10,2 x 6,5 cm

МПУ инв. бр. 10420

10. Аноним

Катарина А. Јовановић

1880-1885.

Фотографија, 9,4 x 5,7 cm

МПУ инв. бр. 10421

11. Ернст Пфланц (Ernst Pflanz)

Катарина А. Јовановић

Мариенбад, око 1890.

Фотографија, 10,4 x 6,4 cm

МПУ инв. бр. 10422

12. Петар Јулинац

Катарина А. Јовановић

Београд, 1880-1885.

Фотографија, 10,5 x 6 cm

МПУ инв. бр. 10423

13. Петар Јовановић

Портрет девојке

Београд, око 1880.

Фотографија, 10,7 x 6,5 cm

МПУ инв. бр. 10424

14. Ђока Краљевачки

Млада жена са бебом у наручју

Београд, 1870-1880.

Фотографија, 10,2 x 6 cm

МПУ инв. бр. 10475

15. Др Хајд (dr Heid)

Портрет девојчице

Беч, 1860-1870.

Фотографија, 10,2 x 6,5 cm

МПУ инв. бр. 10427

16. Анастас Н. Стојановић

Константин А. Јовановић

Београд, око 1875.

Фотографија, 10,5 x 6,5 cm

МПУ инв. бр. 10445

17. Анастас Н. Стојановић

Жена у црној хаљини

Београд, 1870-1875.

Фотографија, 9,7 x 6,3 cm

МПУ инв. бр. 10431

18. Анастас Н. Стојановић

Константин А. Јовановић

Београд, око 1865.

Фотографија, 9,8 x 6,2 cm

МПУ инв. бр. 10428

* Фотографије су наведене према њиховом редоследу у албуму.

19. Аноним (Анастас Јовановић?)

Марија Јовановић

око 1860.

Фотографија, 9,5 x 6,2 cm

МПУ инв. бр. 10430

20. Петар Јовановић

Млади човек с брадом

Београд, око 1880.

Фотографија, 9,5 x 6,5 cm

МПУ инв. бр. 10426

21. Е. Рабендинг (E. Rabending)

Анастас Јовановић

Беч, 1860-1865.

Фотографија, 10,3 x 6,4 cm

МПУ инв. бр. 10432

22. Фриц Лукхарт (Fritz Luckhardt)

Портрет младе жене (Марија Штенц?)

Беч, 1865-1870.

Фотографија, 16,5 x 11,4 cm

МПУ инв. бр. 10433

23. Д. Крстовић и П. Ф. Чех

Ружица Чарнојевић-Анастасијевић

Београд, 1880-1890.

Фотографија, 16 x 11,5 cm

МПУ инв. бр. 10434

24. Д. Крстовић и П. Ф. Чех

Персида Анастасијевић-Сарка

Београд, 1880-1890.

Фотографија, 16 x 11,5 cm

МПУ инв. бр. 10435

25. Флоријан Гантенбајн

Живко Карабиберовић

Београд, 1880-1890.

Фотографија, 16 x 11 cm

МПУ инв. бр. 10436

26. Аноним (Анастас Јовановић?)

Кнегиња Јулија Обреновић

1855-1860.

Фотографија, 9,5 x 6,3 cm

МПУ инв. бр. 10439

27. Тифоксилос (Typhoxylus)

Портрет млађе жене

Беч, 1860-1870.

Фотографија, 10 x 6 cm

МПУ инв. бр. 10437

28. Др Хајд и Ф. Ронигер (dr Heid, F. Ronniger)

Деметар Тирка

Беч, око 1870.

Фотографија, 10,2 x 6,5 cm

МПУ инв. бр. 10438

29. Аноним (Анастас Јовановић?)

Кнегиња Јулија Обреновић

1855-1860.

Фотографија, 9,5 x 6 cm

МПУ инв. бр. 10440

30. Аноним (Анастас Н. Стојановић?)

Анастас Јовановић

Око 1860.

Фотографија, 10,2 x 6,5 cm

МПУ инв. бр. 10441

31. Жан Гут (Jean Gut)

Константин А. Јовановић

Цирих, око 1870.

Фотографија, 10,5 x 6 cm

МПУ инв. бр. 10442

32. Едмунд Тиц (Edmund Tietz)

Портрет млађег човека (Матија Бан?)

Хрудим, средина XIX века

Фотографија, 10,3 x 6,3 cm

МПУ инв. бр. 10443

33. Ф. Штоклас (F. Stoklas)

Портрет дечака (Јован А. Јовановић?)

Баден, око 1880.

Фотографија, 10,2 x 6,5 cm

МПУ инв. бр. 10444

34. Анастас Н. Стојановић

Константин А. Јовановић

Београд, око 1865.

Фотографија, 9,8 x 6,2 cm

МПУ инв. бр. 10448

35. Ј. Бауер (J. Bauer)

Константин А. Јовановић

Беч, 1865-1870.

Фотографија, 10 x 6,7 cm

МПУ инв. бр. 10446

36. Др Хајд (dr Heid)

Катарина А. Јовановић

Беч, 1873-1875.

Фотографија, 10,5 x 6,4 cm

МПУ инв. бр. 10447

37. Д. Крстовић
Портрет девојчице
Београд, око 1880.
Фотографија, 11 x 6,7 cm
МПУ инв. бр. 10425

38. Д. Крстовић
Александар Обреновић као дечак
Београд, око 1880.
Фотографија, 10,5 x 6,5 cm
МПУ инв. бр. 10449

39. Д. Крстовић
Кнегиња Наталија Обреновић
Београд, 1875-1882.
Фотографија, 10,5 x 6,7 cm
МПУ инв. бр. 10450

40. Д. Крстовић
Константин А. Јовановић
Београд, 1875-1880.
Фотографија, 10,7 x 6,2 cm
МПУ инв. бр. 10451

41. Ђакомо Брођи (Giacomo Brogi)
Константин А. Јовановић
Фиренца, 1870-1875.
Фотографија, 10 x 6,2 cm
МПУ инв. бр. 10452

42. Флоријан Гантенбајн
Генерал Јован Белимарковић
Београд, 1870-1880.
Колорисана фотографија, 16 x 11 cm
МПУ инв. бр. 10453

43. Ив. Н. Карастојанов (?)
Кнез Кондуков Корсаков
1880-1890.
Фотографија, 16,3 x 11,3 cm
МПУ инв. бр. 10454

44. Карастојанов
Кнез Батенберг
Софија, 1880-1890.
Фотографија, 16 x 11 cm
МПУ инв. бр. 10455

45. Флоријан Гантенбајн
Генерал Јован Белимарковић
Београд, 1870-1880.
Фотографија, 16 x 11 cm
МПУ инв. бр. 10456

46. Никола Лекић
Две девојке
Београд, 1882-1890.
Фотографија, 10,7 x 6,5 cm
МПУ инв. бр. 10457

47. Г. Пицнер (G. Pietzner)
Портрет девојке
Беч, 1902.
Фотографија, 10,5 x 6,5 cm
МПУ инв. бр. 10458

48. Т. О'Конор (T. O'Connor)
Портрет младе жене
Лимерик, 1882.
Фотографија, 10,5 x 6,3 cm
МПУ инв. бр. 10459

49. Франц Фогел (Franz Vogel)
Портрет девојке
Пејербах, крај XIX века
Фотографија, 10 x 6,5 cm
МПУ инв. бр. 10460

50. Карл Шкута (Carl Skutta)
Портрет девојке
Беч, око 1880.
Фотографија, 10,8 x 6,8 cm
МПУ инв. бр. 10461

51. Анастас Н. Стојановић
Кнегиња Јулија Обреновић
Београд, око 1860.
Фотографија, 10 x 6,5 cm
МПУ инв. бр. 10462

52. Анастас Н. Стојановић (?)
Анастас Јовановић
Београд, око 1860-1865.
Фотографија, 10,5 x 6,2 cm
МПУ инв. бр. 10463

53. Др Хајди Ф. Ронигер (dr Heid, F. Ronniger)
Анастас Јовановић
Беч, 1860-1865.
Фотографија, 10,2 x 6,5 cm
МПУ инв. бр. 10464

54. Д. Крстовић
Допојасни портрет Анастаса Јовановића
Београд, око 1890.
Фотографија, 10,8 x 6,7 cm
МПУ инв. бр. 10465

55. Мејер и Пирсон (Mayer and Pierson)
Портрет непознатог генерала (Vaillout?)

Париз, друга половина XIX века
Фотографија, 9,5 x 6,2 cm
МПУ инв.бр. 10466

56. Анастас Н. Стојановић
Генерал Ранко Алимпић

Београд, око 1875.
Фотографија, 10,5 x 6,4 cm
МПУ инв.бр. 10467

57. Др Хајд (dr Heid)
Генерал Ранко Алимпић

Беч, око 1875.
Фотографија, 10,5 x 6,5 cm
МПУ инв.бр. 10468

58. Анастас Н. Стојановић
Илија Гарашанин

Београд, 1860-1865.
Фотографија, 10 x 6 cm
МПУ инв.бр. 10469

59. Др Хајд (dr Heid)
Константин А. Јовановић

Беч, око 1870.
Фотографија, 10 x 6,5 cm
МПУ инв.бр. 10470

60. Др Хајди Ф. Ронигер (dr Heid, F. Ronniger)
Деметар Тирка

Беч, 1870.
Фотографија, 10,2 x 6,5 cm
МПУ инв.бр. 10471

61. Др Хајди Ф. Ронигер (dr Heid, F. Ronniger)
Хотелијер Мејер – четири портрета у овалу

Беч, 1860-1870.
Фотографија, 10,2 x 6,5 cm
МПУ инв.бр. 10472

62. Д. Крстовић
Портрет девојчице

Београд, око 1880.
Фотографија, 16 x 11 cm
МПУ инв.бр. 10473

63. Флоријан Гантенбајн
Марија Јовановић са децом, Катаринином и Јованом

Београд, 1875-1880.
Фотографија, 16 x 11 cm
МПУ инв.бр. 10474

64. Д. Крстовић
Катарина А. Јовановић

Београд, око 1885.
Фотографија, 9,5 x 6,5 cm
МПУ инв.бр. 10476

65. Флоријан Гантенбајн
Портрет детета

Београд, око 1880.
Фотографија, 10,5 x 6,5 cm
МПУ инв.бр. 10477

66. Флоријан Гантенбајн
Портрет детета (Јован А. Јовановић?)

Београд, око 1877-1878.
Фотографија, 10,5 x 6,5 cm
МПУ инв.бр. 10478

67. Аноним
Портрет девојке

Средина XIX века
Фотографија, 8,8 x 5,8 cm
МПУ инв.бр. 10429

68. Никола Лекић
Дечак и девојчица у народној ношњи

Београд, 1882-1890.
Фотографија, 10,5 x 6,5 cm
МПУ инв.бр. 10482

69. Др Хајд (dr Heid)
Дечак и девојчица

Беч, 1860-1870.
Фотографија, 10 x 6,5 cm
МПУ инв.бр. 10481

70. Франц Фогел (Franz Vogel)
Дечак у матроском оделу

Пејербах, крај XIX века
Фотографија, 10 x 6,5 cm
МПУ инв.бр. 10480

71. Ј. Бауер (J. Bauer)
Портрет дечака

Беч, око 1870.
Фотографија, 10 x 6,3 cm
МПУ инв.бр. 10479

72. Д. Крстовић
Катарина А. Јовановић са другарицама

Београд, око 1885.
Фотографија, 10,7 x 6,4 cm
МПУ инв.бр. 10485

73. Петар Јулинац
Портрет девојчице

Београд, око 1880.
Фотографија, 10,6 x 6,6 cm
МПУ инв.бр. 10483

74. Флоријан Гантенбајн
Две сестре

Београд, око 1860.
Фотографија, 10,4 x 6,4 cm
МПУ инв.бр. 10487

75. Лебур (Lebour)
Портрет мушкарца

Париз, средина XIX века
Фотографија, 10,5 x 6,2 cm
МПУ инв.бр. 10484

76. А. Соргато (A. Sorgato)

Ђорђе Крунић Корона
Венеција, 1870-1880.
Фотографија, 10,5 x 6 cm
МПУ инв.бр. 10489

77. А. Соргато (A. Sorgato)

Ђорђе Крунић Корона
Венеција, 1870-1880.
Фотографија, 10,5 x 6 cm
МПУ инв.бр. 10490

78. Петар М. Аранђеловић
Девојчица са псом

Ниш, 1870-1880.
Фотографија, 9,5 x 6,4 cm
МПУ инв.бр. 10486

79. Ђока Краљевачки
Дечак и девојчица

Београд, 1870-1880.
Фотографија, 10,5 x 6,4 cm
МПУ инв.бр. 10488

80. Др Хајд (dr Heid)
Александар Константиновић

Беч, око 1870.
Фотографија, 15,7 x 10,8 cm
МПУ инв.бр. 10491

81. Петар Јовановић
Пуковник Александар Константиновић

Београд, око 1880.
Фотографија, 15,7 x 10,6 cm
МПУ инв.бр. 10492

ЛИТЕРАТУРА

Љ. Никић, *Аутобиографија Анастаса Јовановића*, Годишњак Музеја града Београда, 1956, III, 385-416.

П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића, првог српског литографа*, Београд, 1962.

Р. Антић, *Анастас Јовановић, први српски фотограф*, Галерија САНУ и Музеј града Београда, Београд, 1977 (каталог)

W. Mraz, *Albums as Archives, Die golden Jahre der Photo alben by Ellen Maas*, History of Photography, London, april 1978, 176-178.

М. Тодић, *Повези албума за фотографије*, Зборник Музеја примењене уметности, Београд, 1982-83, 26-27, 71-78.

М. Тодић, *Албуми за фотографије из збирки Музеја примењене уметности у Београду*, Зборник Музеја примењене уметности, Београд, 1984-85, 28-29, 119-125.

Žan-Luj Flandren, *Pojam porodice*, у: *Rađanje moderne porodice*, priredila Anđelka Milić, Beograd, 1988, 90-95 (sociološka hrestomatija)

K. Hauzen, *Polarizacija „polnih karaktera“*, у: *Rađanje moderne porodice*, priredila Anđelka Milić, Beograd, 1988, 212-233 (sociološka hrestomatija)

H. Nakamura, *Family album: Changing Perspective of Family Portrait*, у: *Family album: Changing Perspective of Family Portrait*, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 1992 (каталог)

О. Дрезгић, *Албуми за фотографије*, Зборник Музеја Срема, 3, Сремска Митровица, 1997, 63-79.

Гордана Трпковић, *Материнство и модернизација у српској војвођанској породици*, у: *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века*, 2, Положај жене као мерило модернизације, Београд, 1998, 233-238 (научни скуп)

Службено одело у Србији у 19. и 20. веку, Галерија САНУ, Београд, 2001 (каталог)

А. Вулетић, *Породица у Србији средином 19. века*, Београд, 2002.

Историја приватног живота, 4, приредили Ф. Аријес и Ж. Диби, Београд, 2003.

JELENA PERAC*

PRESERVED MEMORY: ANASTAS JOVANOVIĆ'S FAMILY PHOTO ALBUM

Summary

The appearance of photo albums in mid 19th century was directly linked with the invention of a new medium and the need to collect and preserve the family memories and recollections in one place. As the most important visual evidence of family history and continuity, the album was kept in a clearly visible place, in the salon of a middle-class home, the central space of family gathering.

One of the representative objects that have been preserved to date in the Museum of Applied Art Collection, is a photo album that belonged to the family of Anastas Jovanović, the first Serbian photographer and distinguished member of the Serbian middle class– elite of the 19th century. The album is a valuable unit, witness not only to the history of

this esteemed Belgrade family but also to some aspects of private life in Serbia of this period.

The album of Jovanović family was made about 1880. It is a luxury object that contains 80 photographs– portraits. The structure of the album, the greatest part of which is made up of the portraits of immediate family members, fully reflects a new structure of the middle-class family, with all its characteristics: strengthening of the family as a group, strong emotional ties between its members, clear division of gender roles, focus on the child – heir. Other photographs in the album – portraits of the Jovanović family relatives and close friends, pictures of the members of Obrenović dynasty, famous politicians and soldiers, reveal the family and friendship ties but also the national and patriotic feelings of the album owner.

* Jelena Perac, Art Historian, Museum of Applied Art, Belgrade

ТРАДИЦИЈА КАО ИНСПИРАЦИЈА У ДЕЛУ САВКЕ СУБОТИЋ

Апстракт: Савка Суботић је оставила траг о свом богатом животу и јавном деловању у мултикултурној Славонији и Војводини у другој половини XIX и на почетку XX века. Активно ради на афирмацији и модернизацији традиционалне женске текстилне радиности. Учествоје на домаћим и међународним изложбама. На Земаљској изложби у Пешти (1885) излаже предмете, инспирисане етномотивима, које је она креирала. Имала је следбенике у пракси и на теоријском пољу.

Кључне речи: женски покрет, текстилне рукотворине, афирмација, реформе, изложба, признања, следбеници

Савка Суботић (1834 -1918), изузетна личност, интелигентна, образована Новосађанка, већи део живота посветила је сакупљању, проучавању и афирмисању народне уметности, просвећивању сеоских жена, хуманитарном раду и борби за остваривање права жена на образовање и бољи статус у друштву. Својим прегалачким радом допринела је модернизацији патријархалног друштва како на селу тако и у граду.

У новијој литератури њено име се најчешће везује за почетке женског покрета у Војводини.¹ Иако се није експлицитно декларисала као феминисткиња, њена залагања за право жена на образовање, иницијативе да се отворе девојачке школе и да се оснују женска удружења, ангажман у свим тадашњим женским друштвима, јавна друштвена делатност, а особито ставови и предавања о положају жене у српском друштву која је држала у већ зрелим годинама, оправдавају овакве ставове.

Али, такође сматрам, да се њено свеукупно дело може посматрати са аспекта културне историје, етнологије, музеологије и примењене уметности.

Циљ овог рада је да, на основу доступних писаних извора, укаже на њен значај у афирмацији и реформи традиционалне текстилне радиности као делу српске, материјалне, културне баштине и да укаже на то

да је она, по досадашњим сазнањима, прва жена која се на нашим просторима још у другој половини деветнаестог века бавила дизајнирањем текстила, инспирисана етномотивима.

Текст је написан на основу лексикографске грађе и доступних писаних извора – чланака и књига Савке Суботић (*О нашим народним тканинама и рукотворинама и Успомене*); текстова, које су други истраживачи њене биографије објавили у српској периодици од 1881. до 1937. године и релевантних чланака савремених аутора. Основу анализе представља дело *О нашим народним тканинама и рукотворинама*,² првенствено делови текста у којима ауторка описује свој рад на афирмацији и реформисању сеоских текстилних рукотворина, ангажман, припреме за Земљску изложбу у Будимпешти 1885. године, предмете изложене на овој изложби, признања која је добила за рад и иновације на текстилним предметима. О наведеном делу професор Валтровић пише да „садржи збирку разноврсне поучне грађе из народног живота те је без сумње од особита интереса како за националнога економа, испитивача народне просвете, етнографа, естетичара и индустријалца, тако и за сваког, ко, било са научног било са практичног гледишта, прати фазе тој врсти народне радиности“.³

БИОГРАФИЈА

Животни пут угледне госпође Савке Суботић (сл. 1) је особен и оригиналан, испуњен сталним трагањима и неуморном борбом за афирмацију националних и културних вредности. Њен живот се

* Марина Цветковић, етнолог, Етнографски музеј, Београд

¹ Види књиге: Неда Божиновић, *Женско питање у Србији у XIX и XX веку*, Београд, 1996. и Гордана Стојаковић, *Знамените жене Новог Сада*, Нови Сад, 2001.

² Савка Суботић, *О нашим народним тканинама и рукотворинама*, Нови Сад, 1904. Дело је објављено у едицији *Јубилари Матице српске* и посвећено је педесетогодишњици њеног јавног деловања.

³ Преузето из: Грчић Ј., *Савка Дра Јована Суботића*, Бранково коло, 14 (27) октобар, Сремски Карловци, 1906, стр. 1291.

одвијао у време сложених друштвених, историјских и политичких догађаја који су се одиграли у мултикултурној Хабзбуршкој, односно Аустроугарској монархији. Идејно-теоријски ставови и размишљања у њеним писаним радовима настали су под утицајем тадашњих, актуелних праваца у култури, уметности, филозофији, етнологији. Другим речима, под утицајем романтичара, просветитеља, еволуциониста, дифузиониста, немачких филозофа – материјалиста...

Савка (Полит) Суботић рођена је 11 (24) октобра 1834. године у Новом Саду,⁴ у кући Јована Полита, имућног и утицајног новосадског трговца и комунитетлије (општинара), цинцарског порекла.⁵ Претпоставља се да је на њено васпитање и образовање значајно утицала мајка Јулијана, рођена Десанчић, која је говорила још у првим деценијама XIX века, осим српског, мађарски, немачки и грчки језик.⁶ Од четврте године Савка Суботић похађа ЛЕР (сестара Wittich) за немачки језик и ручни рад.⁷ Образовање наставља 1847. у Темишвару у католичко-немачком заводу.⁸ Година „буне“, 1848, представља преломну годину у њеном животу. Отац, као и други српски представници владајућих слојева, губи своје позиције и материјално богатство. У бомбардовању Новог Сада 1849. страда очев иметак.⁹ Савка Суботић прекида школовање у Темишвару и са мајком, браћом и другим суграђанима одлази у збег, у Земун, а затим прелази у Беч, где наставља образовање у једном бечком интернату.¹⁰ У својим *Успоменама* критикује тадашње услове за школовање женске деце, „жене су училе у учебним и васпитателним заводима у којима се наука само у кругу вртела“.¹¹

Образовање прекида 1851. године и удаје се за српског националног првака, политичара, песника и књижевника, адвоката, доктора филозофије и права, Јована Суботића (1817-1886). Њихова свадба је била важан јавни, национални догађај међу српском емиграцијом у Бечу.¹²

Савка Суботић није стекла високо, институционално образовање. Узрок је био недостатак адекватних



1. Новак Радоњић, Портрет Савке Суботић, уље на платну, 1852, Матица српска, Нови Сад
1. Novak Radonjić, Portrait of Sava Subotić, oil on canvas, 1852, Matica srpska, Novi Sad

женских просветних институција и наведене историјске околности. Широко утемељено образовање које је стекла у кругу породице стално је надограђивала. На њено мишљање и ставове утицали су и брат Полит Десанчић, супруг Јован Суботић и образовани друштвени кругови у којима се кретала.¹³

Након венчања Савка Суботић прати мужа у његовој служби и политичкој каријери. Суботићи су се 1851. године преселили из Беча у Нови Сад, у којем се Јован Суботић успешно бавио адвокатуром. Он је 1861. године изабран за поджупана Сремске жупаније, те тим

⁴ Нови Сад је тада имао статус слободног краљевског града у коме су Срби чинили већину.

⁵ Савка Суботић, *Успомене*, Београд, 2001, стр. 31.

⁶ Чланак *Савка Суботићка*, Голуб, календар за просту 1907. годину, Цариград, 1906, стр. 119.

⁷ Током XIX в. у градовима се оснивају «лерови» у којима угледне госпође подучавају девојке плетењу, шивењу, везу. У првој половини XIX века лерове су већином водиле Немце. У другој половини XIX века један број лерова прераста у редовне девојачке школе «јавне школске установе за женску децу», без обзира на нацију и друштвени статус. У тим установама учили су се: читање, писање, рачун, страни језици, ручни рад и веронаука Гордана Стојаковић, *н.д.*, стр. 19, 20 и Савка Суботић, *Успомене*, стр. 34, 35.

⁸ Јелена Лазаревићева, *Савка Суботићка 1834-1904*, Домаћица, орган женског друштва и његових подружница, број 10, Београд, 1904, стр. 291.

⁹ Ана Столић, *Савка Суботић слика једног света*, предговор, у: Савка Суботић, *Успомене*, стр. 21.

¹⁰ Јелена Лазаревићева, *н.д.* стр. 291.

¹¹ Савка Суботић, *Успомене*, стр. 34.

¹² О свадби пише посредно, кроз сећања на свога мужа. Међу званицима били су и кнез Михајло, породица Вука Караџића. У: *О Јовану Суботићу, успомене његове жене Савке Ј. Суботић*, Бранково коло, бр. 46, Сремски Карловци, 1904, 1470-1479.

¹³ А. В. (аутор је, вероватно, Аркадије Варађанин) *Заслужне жене на перу. Савка Суботић*, Српкиња њезин живот и рад, њезин културни развитака и њезина народна умјетност до данас, Сарајево, 1913, стр. 29.

поводом прелазе у Вуковар. Пратећи мужа на службеним обиласцима села у околини Вуковара, искористила је прилику да упозна ткачку и везилачку радиност Српкиња. То јој помаже у раду на просвећивању сеоских жена, које подучава „здрављу, моралном и материјалном напретку.“ Тада и започиње рад на афирмацији сеоске, женске домаће радиности и развија почетне ставове о препороду домаће индустрије.

Јован Суботић је 1862. године изабран за септемвира (судију Стола седморице) највишег суда за Хрватску и Славонију, због чега се селе у Загреб. Затим је изабран за посланика, а онда за потпредседника хрватског Сабора. Био је председник клуба Самосталне народне странке и подносилац предлога о равноправности српског имена и ћирилице у Хрватској, бурне 1867. године када се водила битка око државног преуређења Хабзбуршке монархије.¹⁴ Године проведене у Загребу Савка Суботић у *Успоменама* описује као време залагања за слогу између Срба и Хрвата.¹⁵ Нажалост, расплет око уређења Хабзбуршке монархије који је дефинисан аустроугарском нагодбом, а затим и хрватско-угарском нагодбом, завршио се неповољно по српски народ. Залагања Јована Суботића, као ни његових истомишљеника, нису уродила плодом. Његова политичка каријера је нагло прекинута. После повратка са Свесловенске етнографске изложбе у Москви, 1867. године, Јован Суботић губи државни положај и право на пензију, а Михајло Полит Десанчић право на адвокатуру. Овај културни догађај, претворен у праву политичку арену, оставио је последице у приватном животу и многих других породица, присталица Народне странке у Хрватској.¹⁶ Породица Суботић се поново сели у Нови Сад и Јован Суботић обнавља адвокатску делатност.

После седам година, 1874, селе се у Осијек. Савка Суботић наставља да ради на афирмацији српске народне уметности, на препороду домаће радиности и постаје ауторитет у погледу српских рукотворина.

Суботићи се 1884. године селе у Земун, у којем ће Јован Суботић умрети 1886. године.

Савка и Јован Суботић имали су осморо деце од којих су преживела четири сина: Дејан, руски царски генерал и гувернер у Туркменији; Војислав, хирург и

један од оснивача медицинског факултета у Београду; Бранислав, дипломата и професор у Будимпешти и Озрен, поручник у царској војсци.¹⁷ Јован Суботић је имао и ћерку из првог брака.

Савка Суботић је умрла новембра 1918. године и „успела је да види плодове свог рада: она је видела ослобођење и уједињење нашег народа.“¹⁸ Сахрањена је у Новом Саду, али су посмртни остаци пребачени у породичну гробницу у Земуну.

Осим основних биографских података овде издвајам податке, релевантне за тему овог рада.

Изложбена делатност Савке Суботић представља значајан аспект у проучавању њеног доприноса афирмацији традиционалних текстилија. Према писању Јелене Лазаревић, Савка Суботић је учествовала 1881. године на пештанској изложби, коју је приредила „Угарска земаљска задруга за женску радиност“. За свој велики труд и залагање у представљању српских рукотворина страном свету, Савка Суботић је награђена медаљом на којој је изливен њен лик.¹⁹

Учествовала је на Првој српској изложби која се одржала 1884. у Новом Саду.²⁰

У изложбеној делатности је, свакако, најзначајније њено учешће на Земаљској изложби у Будимпешти 1885, о којој ће бити више речи у овом раду. На овој изложби је добила признање цара Јосифа и велику колајну за рад на сакупљању народних рукотворина.

Нишка подружина Београдског женског друштва је одликована сребрном медаљом на Париској изложби 1889. године за женски комплет (хаљина, шешир и амрел) који је израђен по нацрту Савке Суботић.²¹

Учествује и у припремама Краљевине Србије за изложбе у Паризу 1890. и у Прагу 1910.

Женски покрет у Војводини смешта Савку Суботић у своје зачетке. Заслужна је за отварање женске школе у Панчеву (1871) и Новом Саду (1874).²²

Активно ради и на оснивању женских удружења. Сматра се да је била инспиратор Задруге Српкиња Новосаткиња.²³ Била је почасна чланица и председница српских женских удружења: чланица Београдског женског друштва (од 1898),²⁴ прва председница Кола

¹⁴ Василије Крстић, *Јован Суботић и Хрвати*, у: Зnameniti Срби о Хрватима, Београд, 1999, стр. 33-60.

¹⁵ Ана Столић, н. д., стр. 24.

¹⁶ Младенко Кумовић, *Идеја о словенском музеју*, у: Од српске народне збирке до Музеја Војводине, зборник радова са међународног скупа поводом стопедесетогодишнице Музеја Војводине, Нови Сад, 1998, стр. 51-60.

¹⁷ Ј. Грчић, н. д., стр. 1291.

¹⁸ *Савка Суботић*, Вардар, календар за просту годину 1923, Београд, 1923, стр. 122.

¹⁹ Овај податак треба узети са резервом јер се помиње само у овом тексту, Јелена Лазаревићева, н. д., стр. 291.

²⁰ А. В. П. Рађа са прве српске изложбе, Орао, Нови Сад, 1884.

²¹ Даница Агатоновић, *Постанак и рад Београдског женског друштва*, Домаћина, 1934, бр. 1, стр. 5.

²² Станоје Станојевић, *Суботић Савка*, у: Народна енциклопедија, књ. IV, Загреб, 1929.

²³ *Савка Суботићка*, Голуб, стр. 116, 117.

²⁴ Види *Говор Савке Суботић*, Женски свет, бр 7, Нови Сад, 1898, стр. 100, 101.

српских сестара (1903) и прва председница Српског народног женског савеза (1912).

Реторички дар Савке Суботић се истиче у већини чланака који се баве њеном биографијом. Још у првим годинама брака, обављајући дужност достојне пратице угледног мужа, Савка Суботић се истиче у држању здравица и говора. Говорничку вештину је истрајно развијала, тако да је у зрелим годинама била позната по сјајним предавањима, која је држала без написаних текстова и подсетника. Живом речју и говором је просвећивала жене са села, али и чланице женских удружења. Саветовала их је: „да крену од села до села, од куће до куће и да поуче сестре из народа о свему што им на моралну и материјалну корист служи, али не са пером у руци, него живим примером”.²⁵

Признања и углед који је имала још за живота, намећу се приликом читања чланака о њеном животу. Њено име прате атрибути „Мајка Анђелија” или „духовна мајка” млађих Српкиња²⁶, просветилица женскиња,²⁷ апостол новог доба²⁸, одлична родољупка и душевна дична мајка... Српкиња, фолклористица и књижевница, народна ораторка и добри анђео српске сељанке²⁹, итд... Признање за јавни и културни рад добила је од српског и руског двора, од многих корпорација и чувених књижевника чешког, немачког, француског, енглеског и америчког порекла.³⁰ Књига *Српкиња – њезин живот и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјетност до данас*, значајна за културну историју наших жена, посвећена је осамдесетом рођендану Савке Суботић.

Била је прва жена која је одржала научно предавање у престижном Бечком научном клубу.³¹ После овог предавања „Жена на Истоку и на Западу” (1910) др Бернхард Минц назвао ју је „Die Mutter ihres Volkes”, а њена биографија и фотографије су тражене широм Европе, у Ротердаму, Лисабону, Лондону, Паризу.³²

Приказ биографије Савке Суботић завршила бих речима Гордане Стојаковић: „Изврсно образовање, подршка коју је имала од мајке и читаве породице, статус и богатство породице Полит, а касније и Суботић, и надасве њене сопствене врлине: интелигенција, моћ запажања, изузетан реторички дар, способност да за

сопствене идеје придобије друге и неоспорна доза харизме, све то ће учинити Савку најпознатијом Новосађанком па и Српкињом крајем XIX века”.³³

Као илустрацију колико је Савка Суботић била цењена и угледна навешћу део писма које јој је њена наследница, Јелица Беловић-Бернадзиковска, незаобилазан ауторитет у проучавању националне историје текстила, упутила 1904. године: „... да Вам се захвалим на пријезним речима, које ми изволесте послати из Париза 12. 11. 1904. те на лепој Вашој књизи, коју данас примих. Обоје чуваћу као највећу драгоценост, као скупocen дар од највеће и најдичније Српкиње, од сјајног узора нас млађих раденица на пољу народне просвете. У велико ми се дојмило красно Ваше дело: 'О народним тканинама и рукотворинама'. Одкако је угледало свет, прочитала сам га више пута и дубоко си у души усадиш оне златне Ваше речи...' Аманет Вам српска жена из народа и њена домаћа привреда'; биће гесло мога скромног рада, доклегож дишем!”³⁴

ИДЕЈНА ПОЛАЗИШТА У ИСТРАЖИВАЊУ ТЕКСТИЛНИХ РУКОТВОРИНА

Савка Суботић је одрасла и школовала се у време када крхки српски грађански слој бива захваћен идејема романтичара и новим вредновањима историје и националне културе. Романтизам је покренуо и питање статуса жена у друштву. Омладински покрет (Уједињена Омладина српска) је шесдесетих година деветнаестог века био предводник и носилац нових погледа и ставова о женском питању у Војводини. Еманципација жена је била саставни део борбе за очување националног идентитета и предуслов за свеопшти национални развој и националну мисију у мултикултурној Војводини.³⁵ Вође Омладинског покрета у духу тадашње европске политичке и социјалне демократије траже: еманципацију жена, њихово национално освешћивање, модерније школовање и друштвено васпитање, духовно и морално ослобођење, подизање из незнања, сујеверја и заосталости и потлачености.³⁶

Савка Суботић, под утицајем Омладинског

²⁴ Види *Говор Савке Суботић*, Женски свет, бр 7, Нови Сад, 1898. стр. 100, 101.

²⁵ *Исто*

²⁶ Ј. Лазаревићева, н. д., стр. 289.

²⁷ Ј. Грчић, н. д., стр. 1291.

²⁸ *Савка Суботић*, Вардар, календар за просту годину 1923, Београд 1923, стр. 120.

²⁹ Јелица Беловић Бернадзиковска, *Српски народни вез и текстилна орнаментика*, Нови Сад, 1907, стр. 58, 59.

³⁰ А. В. н. д., стр. 28.

³¹ Види, Белешке, Домаћина, број 1, Београд, 1911, стр. 31.

³² Гордана Стојаковић, н. д., стр. 93.

³² Гордана Стојаковић, н. д., стр. 93.

³³ *Исто*, стр. 51.

³⁴ Архив Матице српске, рукописно одељење, инв. бр 4364. На овом податку захвална сам колегиници Вери Шарац Момчиловић.

³⁵ Витомир Вулетић, *Уједињена Омладина српска и друштвени положај жене*, у: Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века 2, Београд, 1998, стр. 173.

³⁶ К. Н. Милутиновић, *Омладински покрет (Политичка и социјална позадина Уједињене Омладине Српске)*, Годишњак Матице српске, календар за 1937, Нови Сад, 1937, стр. 130.

покрета и његових присталица, брата Михајла Полит-Десанчића и познаника из детињства Светозара Милетића, бива захваћена овим идејама.³⁷ Она се у женском покрету бори за увођење женских школа, иницира хуманитарне акције и, у складу са програмом Омладине српске, креће у просвећивање сеоских жена „...латила се госпођа Савка Суботићка...да искорени силне мане и предрасуде у женскињама из народа”.³⁸

Она користи службене посете свог мужа селима у околини Вуковара за просвећивање сеоских жена. Том приликом је и спознала естетске и техничке вредности сеоских тканих и вежених рукотворина. „На том путу видела сам богату ризницу наших народних женских рукотворина, у којима се огледа стваралачки дух народног генија!.. *Осетила сам да би требало то народно благо изнети на видик* (курзив С.С.)”.³⁹ Мишљења је да сеоске текстилије имају само етнографски а не практични значај за интелигенцију. Почине да размишља о њиховој модернизацији и прилагођавању практичним потребама високих друштвених слојева.

Временом развија систем идеја о оживљавању женске кућне радиности тј. „*препорођају домаће индустрије*” као значајног националног, економског потенцијала.⁴⁰ Ова размишљања су настала под утицајем филозофа Хекела, Бихнера и Молешота, присталица матријалистичког правца економске филозофије, а заснивају се на идеји о потстицању продуктивности рада сеоских жена.⁴¹ Савка Суботић сматра да женска сеоска радиност – ткање и вез – представља велики потенцијал. Афирмацијом и реформом сеоске текстилне радиности, прилагођавањем потребама грађанства и пласманом на тржишту, жене би могле да поправе свој, али и породични стандард, што би свакако ојачало и националну економију и културу и тако допринело очувању српског националног идентитета.⁴²

Ипак, основна покретачка снага њеног прегалаштва је заправо искрено дивљење према женским текстилним рукотворинама и схватање колико су осећај за естетику, а самим тим и етику били присутни у свакодневном стваралаштву сеоских жена.

Борба за преображај домаће индустрије је подразумевала прегалачки рад на афирмацији, реформи и презентацији женске кућне радиности. На реализацији

и презентацији женске кућне радиности. На реализацији своје замисли Савка Суботић ради од 1861 до 1885, а нарочито у периоду од 1874. до 1885. У том периоду обилази српска села у Славонији и Срему.

У тематским целинама које следе хронолошки ћу представити практичну страну њених активности у борби за ревитализацију домаће индустрије.

АФИРМАЦИЈА СЕОСКИХ ТЕКСТИЛНИХ РУКОТВОРИНА И ПРИПРЕМЕ ЗА ЗЕМАЉСКУ ИЗЛОЖБУ У БУДИМПЕШТИ 1885.

Савка Суботић се први пут заинтересовала за српске народне рукотворине онда када је у сремском селу Добринцима 1851. добила на дар од свекра, свештеника, неколико ћилимова и српско платно које је израдила мајка Јована Суботића (умрла 1848).⁴³ Две године касније, она и муж су се преселили из Беча у Нови Сад, где је господин Суботић отворио адвокатску канцеларију. Пошто нису имали довољно новца за уређење гостинске собе, Савка је искористила наслеђене текстилије: од српског платна је сашила завесе, а ћилимове је прострла по креветима, на зидовима, поду и на столу. Ове рукотворине су биле у складу са класичним намештајем и дошле су до изражаја у великом, светлом, лепо окреченом простору гостинске собе. „Што сам смислила то сам и учинила; али не без зебње. Онда не беше ни трага од наших женских рукотворина у имућним кућама грађанским. Српска је интелигенција држала, да су то ствари – простачке, и према томе за сељачку употребу. Природно је да сам и ја, онда, тако мислила. Тешко се еманциповати од друштвених предрасуда”.⁴⁴

Експеримент је успео и одушевио њеног мужа. „Видиш, то је поезија женске руке! Па, као што се страни свет диви нашим народним песмама, тако ће се дивити и овим рукотворинама, кад се нађе и за њих какав Вук Караџић”.⁴⁵ Касније ће се испоставити да ова аналогија заправо и није случајна. На прво признање народних песама наишли смо у страном свету, посебно код Немаца. Сличну судбину имале су и сеоске текстилне рукотворине. Прво су признате од господе „Немаца”, а тек касније од нашег грађанства.

Српске рукотворине излазе из оквира домаће

³⁷ Светозар Милетић (1826–1901) је подучавао Савку и њеног брата Михајла Полит Десанчића док су били деца, а отац Јован Полит га је и финансијски потпомагао – Савка Суботић, *Успомене*, стр. 38.

³⁸ Ј. Грчић, *н. д.*, стр. 1291.

³⁹ Савка Суботић, *О нашим народним...*

⁴⁰ *Исто*, стр. 18, 86, 94, 95.

⁴¹ Гордана Стојаковић, *н. д.*, стр. 93.

⁴² Услед неповољних друштвено-историјских и економских промена које су захватиле славонска и сремска села (увођење капитализма после 1848) стандард сеоских домаћинства нагло се погоршао.

⁴³ Савка Суботић, *О нашим народним...* стр. 3.

⁴⁴ *Исто*, стр. 4.

⁴⁵ *Исто*, стр. 5.

сеоске употребе средином XIX века. Тада улазе као раритети у немачке салоне у Будимпешти, а шездесетих година постају део фондуса појединих колекционара из Вуковара. Седмдесетих година деветнаестог века, грађанство мења вредносни суд о предметима народне уметности и заузима афирмативан став. Популаризацији сеоских рукотворина допринеле су, донекле, међународне изложбе као и трговина овим предметима.

Савка Суботић у Осијеку, у контактима са представницима високе аристократије, истрајно афирмише женске сеоске рукотворине. Угледни припадници грађанства је ангажују да им уреди собе у стилу српског салона. Ћилимским тканинама облаже делове намештаја и подове, а платна користи за завесе и стољњаке. У Осијеку није било скоро ниједне имућније куће која није платно, везове и ћилимове набављала уз њену помоћ.⁴⁶ «Српски салон» се даље ширио посредством угледних немачких породица које су живе у Осијеку, а заживео је и у Бечу, Дубровнику, Трсту, Одеси, Тифлису, Лондону, Паризу, Владивостоку...

Имајући у виду активну улогу Савке Суботић у сакупљању, реформисању и афирмацији српске текстилне радиности, као и њено познавање наведеног материјала, Бан г. Гроф Драгутин Куен Хедервари из Загреба јој је априла 1884. послао позив да учествује на Земаљској изложби у Пешти 1885. године. Изабрана је у изложбени одбор за подручје Осечко трговачко-обртничке коморе. Помоћник у реализацији јој је био господин Никола Плавшић, тајник те коморе.⁴⁸ На састанку одбора она је представила своје виђење *препорођења наших народних женских рукотворина у обзир прилагођења потребама интелигенције*. Њен предлог о увођењу реформи и новина у изгледу тканина хрватска Влада је у потпуности прихватила.⁴⁹

Реализатори ове изложбе су између себе поделили улоге. Задатак Николе Плавшића био је да сакупи аутентичне женске рукотворине у српским селима Славоније и Срема, а задатак Савке Суботић је био да осмисли грађанску собу у националном стилу и да креира нове моделе грађанског костима, инспирисане етномотивима.

Задатак Савке Суботић није био нимало лак и захтевао је сложену организацију и велики број учесника. Путовала је две године по народу како би прегледала



2. Женски оплећак, рукав, Војка, Срем, крај XIX века, Етнографски музеј, Београд, инв. бр. 34183
2. Blouse, sleeve, Vojka, Srem, end of 19th century, Ethnographic Museum, Belgrade, Inv. No. 34183

домаће радове: ћилимове, веленце, торбе, везове итд.⁵⁰ Желела је да се за украшавање будућих текстилија користе искључиво шаре са народних рукотворина. На основу материјала који је прикупила на терену вршила је селекцију мотива, а затим је шаре груписала по потреби. Свака шара је била намењена одређеном предмету. „Вадилa сам поједине шаре, па сам их груписала по потреби за дотични предмет. То груписање беше нацртано на хартији у оној величини и у оном положају, који одговара дотичном предмету. Те прегледалице израђиване су у осечкој и земунској реалци, по моме упутству. То се морало зато учинити, да жене на хартији виде образац по коме ће радити, јер су шаре биле покупљене са више страна, те оне не би могле ту орнаментику саме удесити...”⁵¹

У изради осмишљених предмета учествовало је преко осамдесет радница. Оне су преле и бојиле предиво, ткале и везле предмете које је донела на пештанску изложбу.⁵²

Текстилно покућство, ћилими са старинском орнаментиком груписаном на нови начин, завесе, драперије и мебл за грађанску собу су у целини урађени у сеоским домаћинствима. Већина предмета грађанског костима и аксесорија су израђени у бечким конфек-

⁴⁶ Исто, стр. 16.

⁴⁷ У то доба било је веома модерно уредити собе у разним националним стилевима. Тако, на пр, Господа Пфајферови имали су један салон уређен у јапанском стилу, други у старонемачком и науспешније уређен у српском националном стилу. Исто, стр. 13.

⁴⁸ Исто, стр. 16.

⁴⁹ Исто, стр. 16, 17.

⁵⁰ Исто, стр. 18.

⁵¹ Исто, стр. 27.

⁵² Исто, стр. 23.



3. Женски оплећак, Буђановци, Срем, крај XIX века, Етнографски музеј, Београд, инв. бр. 25809
3. Blouse, Budanovci, Srem, end of 19th century, Ethnographic Museum, Belgrade, Inv. No. 25809

цијским кућама. Од велике помоћи била јој је рођака Милева Вучковић која је надгледала израду предмета у бечким конфекцијама.⁵³

Ова сложена организација захтевала је пуно труда, стрпљења и васцели надзор над сваким кораком у изради.

СРПСКИ МАТЕРИЈАЛ НА ЗЕМАЉСКОЈ ИЗЛОЖБИ У БУДИМПЕШТИ 1885.

После једногодишњег напорног рада и залагања предмети су израђени и изложени на пештанској изложби. Целокупан српски материјал је на Земаљској изложби изложен на више локација: 1) у павиљону за домаћу радиност; 2) у павиљону Хрватске и Славоније; 3) у павиљону Србије и 4) у павиљону Босне и Херцеговине.⁵⁴ У посебном павиљону, где су угарски сликари, вајари и архитекте излагали своје радове, било је и десет великих ормана са црквеним старинама из мађарских и српских цркава. Валтровић бележи да су на овој изложби први пут страном јавности представљени стари, српски, црквени предмети.⁵⁵ Том приликом је изложено више од две стотине предмета преузетих из карловачке саборне цркве (38 предмета) и фрушко-

горских манастира. Изложен је вежени црквени инвентар (сакоси, епитрахели, наруквице, појасеви, набедрице, плаштенице, покривачи путира); сребрни и позлаћени, ливени и ковани метални предмети, украшени филиграном, емајлом и камењем (дискоси, чаше, ибрици, тамјанице, ручке, рипиде, престолни и ручни крстови, дикирије и трикирије, већи и мањи ћивоти, енколпије, агијари и влаличина одличја за груди) и предмети од дрвета (иконе и штаке) и еванђеља.⁵⁶

Све наведене предмете сакупио је Никола Плавшић (надзорник хрватског и славонског павиљона). Осим црквених предмета он је у хрватском и славонском павиљону изложио неколико хиљада српских ћилимова и чаршава од српског платна, украшених *шлингерајем* (белим везом).⁵⁷ Ове предмете је две године неуморно скупљао у сремским и славонским селима.

У хрватском и славонском одељењу и одељењу за домаћу индустрију изложени су предмети које је осмислила Савка Суботић. Изложено је: 240 разних конфекцијских комада за женску употребу хаљина, шешира, сунцобрана, кецеља, јутарњих капица, огртача за чешљање, огртача за прашину, џепница, шмизета, рубља за даме, рубља за постељину, столног рубља, рубља за новорођену децу и јастука (за крштење), две тоалете за улицу, две елегантне балске тоалете, два матинеја и двадесет дечијих костима (хаљина, шешир, сунцобран и џепница).⁵⁸

Текстил за већину предмета је израђен према замисли Савке Суботић. Као новину увела је орнаментално украшавање платна у ткању. До пештанске изложбе жене су орнаменте радиле само на ћилимовима, оделу и на пешкирима. По платну се само везло и израђивале су се *шупљике*. Савка уводи уткивање орнамената у платно од којег се израђују одевни предмети. Према досадашњим сазнањима, ове реформе су ушле и у ширу употребу и заживеле у појединим селима у Срему. У Етнографском музеју у Београду, у збирци Народне ношње Војводине, чува се седам женских кошуља – *оплећака* и једна сукња – *скути* из Срема (из околине Руме, Сремске Митровице и Земуне), на којима су изведене ове реформе. *Оплећци*, део женске, свечане народне ношње су памучне кошуље дужине до испод струка. Ткане су од белог памука у два нита на хоризонталном разбоју. Рукави наведених оплећака су

⁵³ Исто, стр. 38.

⁵⁴ С.В.П. (вероватно је аутор Стеван Поповић, уредник овог листа), *Српска рађа на земаљској изложби у Будимпешти*, Орао, Велики илустровани календар за годину 1886, Нови Сад, 1885, стр. 110.

⁵⁵ О томе колико је важно упознати свет са хришћанским уметничким старинама у источној цркви види Валтровић, М, *Српске црквене старине на будимпештанској земаљској изложби*, Старица, број 4, 1885. Београд, стр. 102-105.

⁵⁶ С.В.П. (вероватно је аутор Стеван Поповић, уредник овог листа), *Српска рађа на земаљској изложби у Будимпешти*,...стр. 103, 104.

⁵⁷ Савка Суботић, *О нашим народним*...стр. 33.

⁵⁸ Исто, стр. 37 и С.В.П. *Српска рађа на земаљској изложби*...стр. 112.

украшени у ткању техником у зев. Орнаменти су геометријски и стилизовани, вегетабилни. На рукаву оплећка из Војке, Стара Пазова, крај деветнаестог века, инв. број 34183 (сл. 2), уткан је крупан, вегетабилан мотив – *дрво живота*. На рукаву оплећка из Буђановца, Рума, инв. број 25809 (сл. 3), крај деветнаестог века, местимично је уткан стилизовани вегетабилни орнамент од белог памука и срмене жице.

Осим орнаменталног украшавања платна у ткању што се примењује на рукавима кошуља – *оплећка* у Срему, Савка Суботић уводи и новине у комбиновању различитих предива у ткању: 1) уместо белих пруга у основи српског платна уводи и пруге од свиле и разнобојног памука; 2) уводи шару „на коцке”; 3) на *либранцу* (платно са пругама, које се набира) дебљи бели памук замењује ибришом у боји.⁵⁹ Даље истраживање музејских предмета и сеоског текстилног инвентара Срема и Славоније требало би да покаже да ли су и ове реформе потврђене у пракси.

Стеван Поповић је, у чланку који се односи на српску грађу изложену на Земаљској изложби у Бечу, одао признање Савки Суботић и истакао да је она: „генијалним и новим начином подигла српску народну рукотворину до уметничке висине...Тек у тој изради синула је српска народна тканина у свој лепоти својој и освојила све зналце и неброј лепотица...Ми који смо живим учешћем пратили све муке и тегобе овога пионирског рада гђе Савке Суботићке, који смо непосредно гледали сјајни тријумф њене идеје, њезиног неуморног поборништва и ретког пожртвовања – кличемо јој из дубине душе: Слава јој! Хвала јој!”⁶⁰

На изложби је посебно изложена и соба у етно-стилу, намењена за лутријско извлачење. За израду мебла за намештај и ћилима било је потребна тканина из једне ширине. Тада је израђен широки хоризонтални разбој (са широким брдом) који је био веома популаран код стапарских ткаља.⁶¹ Ово се наводи као једна технолошка новина коју је увела Савка Суботић.

На основу фрагментарних описа собе изложене на пештанској изложби сазнајемо да су тзв. ћилимске тканине биле у основи беле боје, украшене старинском орнаментиком. Завесе на вратима (портијере) су биле беле са црвеном бордуром, израђене од танке, фино одређене вуне.⁶²

Беле ћилимове је Савка Суботић увела као иновацију седамдесетих година деветнаестог века. Ови ћилими су се раширили по Бачкој и постали су део сеоског текстилног инвентара. У Етнографском музеју у Београду чува се ћилим са белом основном бојом из једне поле који је настао под утицајем реформи Савке Суботић. Изаткан је 1914. године у Стапару, а води се под инв. бр. 14043 (сл. 4). Основа му је од конопље, а потка од вуне. Ткан је у два нита у техници *клучања (иверања)*, на хоризонталном разбоју са широким брдом. Шара са крупним ружама је настала прегледавањем са фабричког прекривача. Његов ћилим *парњак* се чува у Војвођанском музеју.⁶³

Савка Суботић је, још пре Инкиострија који се сматра зачетником националног стила у српској декоративној уметности, користила сеоске текстилне рукотворине као инспирацију за израду мебла за облагање комадног собног намештаја. Ћилиме је дизајнирала на основу аутентичних, народних орнамената. Инкиостри је 1908. године користио – за уређење ентеријера куће у којој је живео и радио наш еминентни научник Јован Цвијић, данас Меморијални музеј Јована Цвијића – као материјал за облагање намештаја првенствено готове, вежне делове женских кошуља из Македоније и са Косова.⁶⁴

Соба у националном стилу израђена по замисли Савке Суботић била је главни лутријски згодитак на Земаљској изложби у Пешти. Добио је чиновник из Пеште, који ју је касније продао за десетоструко вишу цену. То је показатељ колико је та соба била занимљива и оригинална.

ПРИЗНАЊА ЗА ИЗЛОЖБУ И СЛЕДБЕНИЦИ

Још док је Савка Суботић радила на припреми предмета за пештанску изложбу, фабриканти и трговци текстилом су били заинтересовани за њене производе.

Видевши први део поруцбине пристигао из бечких конфекцијских кућа г. Посиловић, ондашњи судија и рођени брат хрватског кардинала Посиловића, предложио јој је да узме патент за њих.⁶⁵ Савка Суботић није желела „монопол на својој идеји”, већ је сматрала да је најбољи пут за афирмацију текстилних производа да

⁵⁹ Савка Суботић, *О нашим народним ...* стр. 29.

⁶⁰ С. В. П. *Српска рађа на Земаљској изложби ...* стр. 10.

⁶¹ Савка Суботић, *О нашим народним ...* стр. 57, 58. Али, у исто време је, на сличан начин, осавремењен и разбој у средњем Банату. Широки разбоји осамдесетих година XIX века улазе све више у моду. Види Ференц, Немет, *Торонталски ћилим четврт века ткања у Банату*, Нови Сад, 1994, стр. 32.

⁶² Савка Суботић, *О нашим народним ...* стр. 17.

⁶³ Види Братислава Идвореан-Стефановић, *Ћилим Срба у Војводини*, Нови Сад, 2003, стр. 70. и Мирјана Малуцков, *Ћилимство Срба у Војводини*, Нови Сад 2003, стр. 197, 265.

⁶⁴ *Водич кроз Меморијални музеј Јована Цвијића*, Београд, 2004, стр. 16.

⁶⁵ Савка Суботић, *О нашим народним ...* стр. 39.



4. Ђилим, Стапар, Бачка, 1914, Етнографски музеј, Београд, инв. бр. 14043
4. Kilim, Stapar, Backa, 1914, Ethnographic Museum, Belgrade, Inv. No. 14043

они, реформисани или не, уђу у трговину. Зато је мустре за израду платна дала г. Миросављевићу, фабриканту и трговцу текстилном робом. Он је платно, израђено по њеним мустрама, изложио у мађарском павиљону за домаћу индустрију. За то платно одликован је дипломом.⁶⁶

Бечке конфекцијске куће су јој нудиле високе откупне цене за тканине израђене по њеној замисли. Желеле су да конфекцију израђену од ових тканина изнесу као новину за летњу сезону.⁶⁷

Такође је и Филип Хаз, фабрикант ћилима, желео да откупи српске ћилимове, посебно оне на којима је Савка Суботић извела ново груписање орнамената. Желео је да у процес производње убаци ове атрактивне ћилимове. Међутим, породични проблеми, понајпре болест њеног мужа, спречили су је да реализује ову замисао.⁶⁸

Славонија и Срем су постигли сјајан успех на пештанској изложби. Жири је ауторе одликовао великом медаљом и дипломом. Српске рукотворине добиле су признања и од представника бечког двора и највиших слојева аристократије. У непосредним сусретима са њима Савка Суботић је успела да премости пропусти организатора и да својим реторичким способностима

– указивањем на ликовне и техничке вредности изложеног материјала – истакне значај и могућности српске женске кућне радиности. Сама Савка Суботић је схватала да је важно да се двор заинтересује за ове предмете, јер ће касније, по угледу на њих, то учинити и друга господа.⁶⁹

Један број предмета које је она дизајнирала завршио је на бечком двору. Као илустрацију њеног рада наводим дужи опис предмета који су поклоњени надвојвоткињи Стефанији: „*Матине* (јутарње одело за госпође) састојало се од сукње од најфинијег сади-платна (без икаквих шара). Доле је био широк перваз са утканим јеленима, око којих су се вили неки шипрази. Између јелена беху (од црвена памука) црвене пруге уткане, а јелени су били црвене боје. Натраг беше пешкир у облику машлије, са дугачким тракама, на којима беше иста шара, као и на сукњи. Жакет бео, као и сукња, са матроском јаком, на којој беху тако исти јелени уткани, само мање величине. Тако је исто било и на рукаву (штулпне). Шешир од истог платна, на коме су такође били уткани мали јелени; 'капот-хут' постављен лаком, белом свилом а окићен белим чипкама. Сунцобран од истог платна, само на једној поли беху уткани јелени, као на шеширу. Амбрел од истог платна, постављен белом свилом и окићен белим чипкама. Онда су се носили врло дугачки штапови за амбреле. Штап за овај амбрел израдио је један сељак и то врло дивно. Изрезао је врло лепо српског гајдаша. И на цепној марами били су уткани мали јелени. Ово је била тако оригинална тоалета, да јој се свако дивео!“⁷⁰

Из описа предмета се уочава да је Савка Суботић највише користила традиционалне зооморфне и антропоморфне мотиве за украшавање текстилија. То су: јелени, *бепке*-лутке, роде, петлићи.... Три костима и неколико појединачних предмета су узети за малу принцезу, ћерку престолонаследника Рудолфа. „Била су ту два 'матинеја', један са утканим 'бепкама', а други са родама. У 'матинеју' са луткама беше једна пруга плава а друга црвена, а између њих плаве и црвене лутке, отприлике као на горњем матинеју. 'Матине' са родама био је 'крем' боје и то од подебљег платна. Уткане роде биле су од црвена, плава и жута памука без пруга“.⁷¹

Сам престолонаследник Рудолф је одао признање српским ћилимовима. Он је имао прилике да упозна српске женске рукотворине јер је често ишао у Срем, у лов у Обедску бару и у село Купиново.⁷²

⁶⁶ Исто, стр. 39, 40.

⁶⁷ Исто, стр. 40.

⁶⁸ Исто, стр. 29, 34, 35.

⁶⁹ Исто, стр. 40.

⁷⁰ Исто, стр. 30.

⁷¹ Исто.

⁷² Исто, стр. 50.



5. Савка Суботић, фотографија, почетак XX века, Етнографски музеј, Београд, инв. бр. 16014
 5. Savka Subotić, photography, beginning of 20th century, Ethnographic Museum, Belgrade, Inv. No. 16014

После затварања изложбе Савка је послала свој експозе жирију - *изложбеном пресудилачком одбору*, у којем је опширно изложила свој рад и ангажман у припреми изложбе и, између осталог, истакла да је: „народна производња геније, за који молим марку од славног пресудилачког одбора, јер ја служим само као посредница у том послу”.⁷³

Навела је још да јој је крајњи циљ био признање српским народним тканинама, а не лична слава.⁷⁴

Са данашње тачке гледиште и са већ пристојне временске дистанце можемо истаћи да њен ангажман на популаризацији традиционалне текстилне радиности није остао без одјека. Њена следбеница Јелица Беловић-Бернадзиковска у значајном делу *Српски народни везови*

и орнаменти наводи да је Савка Суботић била њен узор у сакупљачкој делатности, а да је она „теоретски узела испитивати и отимати од заборава и пропасти драгоцјену народну имовину”.⁷⁵ Подстицај на теоријском пољу, посебно у области текстилне орнаментике, дала је и Виду Вулетићу Вукасовићу, Драгутину Медењаку-Инкиострију.⁷⁶ Податке о текстилним предметима које наводи у књизи *О Нашим народним тканинама и рукоделима* користе, са одређеним критичком ставом, савремени стручњаци за текстил: Милена Витковић-Жикић, Братислава Идвореан-Стефановић, Братислава Владић-Крстић, Мирјана Малуцков, Вера Шарац-Момчиловић...

Изузетна личност, изразите индивидуалности госпођа Савка Суботић (сл. 5) оставила је траг на пољу изучавања и афирмисања сеоске текстилне радиности. Идејну основу њеног рада чине веома оригинална, за то време напредна, али и утопијска схватања о препороду *домаће индустрије*. Била је мишљења да би се афирмацијом и реформом те радиности подстакла и ојачала економија, породични стандард, а тиме и статус и стандард жена, твораца тих рукоделима. То би, даље, омогућило јачање националне економије и националне културе.

Предуслов за препород домаће индустрије је и реформа текстила, његова модернизација и прилагођавање укусу и потребама грађанства. У служби ове идеје Савка Суботић је креирала и израдила текстилне предмете – делове и аксесорије грађанског текстила и грађанске собе инспирисане етномотивима – које је изложила у Будимпешти 1885. године.

Заслужна је и за реформе на платну од којег су рађени делови народних ношњи. Ове реформе су уведене у ношњи Срема, а поједини предмети се чувају и у Етнографском музеју у Београду.

Имала је следбенике и на теоријском пољу. Узор је била Јелица Бернадзиковској, а утицала је и на Инкиострија и Вида Вулетића Вукасовића. Подаци о текстилним рукоделима које је она оставила и данас су актуелни и користе их савремени стручњаци за текстил.

Надам се да ће овај кратак осврт на дело Савке Суботић бити подстицај за будућа комплекснија истраживања њене личности и допринос нашој културној баштини. Даље и дубље бављење улогом ове заслужне културне раднице подразумевало би евидентирање, а потом евалуацију предмета које је она осмислила.

⁷³ Исто, стр. 46.

⁷⁴ Исто.

⁷⁵ Савка Суботић је била у редакцији књиге Јелица Беловић-Бернадзиковска, н. д., стр. 57, 58.

⁷⁶ Инкиостри у својим радовима преузима од Савке Суботић податке о значењу неких текстилних орнамената, упоређује Савку Суботић, *О нашим народним...* стр. 55, 56 и Драгутин М. Инкиостри, *Моја Теорија*, Београд, 1925, стр. 19, и *Препорођај српске уметности*, Београд, 1907, стр. 99, 100.

ЛИТЕРАТУРА

- С. В. П. (вероватно Стеван Поповић), *Рађа са прве српске изложбе*, Орао, велики илустровани календар за годину 1885, Нови Сад, 1884.
- М. Валтровић, *Српске црквене старине на будимпештанској земаљској изложби*, Старица, број 4, Београд, 1885.
- С. В. П. (вероватно Стеван Поповић, уредник овог листа), *Српска рађа на земаљској изложби у Будимпешти*, Орао, велики илустровани календар за годину 1886, Нови Сад, 1885.
- Говор Савке Суботић*, Женски свет, бр. 7, Нови Сад, 1898.
- Јелена Лазаревићева, *Савка Суботићка 1834–1904*. Домаћина, број 10. Београд, 1904.
- О Јовану Суботићу, успомене његове жене Савке Ј. Суботић*, Бранково коло, Сремски Карловци, 1904.
- Савка Суботић, *О нашим народним тканинама и рукоделицима*, Нови Сад, 1904.
- Ј. Грчић, *Савка Дра Јована Суботића*, Бранково коло, Сремски Карловци, 14 (27) октобар 1906.
- Савка Суботићка*, Голуб, календар за просту 1907 годину, Цариград, 1906.
- Драгутин М. Инкиостри, *Препорођај српске уметности*, Београд, 1907.
- Јелица Беловић Бернадзиковска, *Српски народни вез и текстилна орнаментика*, Нови Сад, 1907.
- А. В. (аутор је, вероватно, Аркадије Варађанин), *Заслужне жене на перу*. Савка Суботић, Српкиња њезин живот и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјетност до данас, Сарајево, 1913.
- Савка Суботић*, Вардар, календар за просту годину 1923, Београд, 1923.
- Драгутин М. Инкиостри, *Моја Теорија*, Београд, 1925.
- Станоје Станојевић, *Суботић Савка*, у: Народна енциклопедија, књ. IV, Загреб, 1929.
- Даница Агатоновић, *Постанак и рад Београдског женског друштва*, Домаћина, 1934, бр. 1.
- К.Н. Милутиновић, *Омладински покрет (Политичка и социјална позадина Уједињења Омладине Српске)*, Годишњак Матице српске, Календар за 1937, Нови Сад, 1937.
- Ференц Немет, *Торонталски ћилим – четврт века ткања у Банату*, Нови Сад, 1994.
- Татјана Корићанац, Љиљана Танеска, *Београдско женско друштво 1875–1941*, Београд, 1995.
- Неда Божиновић, *Женско питање у Србији – у XIX и XX веку*, Београд, 1996.
- Витомир Вулетић, *Уједињена Омладина српска и друштвени положај жене*, у: Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века, књ. 2, Београд, 1998.
- Младенко Кумовић, *Идеја о словенском музеју*, у: Од српске народне збирке до Музеја Војводине. Зборник радова са међународног скупа поводом стопедесетогодишњице Музеја Војводине, Нови Сад, 1998.
- Василије Крестић, *Јован Суботић и Хрвати*, у: Знаменити Срби о Хрватима, Београд, 1999.
- Ана Столић, *Савка Суботић – Слика једног света*, предговор, у: Савка Суботић, Успомене, Београд, 2001.
- Гордана Стојаковић, *Знамените жене Новог Сада*, Нови Сад, 2001.
- Савка Суботић, *Успомене*, Београд, 2001.
- Братислава Идвореан-Стефановић, *Ћилим Срба у Војводини*, Нови Сад, 2003.
- Мирјана Малуцков, *Ћилимарство Срба у Војводини*, Нови Сад, 2003.
- Водич кроз Меморијални музеј Јована Цвијића*, Београд, 2004.

MARINA CVETKOVIĆ*

TRADITION AS INSPIRATION IN THE WORK OF SAVKA SUBOTIĆ

Summary

This paper revisits the role and contribution of Mrs. Savka Subotić (1834–1918), a prominent public personality, a versatile, educated citizen of Novi Sad in the cultural development of multicultural Vojvodina and Slavonija in the second half of the 19th century. Written sources indicate her important role in the recognition and reform of traditional textile crafts, part of the Serbian material cultural heritage. The paper underlines the fact that Savka Subotić, according to what we have learnt so far, is the first woman in our region to engage in textile design inspired by ethnic motifs.

The conceptual basis of her work comprises very original, at the time quite advanced but also utopian views on the revival of *domestic industry*. She believed that the recognition and reform of these crafts would encourage and improve the economy, family standard of living, and, consequently, the status and standard of living for women, creators of these handicrafts. This, in turn, would enable the strengthening of the national economy and national culture. These ideas were in line with the efforts for national

independence and, therefore, in line with the struggle for a better status of women in the society.

Intent on putting her ideas to practice, she was tirelessly exploring women's handicrafts around Slavonija and Srem countryside. She participated in the National Exhibition held in Budapest in 1885 where she displayed textile objects made after her design (parts and accessories of the town costume and town room furniture). These objects are inspired by traditional textile handicrafts and decorated with ethnic motifs.

She also deserves credit for the reforms made on the linen from which parts of traditional folk costumes were made. These reforms were implemented in the folk costumes of Srem and Slavonija.

She also had followers in the theoretical field. She was a role model for Jelica Bernadzikovska and influenced Dragutin Inkiostri Medenjak and Vid Vuletić Vukasović. The data on textile handicrafts that she left are still valid and used by modern experts for traditional and artistic textile crafts.

* Marina Cvetković, Ethnologist, Ethnographic Museum, Belgrade

НЕПОЗНАТА ЗАОСТАВШТИНА
МИЛЕНКА ВЕСНИЋА

Апстракт: У чланку је обрађено пет књига Миленка Веснића (1862-1921), познатог српског правног писца, универзитетског професора, дипломате и политичара, које су некада биле део његове личне библиотеке. Пажња је посвећена Веснићевим екслибрисима, личним печатима и бројним записима и допунама које је оставио у својим књигама.

Кључне речи: Миленко Веснић, стара и ретка књига, повези, ex libris

При нашим музејима, нарочито оним великим, поједине збирке обилују предметима који су припадали познатим личностима друштвене елите. Пут њиховог приспећа у музејски фонд, међутим, није увек јасан. Некада је реч о легату или класичном откупу, а није редак случај да у музејској документацији о начину набавке једноставно нема никаквих података. Пажљивије испитивање таквих примера показује да су експонати до музеја стизали преко више руку, најчешће након ратних превирања праћених безаконом, плачком, те дубоким политичким и социјалним потресима. Реч је, наравно, о не тако ретком контексту модерне музеологије, јер је порекло знатног броја предмета у најзначајнијим музејима у свету такође обавијено велом тајне.¹

У збиркама Уметничког одељења у Завичајном

музеју у Јагодини такође има предмета који су на волшебан или просто непознат начин постали део музејске грађе.² Међу експонатима о чијем пореклу нема званичних података је, на пример, и неколико изузетних скулптура из власништва породице Теокаровић, некадашњих магната текстилне индустрије у Лесковцу и Параћину. Након Другог светског рата биле су најпре конфисковане, да би се потом без икаквих писаних трагова обреле у јагодинском Музеју.³ Исти је случај и са неколико предметних јединица у Збирци старих рукописа и Збирци старе и ретке књиге. Мала збирка средњовековних рукописних одломака из манастира Хиландара, приспела у музејске фондове још 1971. године, откривена је и обелодањена тек тринаест година доцније,⁴ а тек недавно су међу књигама музејске библиотеке неочекивано пронађени рукопис Сергеја Смирнова *Краљева црква на Дедињу*, са оригиналним нацртом за ктиторски натпис за исту цркву Николаја Краснова.⁵ На своје целовито изучавање још увек чекају два рукописа на немачком језику, некада у власништву аустријских племићких породица фон Бутлар и фон Москон,⁶ три српска богослужбена рукописа XVIII века,⁷ као и неколико занимљивих јединица у збирци старе и ретке књиге.⁸ Мада ова грађа није била често предмет изучавања, једном је делу ипак посвећена већа пажња

* Бранислав Цветковић, историчар уметности, Завичајни музеј, Јагодина

¹ Довољно је подсетити на рукопис познатог Никољског јеванђеља који се до Првог светског рата чувао у Народној библиотеци у Београду, да би се након нестанка услед крађе појавио много касније чак у Ирској, где се и данас чува у колекцији Chester Beatty у Даблину, уп. Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, 113-114.

² За основне податке о Музеју, в. М. Којић, *Завичајни музеј Јагодина*, Енциклопедија српске историографије, пр. С. Ђирковић, Р. Михаљчић, Београд 1997, 218.

³ О томе, в. Б. Цветковић, *Неколико необјављених скулптура из Завичајног музеја у Јагодини*, Лесковачки зборник XXXVIII (1998), 177-186.

⁴ Уп. Б. Цветковић, *Тиришеви хиландарски одломци из збирке Завичајног музеја у Јагодини*, Археографски прилози 16 (1994), 91-140. Касније је објављено потпуно фототипско и каталошко издање збирке, в. исти, *Осам векова Хиландара. Хиландарски рукописни одломци из збирке Завичајног музеја у Јагодини*, каталог, Јагодина 2002.

⁵ ЗМЈ, ЦКУ 3807/93, инв. бр. 1261, 1262; Б. Цветковић, *Трагови ликовног стваралаштва Руса емиграната у Јагодини*, Корени 1 (2003), 121-122.

⁶ Реч је о предметним јединицама у Збирци рукописа: рукопис Песмарице, инв. бр. 818, рукопис Дневника, инв. бр. 819, као и једна аутобиографска белешка инв. бр. 1260. У Музеју су стигле као део великог откупа заоставштине старе јагодинске породице Марковић (ЦКУ 3115, 21. 12. 1986), али пут приспећа у породицу није познат.

⁷ Такође није познат начин набавке два апокрифна требничка чина инв. бр. 1257 и 1258 и једног рукописа васкрсних јеванђеља инв. бр. 1259, предметних јединица у Збирци рукописа. Биће највероватније да су првобитно припадали јагодинској саборној цркви.

⁸ Од сто деведесет два примерка у музејској Збирци старе и ретке књиге само је мањи део набављен путем откупа или поклона, док се за неколико богослужбених и егзегетских дела, захваљујући печатима, зна да су првобитно припадала Саборној цркви Св. Петра и Павла у Јагодини. У збирци посебну пажњу заслужује тзв. Зборник јереја Николаја Ивановића, инв. бр. 131 (К-11).

путем изложби и публикација.⁹ Због свог нарочитог значаја за локалну историју, поједини примерци старе и ретке књиге добили су своје место и у сталној изложбеној поставци Музеја.¹⁰

Овом приликом посвећујемо пажњу једном броју предмета из Збирке старе и ретке књиге у јагодинском Завичајном музеју. Њихов аутор је био Миленко Р. Веснић, један од водећих српских политичара, дипломата и правних писаца на размеђи XIX и XX века.¹¹ Мада о начину на који је Музеј дошао до ових књига у документацији установе такође нема података, стручна обрада је показала да су свих пет књига претходно биле у власништву самог Миленка Веснића. Пошто се на овим примерцима из Веснићеве личне библиотеке налазе ауторске белешке, додаци и интервенције, оне самим тим представљају раритет и велику вредност, а за будуће истраживаче нова сведочанства која ће помоћи потпунијем сагледавању личности Миленка Веснића. Са становишта методологије, изворна грађа ове врсте је драгоцен допринос истраживању савременог аспекта историје културе, тј. историје приватног живота.

Миленко Веснић (1862-1921), школован у Лајпцигу, Минхену, Паризу и Лондону, био је један од најобразованијих људи свог времена у Србији. Након што је 1888. године одбранио докторат у Минхену, вратио се у отаџбину где је изградио веома успешну каријеру универзитетског професора и правног писца, а потом дипломате и политичара. Био је најпре српски посланик у Цариграду 1891. године, потом у Риму 1900-1904. године и најзад, од 1904. године и у Паризу, где је најдуже боравио, све до смрти. Осим дипломатије и професуре на Правном факултету у Београду, Веснић је неколико пута заузимао и највише положаје у политичком животу Србије. Као припадник Пашићеве Народне радикалне странке, 1906. године је био министар правде у српској влади, а чак два пута и председник владе (17. 05. 1920 - 18. 08. 1920; 11. 09. 1920 - 01. 01. 1921).¹²

Књиге које се данас налазе у фонду Музеја представљају вредне примерке не само због Веснићевих забелешки и додатака, којима ћемо обратити пуну пажњу, већ и због своје уметничке опреме јер доприносе познавању како књишког повеза као облика уметничког занатства,¹³ тако и екс либриса као специфичног уметничког рода.¹⁴

Најстарија међу Веснићевим књигама у збирци јесте његов хвалоспевни приказ црногорског грађанског законика, кога је по молби књаза Николе током 1888. и 1889. године приредио учени Дубровчанин Валтазар Богишић. Као и многи други правни писци тога времена и Веснић је дао највишу могућу оцену овог законског текста с образложењем да је тако добар законик Богишић израдио захваљујући не само својој стручности, већ и томе што је радећи на тексту све време имао у виду специфичне црногорске прилике и обичаје. Таква висока оцена наслућује се већ у наслову дела: *Општи имовински законик за Књажевину Црну Гору и његова важност за науку и законодавство, критички оглед Др Миленка Р. Веснића, Београд 1891*. Текст је најпре штампан у Годишњици Николе Чупића, књ. 12, у Краљевско-српској државној штампарији у Београду 1891. године, а потом прештампан као посебно издање.

Књига се у Збирци старе и ретке књиге Музеја води под инв. бр. 31, а по важећем библиофилском каталогу спада у категорију ретких српских књига.¹⁵ Има формат 165 x 232 mm и задржану оригиналну пагинацију из часописа (стр. 105-201), с тим што су приликом корицења испред и иза додати по један обичан непагинирани лист и по један форзац лист, каквим су обложене и полеђине корица. Књига је у оригиналном брошираном повезу од вештачке коже, који је украшен златним, црним и слепим тиском. Горња корица има украсни оквир у комбинацији златног и црног тиска, компонован од геометријских и флоралних мотива у стилу блиском француском необароку и Другом царству (сл. 1). На средини корице је у златотиску отиснут наслов

⁹ *Стара и ретка књига у светозаревачким библиотекама. Каталог изложбе*, Светозарево 1985; Б. Цветковић, *Свето јеванђеље манастира Благовештења*, Археографски прилози 18 (1996), 353-379, исти, *Триде Вукосава Рафаиловића из 1845*. године, Зборник радова Народног музеја у Чачку XXVI (1996), 87-96; исти, *Рукописни катехизис из манастира Св. Пантелејмона на Атосу*, Археографски прилози 21 (1999), 333-361; *Благо јагодинске библиотеке*, каталог изложбе, ур. М. Васић, Јагодина 2002; *Први српски устанак у историографији. Двестота годишњица Првог српског устанка и стварања модерне српске државе*, каталог изложбе, ед. Историјски архив Јагодине, Завичајни музеј Јагодина и Народна библиотека "Радислав Никчевић" Јагодина, ур. М. Јовановић, Б. Цветковић, Јагодина 2004.

¹⁰ О томе, в. *Zavičajni muzej Jagodina. Stalna izložbena postavka*, каталог, ур. В. Светковић, S. Dodić, Јагодина 2001, 47-48.

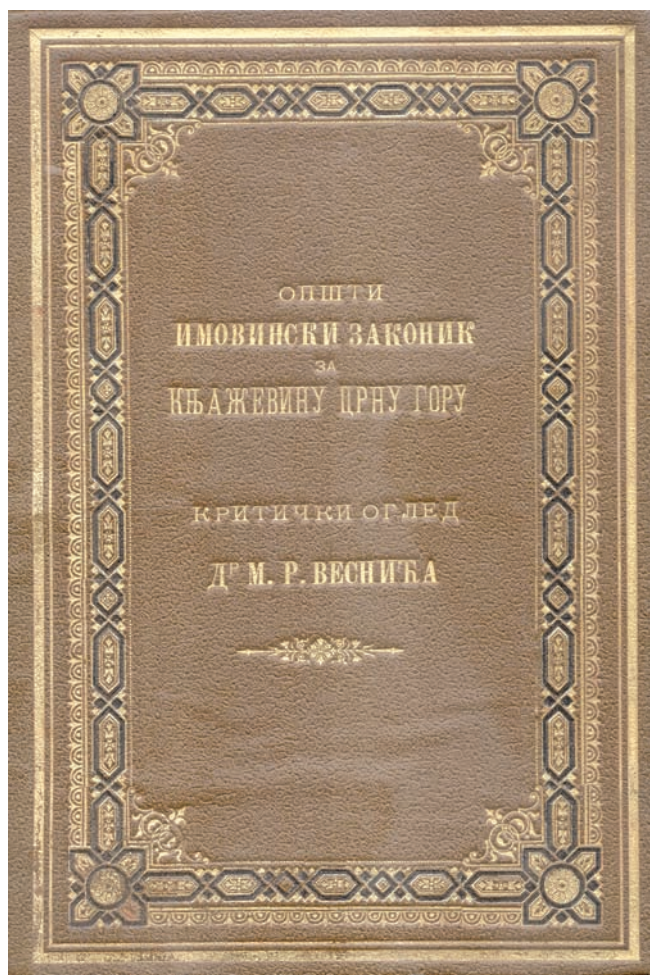
¹¹ ЗМЈ, Збирка старе и ретке књиге, инв. бр. 31, 32, 37, 153, 154.

¹² О М. Веснићу, в. М. Новаковић, *Д-р Миленко Р. Веснић*, Архив за правне и друштвене науке, год. XII, књ. V (XXII) бр. 3, (1922), 161-168; Љ. Алексић-Перовић, *Односи Србије са Француском и Енглеском 1903-1914*, Београд 1965; А. Mitrović, *Jugoslavija na konferenciji mira (1919-1920)*, Београд 1969; М. Екмечић, *Ратни циљеви Србије 1914*, Београд 1990; Н. А. Поповић, *Слободан Јовановић и југословенска држава*, Београд 2003, 73, 76, 79, 95-97, 119-120, 146.

¹³ О повезу српских књига, в. чланке у *Зборнику Музеја примењене уметности* 18 (1974); З. Јанц, *Кожни повези српске ћирилске књиге од XII до XIX века*, Београд 1974; *Повезивачи српских књига*. Каталог изложбе, Београд 1981.

¹⁴ О српском екс либрису, в. Љ. Дурковић-Јакшић, *Историја српских библиотека (1801-1850)*, Београд 1963, 179; исти, *Прилог проучавању екслибриса код Срба*, Зборник Музеја примењене уметности 11 (1967), 75-84; исти, *Почетак српског екслибриса*, Археографски прилози 2 (1980), 17-31; *Ex libris, Likovna enciklopedija Jugoslavije* 1, Zagreb 1984, 401-402.

¹⁵ Ј. Хркаловић, *Каталог ретких српских књига 1741-1941*, Београд 1971, 26.



1. М. Веснић, *Општи имовински законик за Књажевину Црну Гору*, Београд 1891, горња корица, Завичајни музеј, Јагодина
1. M. Vesnić, *General Property Code for the Principedom of Montenegro*, Belgrade 1891, upper cover, Regional Museum, Jagodina

сличне структуре као на самој насловној страни, с тим што је ту додат и мотив у виду раскошне флоралне вињете. Доња корица у слепом тиску у потпуности понавља мотив са горње корице. Хрбат (ширине 1 cm) је раван, са насловом књиге који је изведен у златотиску и капиталу, а дужином је прилагођен висини књиге: *Општи имовински законик Црне Горе*. Рез је такође раван и позлаћен.

На средини унутрашње стране горње корице налепљен је *екс либрис* Миленка Веснића, графички отисак у виду листића димензија 6 x 8,8 cm, са цртежом сложеног иконографског садржаја. На основи која

имитира мозаичку структуру издвојена су три елемента. У горњем кружном медаљону изведена је ведута манастира Жиче, слична изгледу овог манастира на познијим поштанским маркама Краљевине Србије, у изведби Николе Џанге. У доњем издуженом правоугаоном оквиру латиничним словима у два реда исписана је Веснићева девиза: *Sve za obraz A obraz ni za što*. У средњем делу је аранжман налик картушу: преко две затворене књиге налазе се змија типа Уроборос (гризе сопствени реп), дугачко гушчије перо за писање и једна отворена књига у којој је пантљика букмаркера са привеском на коме је српски грб (двоглави орао са крстастим штитом). На страницама отворене књиге је натпис: *Ex Libris Mil R Vesnitch*. Под оквиром *екс либриса* ситним словима исписан је потпис аутора: *M. Lordonnois fecit 1918*, дакле, рад француског цртача М. Лордоноа из 1918. године.¹⁶ Изглед Веснићевог *екс либриса* на својеврстан начин открива његову сложену личност. Чињеница да су у композицији сажети мотиви средњовековне српске традиције (ведута Жиче) и западњачке симболике (Уроборос), најдиректније указују на М. Веснића као осведоченог интелектуалца космополите, који је у исто време неговао снажан осећај националног припадништва. Језичка и азбучна прилагођеност натписа такође се може објаснити чињеницом да Веснић свој *екс либрис* наручује у време свог боравка у Паризу (1904-1920).

На насловној страни књиге налази се још један Веснићев *екс либрис*, али у облику печата (P=3,3 cm). Отиснут је црвеним мастилом, има кружни натпис: *Milenko R. Vesnitch * ex libris*, док је у средини отиска остављен простор за библиотечки број: *N°* (сл. 2). Очито да је и овај *екс либрис* изрезан током Веснићеве дуготрајне дипломатске каријере.

Друга књига у збирци Музеја јесте Веснићев превод књиге *Државно-правни положај Босне и Херцеговине од Ханса Шнелера*, Београд 1893, која је одштампана у Штампарији Краљевине Србије. Књига се у збирци чува под инв. бр. 154. Има формат 235 x 160 mm и 160 страница. У оригиналном је брошираном повезу од тамносмеђег платна који је богато украшен рељефним орнаменталним оквиром у црном тиску састављеном од густе мреже стилизованих флоралних мотива, идентичног облика на предњој и задњој корици. Хрбат

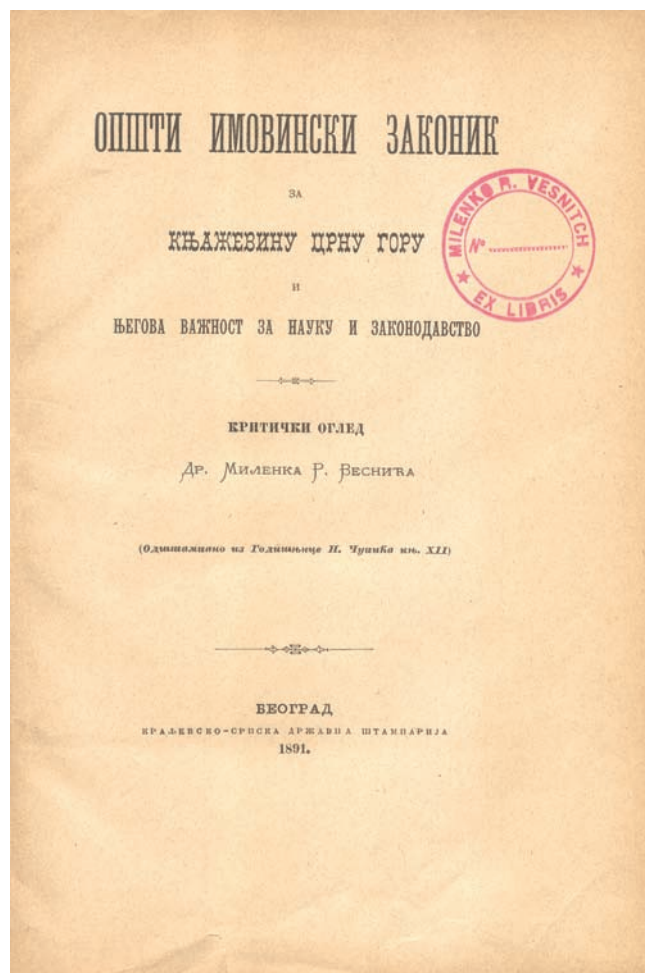
¹⁶ Веснићев *екс либрис* није сасвим непознат науци, в. Љ. Дурковић-Јакшић, *Прилог проучавању екслибриса код Срба*, 79, сл. 9. Ипак, у наведеном чланку М. Лордоноа се као аутор *екс либриса* не помиње, нити на репродукцији *екс либриса* има његовог потписа.

књиге (ширине 13 mm) је раван и носи скраћени наслов изведен у црном тиску: *Положај Босне и Херцеговине*. Рез књиге је раван и обојен црвеном бојом. Ово је једини примерак који нема нити Веснићев екс либрис, ни било какве друге записе који би се могли довести у везу са имаоцем. Ипак, с обзиром на повез и ова књига је по свој прилици првобитно припадала самоме Веснићу.

Трећа Веснићева књига у збирци јесте његов велики преводилачки подухват, наиме, превод двотомне студије међународног права познатог правног писца Алфонса Ривијера, швајцарског конзула и професора на универзитетима у Бриселу и Лозани. Примерак који се налази у збирци јесте само други том овог дела са насловом: *Алфонс Ривијера Основи међународнога права, с тишчевим овлашћењем превео и допунио Д-р. М. Р. Веснић, професор Велике школе, члан Института за међународно право, Књига друга, Београд 1898*. Штампана је у Државној штампарији Краљевине Србије са осамнаест страница пагинираних римским бројевима испред 504 стране пагиниране арапским бројевима, иза којих је при корицењу додат још један непагиниран лист.

У музејској збирци књига се води под инв. бр. 32. Књига је формата 165 x 240 mm, у оригиналном је брошираном повезу од тамнозеленог платна који је богато украшен рељефним орнаменталним оквиром у златном и црном тиску (сл. 3). За облагање полеђина корица употребљен је луксузни форзац папир зелене боје са густом мрежом стилизованих флоралних мотива, произведен у Бечу или Пешти.¹⁷ На горњој корици књиге је изведен богат украсни оквир састављен од стилизованих геометријских и флоралних орнамената у златотиску, док су на средини у златном тиску дати наслов дела, имена аутора и преводиоца, као и једна флорална вињета. На доњој корици је идентичан украсни оквир, али изведен само у црном тиску. Хрбат књиге (ширине 4 cm) је раван и богато украшен стилизованим флоралним и геометријским мотивима у златотиску. На хрпту се такође у златотиску налази и наслов дела. Рез књиге је раван и позлаћен.

На средини полеђине горње корице, на луксузном форзац папиру налепљен је Веснићев екс либрис, рад Француза М. Лордоноа, истоветан као и код првог описаног примерка (сл. 4). На полеђини форзаца у горњем левом углу налепљен је новински исечак са приказом двотомне студије о међународном праву и обичајима у античкој Грчкој и Риму Колмана Филипсона



2. М. Веснић, *Општи имовински законик за Књажевину Црну Гору*, Београд 1891, насловна страна са печатом и екс либрисом, Завичајни музеј, Јагодина
2. M. Vesnić, *General Property Code for the Principality of Montenegro*, Belgrade 1891, title page with ex-libris, Regional Museum, Jagodina

(Coleman Phillipson, *The International Law and Custom of Ancient Greece and Rome*) из неког вероватно америчког часописа. На прелиминарној насловној страници у горњем делу утиснут је Веснићев печатни екс либрис, такође црвеним мастилом, са истим текстом као и у претходном случају.

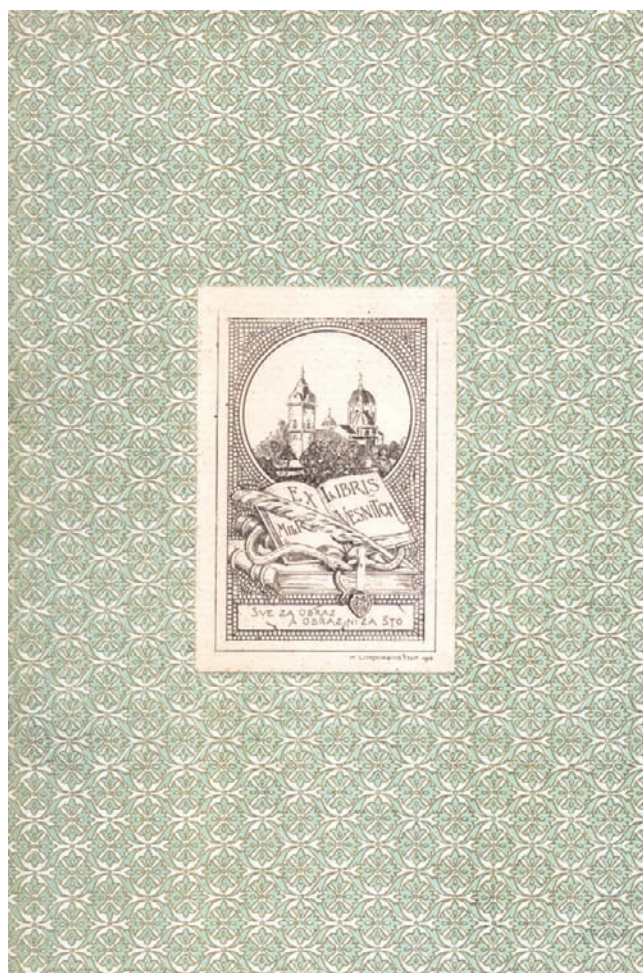
На верзо страници последњег непагинираног листа налази се запис плавим мастилом, исписан Веснићевом руком у десет редова комбинованим француским и српским језиком, необичне садржине, чијом се анализом овде не можемо бавити. Запис доносимо са разрешеним скраћеницама означеним малим заградама:

M(ada)me de Castiglione "Je en certain aussi qu'elle

¹⁷ За идентичан форзац папир, в. З. Јанц, *Дворски књиговезац Франц Енгелхарт*, Зборник Музеја примењене уметности 26-27 (1982/1983), 79, сл. 17.



3. А.Ривијер, *Основи међународнога права, превео и допунио М. Веснић*, Београд 1898, горња корица, Завичајни музеј, Јагодина
3. A. Rivijer, *Introduction to International Law, translated and supplemented by M. Vesnić*, Belgrade 1898, upper cover, Regional Museum, Jagodina



4. А.Ривијер, *Основи међународнога права, превео и допунио М. Веснић*, Београд 1898, екс либрис на украсном форзац папиру на полеђини горње корице, Завичајни музеј, Јагодина
4. A. Rivijer, *Introduction to International Law, translated and supplemented by M. Vesnić*, Belgrade 1898, ex-libris on the decorative fly-leaf paper on the back of the upper cover, Regional Museum, Jagodina

avait confrerie à retenir le pape à Rome lorsqu'elle fut expris deleguer aupres de Pie IX par V(ictor). E(mmanuel). porteur de promesser et l'offrir pleines de conciliation au Souverain-Pontife. Enfin on peut affirmer qu'elle eut assez l'influence sur l'esprit de N(apoleon). III ... pour le determiner à vouloir la présence de {du Comte}Cavour au Congrès de Paris, ou fut posée la question de l'unité du Royaume d'Italie".

[тајна повереница В(иктора). Е(мануела). II код Наполеона III. У завештању наређује да се сахрани ле chemin de nuit de Compiègne, battiste et dentelle 1857]

О личностима које се спомињу у запису (папа Пије IX, италијански краљ Виктор Емануел II, гроф

Камило Кавур и француски цар Наполеон III) говори се и у првом тому Ривијерове књиге, што донекле осветљава појаву записа. Ипак, откривање правог смисла записа јесте задатак за компетентне историчаре.

Четврта књига у збирци јесте још један Веснићев превод, *Општинске финансије од Л. Пол-Дубоа*, штампан у београдској штампарији Милош Велики *Штампарија Бојовића и Мићућа*, 1900. године. Књига се води под инв. бр. 153, формата је 220 x 160 mm, и има 214 страница. Повез је оригинални, састављен већим делом од украсног масног папира неправилне шаре коју чини густа мрежа плавичастих овалних мотива на пурпурној

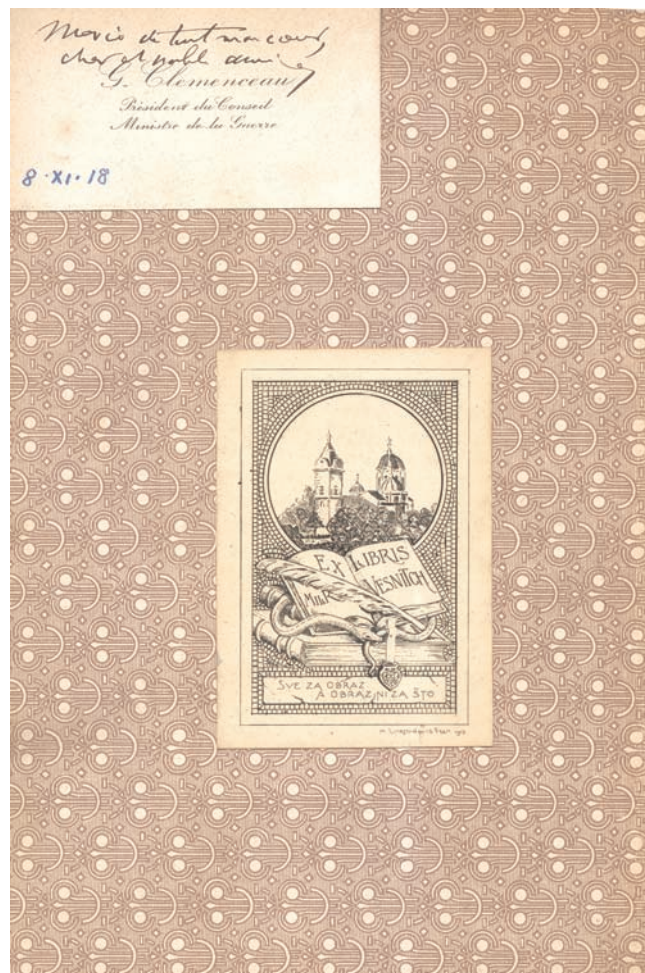
основи. Хрбат (ширине 16 mm), повезан тамнозеленим платном, јесте раван и има у три реда у златотиску изведене наслов и име аутора: *Општи финансије*, књ. 2, Др. М. Р. В. Рез књиге је раван и позлаћен.

На средини полеђине горње корице, на форзац папиру црвене боје налепљен је Веснићев *екс либрис*, рад Француза М. Лордоноа, истоветан као и код два описана примерка. На насловној страници у горњем десном делу утиснут је и Веснићев печатни *екс либрис*, такође црвеним мастилом, са истим текстом као и у претходним случајевима.

Пета и последња Веснићева књига у музејској збирци истовремено је и најзанимљивија, с обзиром на то да има највећи број додатака. Реч је о монографији посвећеној животу и раду познатог књижевника, полиглоте и публицисте Имбра Игњатијевића Ткалаца (1824-1912), коју је Веснић објавио поводом прве годишњице од Ткалчеве смрти. Текст је најпре објављен у Годишњици Николе Чупића, књ. 23, а онда прештампан као посебно издање с насловом: *Имбро Игњатијевић Ткалац. Први помен, од Д-ра Мил. Веснића, Државна штампарија Краљевине Србије у Београду 1913.*

Књига се у збирци води под инв. бр. 37, има формат 155 x 240 mm и оригинални броширани повез од тамнобраон платна. Горња корица је скромно украшена непрофилисаним троструким оквиром у златотиску, који је на доњој корици поновљен, али само у слепом тиску. На средини горње корице изведен је, такође у златном тиску, наслов с малом вињетом коју чине преплет и хералдички љиљани. Књига има 56 страница и додате форзац листове са густом мрежом сецесијских мотива. На средини полеђине горње корице налепљен је још један Веснићев *екс либрис*, идентичан претходно поменутом.

Изнад *екс либриса*, у горњем левом углу налепљена је и визит карта формата 8,2 x 4,6 cm, Жоржа Клемансоа (1841-1829), двоструког председника Републике Француске (1906-1909; 1917-1920) и министра војног у Првом светском рату (сл. 5). На њој је у три реда одштампан текст: *G. Clemenceau, Président du Conseil, Ministre de la Guerre*, док је сам Ж. Клемансо на визит карти дописао посвету М. Веснићу: *Merci de tout mon coeur Cher et noble ami*, и датирао је у 8. новембар 1918. године: 8. XI 18. Ова визит карта непосредно сведочи о блискости која је постојала између Миленка Веснића, као члана српске делегације на мировним преговорима у Паризу, и Жоржа Клемансоа, једног од најзначајнијих преговараца на страни великих сила.



5. М. Веснић, *Имбро Игњатијевић Ткалац. Први помен*, Београд 1913, *екс либрис* на украсном форзац папиру на полеђини горње корице и визит карта Ж. Клемансоа, Завичајни музеј, Јагодина
5. М. Vesnić, *Imbro Ignjatijevic Tkalac. First mention*, Belgrade 1913, *ex-libris* on the decorative fly-leaf paper on the back of the upper cover and visiting card of G. Clemenceau, Regional Museum, Jagodina

На форзацу књиге налепљен је и чланак посвећен самом Имбру Игњатијевићу Ткалцу, који је под насловом *Имбро пл. Ткалац. О пјеснику Горскога Вијенца*, Миленко Веснић објавио десет година раније у познатом дубровачком часопису Срђ, органу српски оријентисаних интелектуалаца у Далмацији. На претходној, 131. страни часописа, на горњој маргини Веснић је црним мастилом забележио и референцу: *Срђ (Srđ) 16 фебруара 1903.*¹⁸

На насловној страни ове књиге налази се и потпис археолога Сава Ветнића, бившег радника

¹⁸ Др. М. Р. В(еснић), *Имбро пл. Ткалац. О пјеснику Горскога Вијенца*, Срђ, 16. 02. 1903, 132-134.

Завичајног музеја у Јагодини. Овај би потпис могао непосредно сведочити о начину приспећа Веснићевих књига у јагодински Музеј.¹⁹ Кроз цео текст монографије о Ткалцу могу се пратити Веснићеве коректорске исправке и допуне, а једна од већих је она на горњој маргини 37 стране.

На полеђини доње корице налепљена је и једна умрлица, формата 28 x 22 cm, преминулог Људевита Вулићевића (1839-1916), у српској дијаспори веома поштованог књижевника, професора и новинара. У широком црном оквиру под крсним знаком текст умрлице у десет редова на италијанском језику гласи: *Lo spirito di Ludovico Vulicevic scrittore serbo predicatore del Vangelo lasciò il proprio corpore il giorno 27 luglio 1916 benedicendo, amando '... in molte tribolazioni chiamai il Signore ed Egli mi rispose'*. Под штампаним текстом умрлице је црним мастилом записано још и: *Napoli, Ospedale Svizzero*, што значи да је Љ. Вулићевић преминуо у швајцарској болници у Напуљу.

У књизи се налази и једно кратко писмо адмирала Драгана Прице,²⁰ писано 29. децембра 1920. године у Београду и насловљено М. Веснићу као председнику српске владе. С обзиром на то да се писмо односи на И. Ткалца, разумљиво је што га је Веснић чувао у својој књизи посвећеној Ткалцу. Текст писма гласи:

*Високопоштовани
Господине Председниче !*

*Изволите примити моју
најтоплију благодарност, што
сте ми скренули пажњу
и на великога Југословена
Имбру И. Ткалца и на
Његова пријатеља Максу
Прицу, који је потекао из
моје граничарске задруге у
Кореници. Син кореничког
проте довинuo се је до части
Септемвира у хрватској влади,
играо је у политици 1860их годи
на важну улогу на страни
Мађарoфила (: као што је и
блапопокојни Ткалац био:) и
био је неко време чак у ком-
бинацији за бана Хрватског.
Присни пријатељ и колега
покојног Суботића, oца
нашег велког хирурга у Београду и
нетом умрлог руског ђенерала
Дејана Суботића.
Благодарећи Вам поновно
од срца, молим Вас, Господине*

*Председниче да изволите прими-
ти уверење мога неограниченога
поштовања, којим имам част
бележити се*

*Ваш смерно одани
Адмирал Драган Прица*

29. децембра 1920. у Београду

На крају овог кратког прилога треба нагласити да су свих пет Веснићевих књига највероватније биле повезане у Београду,²¹ док су екс либриси настали касније, вероватно оба у Паризу, након тога што се Веснић прихватио положаја посланика у Француској 1904. године.

Ова мала, досад непозната заоставштина М. Веснића свакако ће допринети нешто бољем познавању његове личности, с обзиром на то да у савременој историографији није било озбиљнијих покушаја истраживања Веснићевог јавног дела. С обзиром на углед и обимну библиографију коју је за собом оставио нема сумње да ће у будућности бити предузета свеобухватнија испитивања која ће и ову личност новије српске историје на потребан начин осветлити.

ЛИТЕРАТУРА

М. Р. В(еснић), *Имбро пл. Ткалац, О пјеснику Горскога Вијенца*, Срђ, 16.02.1903, 132-134.

М. Новаковић, *Миленко Р. Веснић*, Архив за правне и друштвене науке, 1922, год. XII, V (XXII), 3, 161-168.

Љ. Дурковић-Јакшић, *Историја српских библиотека (1801-1850)*, Београд, 1963, 179.

Љ. Алексић-Перовић, *Односи Србије са Француском и Енглеском 1903-1914*, Београд, 1965.

Љ. Дурковић-Јакшић, *Прилог проучавању екслибриса код Срба*, Зборник Музеја примењене уметности, 1967, 11, 75-84.

¹⁹ С обзиром на то да је С. Ветнић као активни члан СКЈ имао више него блиске односе са властима, Веснићеве књиге су по свој прилици преко њега стигле у Музеј.

²⁰ Адмирал Д. Прица је био један од многих далматинских национално освешћених Срба, који су лако долазили у везу са Веснићем, чија је национална опредељеност у новој држави Срба, Хрвата и Словенаца била јако изражена. Податак добијен љубазношћу историчара Милорада Јовановића, вишег архивисте у Историјском архиву у Јагодини.

²¹ З. Јанц, *Сецесија на повезу српске књиге*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 18 (1982), 255-261; иста, *Дворски књиговезац Франц Енгелхарт*, Зборник Музеја примењене уметности 26-27 (1982/1983), 63-69.

- A. Mitrović, *Jugoslavija na konferenciji mira (1919-1920)*, Београд, 1969.
- Ј. Хркаловић, *Каталог ретких српских књига 1741-1941*, Београд, 1971, 26.
- Зборник Музеја примењене уметности*, 1974, св. 18.
- З. Јанц, *Кожни повези српске ћирилске књиге од XII до XIX века*, Музеј примењене уметности, Београд, 1974 (каталог изложбе)
- Љ. Дурковић-Јакшић, *Почетак српског екслибриса*, Археографски прилози, 1980, 2, 17-31.
- Повезивачи српских књига*, Београд, 1981 (каталог изложбе)
- З. Јанц, *Сецесија на повезу српске књиге*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 1982, 18, 255-261.
- З. Јанц, *Дворски књиговезац Франц Енгелхарт*, Зборник Музеја примењене уметности, 1982-1983, 26-27, 63-69.
- Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд, 1983.
- Ex libris*, Likovna enciklopedija Jugoslavije 1, Zagreb, 1984, 401-402.
- Стара и ретка књига у светозаревачким библиотекама*, Светозарево, 1985 (каталог изложбе)
- М. Екмечић, *Ратни циљеви Србије 1914*, Београд, 1990.
- Б. Цветковић, *Тирићеви хиландарски одломци из збирке Завичајног музеја у Јагодини*, Археографски прилози, 1994, 16, 91-140.
- Б. Цветковић, *“Свето јеванђеље” манастира Благовештења*, Археографски прилози 1996, 18, 353-379.
- Б. Цветковић, *Триле Вукосава Рафаиловића из 1845. године*, Зборник радова Народног музеја у Чачку, Чачак, 1996, XXVI, 87-96.
- М. Којић, *Завичајни музеј Јагодина*, Енциклопедија српске историографије, приредили С. Ђирковић, Р. Михаљчић, Београд, 1997, 218.
- Б. Цветковић, *Неколико необјављених скулптура из Завичајног музеја у Јагодини*, Лесковачки зборник, 1998, XXXVIII, 177-186.
- Б. Цветковић, *Рукописни катехизис из манастира Св. Пантелејмона на Атосу*, Археографски прилози, 1999, 21, 333-361.
- Zavičajni muzej Jagodina. Stalna izložbena postavka*, ур. В. Цветковић, S. Dodić, Jagodina, 2001 (каталог изложбе)
- Благо јагодинске библиотеке*, ур. М. Васић, Јагодина, 2002 (каталог изложбе)
- Б. Цветковић, *Осам векова Хиландара. Хиландарски рукописни одломци из збирке Завичајног музеја у Јагодини*, Јагодина, 2002 (каталог)
- Н. А. Поповић, *Слободан Јовановић и југословенска држава*, Београд, 2003.
- Б. Цветковић, *Трагови ликовног стваралаштва Руса емиграната у Јагодини*, Корени, 2003, 1, 121-122.
- Први српски устанак у историографији. Двестота годишњица Првог српског устанка и стварања модерне српске државе*, ур. М. Јовановић, Б. Цветковић, Историјски архив Јагодине, Завичајни музеј Јагодина и Народна библиотека “Радислав Никчевић” Јагодина, Јагодина, 2004 (каталог изложбе)

BRANISLAV CVETKOVIĆ*

UNKNOWN HERITAGE OF MILENKO VESNIĆ

073

Summary

Amongst the items in the Collection of ancient and rare books in the Regional Museum in Jagodina (Central Serbia), there are five that originally belonged to the private library of Milenko Vesnić (1862-1921), well-known Serbian university professor of law, diplomat, and politician, who was either the author or translator of all five. The books contain several personal seals and original ex-libris stickers of Vesnić,

clearly denoting their proprietor. There are also several interesting inscriptions, ex-votos and letters, which have survived ordeal of his personal library.

From the point of art history and prosopography, the books may contribute to our better understanding of the book-binding craftsmanship, the history of Serbian ex-libris, and last but not least of the personality and important scholarly work of Milenko Vesnić.

* Branislav Cvetković, Art Historian, Regional Museum, Jagodina

КРИТИЧКИ ОСВРТ НА ПЕТ ПОЗИЦИЈА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ФОТОГРАФИЈИ

Апстракт: Текст се бави анализом пет ауторских позиција које се на локалној уметничкој сцени истичу специфичним, могло би се чак рећи, експерименталним односом према медију фотографије. Међутим, експериментално у овом контексту не подразумева преиспитивање чисто формалних одлика медија, него пре свега истраживање његових семантичких потенцијала и поигравање са устаљеним жанровским конвенцијама. На примерима радова петоро младих српских фотографа, који садрже извесне паралеле у приступу и уметничким стратегијама, указује се на могуће употребе и значења фотографије као савремене уметничке праксе.

Кључне речи: фотографија, идентитет, идеологија, код, наратија, ритуал, стереотип, типологија, вишезначност, жанр

УВОД

Известан број припадника нове генерације аутора, који су у последњих неколико година студирали и(ли) дипломирали фотографију на београдским академијама, издваја се са јасно профилисаним критичким ставом према могућностима медија који су изабрали као основно средство свог уметничког изражавања. Иако се по тематским оквирима које истражују и стилским карактеристикама њихови радови веома разликују, стратегије које у њима примењују указују на значајне паралеле између ових младих аутора, што је, пре свега, последица свима њима заједничког схватања да фотографија представља културолошки кодиран дискурс, чије значење зависи, како од контекста у којем се производи, тако и од контекста у коме се тумачи. Ови аутори избегавају монолошке позиције, свесно конструишући своје радове на начин који

урачунава активну улогу посматрача у њиховим тумачењима.

Циљ ове студије није да пружи свеобухватни преглед савремене српске фотографске сцене, чак ни ако се она схвати у ужем смислу, ограничена на генерацију млађих уметника, него да издвоји и критички анализира појединачне ауторске позиције, које се истичу истраживањем семантичких потенцијала медија и тиме приближавају тенденцијама тренутно доминатним на међународној уметничкој сцени. Комплексност изабраних радова, који ће у даљем тексту бити детаљније размотрени, насталих са циљем да буду изложени у уметничком контексту, дакле у галеријама, сведоче о томе да су њихови аутори темељно упознати како са могућностима фотографије као савремене уметничке форме, тако и са актуелном уметничком продукцијом, али и теоријским дискурсом који је прати.

Значајно је истаћи то да изабрани аутори не верују у ефекат појединачне фотографије као у себе затворене целине, у смислу „лепе слике”, мада се њиховим снимцима не могу порећи формални квалитети. Међутим, форма ових радова није сврха сама по себи, него је у служби изражавања садржаја и самим тим неодвојива од њега. Радови ових аутора увек подразумевају грађење вишеструко изнијансираних структура, што имплицира организовање фотографија у серије или секвенце, комбиновање са текстуалним садржајима, као и поигравање са различитим жанровским регистрима, чиме се у игру уводе вишезначне интеракције између појединачних, понекад чак диспаратних елемената. На тај начин се у фотографску репрезентацију уносе трагови које треба пронаћи, празнине које треба попунити, везе које треба открити, амбивалентности које треба протумачити, кодови које треба прочитати. Значење тиме престаје да буде једнозначно дефинисано својство рада, већ постаје догађај који захтева учешће посматрача – оно се актуализује тек кроз његов

* Мр Паула Мур, фотограф

перформативни чин у „пољу сила” самог рада.

С обзиром на то да изабрани аутори примењују разнолике уметничке стратегије, потребно је детаљније размотрити њихове ефекте на појединачним примерима, дакле, анализом конкретних радова, што ће бити спроведено у пет кратких есеја који следе.

АЛЕКСАНДРИЈА АЈДУКОВИЋ: ИГРЕ ЗАВОЂЕЊА

Строго гледано, одећа није језик. Често се тврди да она то јесте, али она нема ни граматiku, ни речник у неком уобичајеном смислу тих речи. Насупрот томе, јасно је да она исказује нешто, али не може се назвати језиком све што исказује нешто. Одећа се може схватити као семантички код, али реч је о коду са крајње крхком и нестабилном семантиком без иоле чврстих правила.¹

Александрија Ајдуковић у своје две серије фотографија, *Тигрице* (2002-2004) (сл. 1) и *Fashion* (2004) (сл. 2), суптилно подрива културолошки условљене начине репрезентације женствености. Специфичност произилази из чињенице да се њен рад, без грубог поједностављивања и занемаривања његових поли-семантичких потенцијала, не може окарактерисати као доминантно феминистички оријентисан. Иако тематски оквир обе серије представљају портрети жена у јавном окружењу, стављањем акцента на њихов начин облачења и шминкања као одлучујући фактор њиховог социјалног идентитета, Ајдуковић покреће комплексну игру значења, упућујући изазов посматрачу да избором и кохерентним повезивањем извесних детаља конструише сопствено тумачење низа фотографија са којима је суочен.

Обе серије могу да се тумаче као критички интониран дијалог са представама које промовишу медији масовне комуникације. У формалном смислу, ауторка преузима стратегије визуелног обликовања карактеристичне за модне часописе и рекламне кампање, али променом садржаја и измештањем у галеријски простор, ремети „правила игре”. Уместо идеолошки јасно профилисаних представа са снажним нормативним ефектима, њене „модне” фотографије теже подривању стереотипа, придајући значај појединцима који, по



1. Александрија Ајдуковић, из серије *Тигрице*, Београд, 2002-2004, љубазношћу аутора
1. Aleksandrija Ajduković, from *Tigresses*, Belgrade, 2002-2004, courtesy of the artist

дефиницији, остају изван репрезентације, јер својом просечношћу не отелотворују поглед жеље.

„Естетски стереотипи су показатељи да се нашим потребама диригује. Стереотипи постоје и људи су им подложни. Чак и када размишљамо мимо стереотипа, узимамо их као почетну тачку за наше концепте”,² наводи Ајдуковић у опису свог рада *Fashion*, који представља серију портрета пензионерки, станарки Дома пензионера *Бежанијска коса*, као и случајних пролазница. Насмејане старице позирају попут прослављених фотомодела који нам се смешкају са рекламних билборда и страница модних магазина.

У *life-style* часописима који успостављају и пропагирају владајуће модне трендове, уз фотографију се нужно наводи и списак луксузних одевних предмета,

¹ Лаш Фр. Х. Свенсен, *Филозофија моде*, Београд, 2005, стр. 70.

² 45. Октобарски салон, *Континентални доручак*, каталог изложбе, Београд, 2004, стр. 189.



2. Александрија Ајдуковић, *Радмила Поповић*, из серије *Fashion*, Београд, 2004, љубазношћу аутора
2. Aleksandrija Ajduković, *Radmila Popović*, from *Fashion*, Belgrade, 2004, courtesy of the artist

шминке и аксесоара које манекенка за дату сезону на њој презентује, при чему је нагласак на њиховом препознатљивом бренду и цени. Тиме им се приписује улога фетиш објекта, али и социјално кодираних статусних симбола. Субјект коме се рекламе и часописи обраћају бива интерпелиран владајућим модним диктатом.

Ајдуковић примењује аналогни механизам на своје портрете пензионерки интегрални део фотографија постаје текст у којем таксативно наводи име и презиме својих модела (извлачећи их тако из категоријалне анонимности „обичних” пензионерки), као и списак „брендова” њихове гардеробе и шминке, коју с пуно шарма парадиралу пред камером. Управо захваљујући промени регистра, ефекат је благо комичан – уместо беспрекорних лица и тела професионалних

манекенки, гледалац је суочен са набораним старицама које једнако поносно позирају у својој већ помало демодираној и нефирмираној одећи, огрнуте шаловима и у вуненим рукавицама које су саме наштрикале. Ипак, понеки наизглед случајни детаљ сведочи о чињеници да ни ове пензионерке нису у потпуности имуне на модне императиве, као на пример, парфем Хелена Рубинштајн (Helena Rubinstein) у случају Даринке Ћосић.

Серија *Тигрице* проблематизује феномен који превазилази границе између друштвених класа, старосних група, разлика у професији и образовању. Ајдуковић прилази женама на јавним местима које су обучене у гардеробу са дезенима крзна дивљих мачака и чином фотографисања их издваја из свакодневног контекста. Фотографишући их фактографски, без икаквог идеализовања, Ајдуковић испитује меру у којој оне откривају лични идентитет у јавном окружењу, или прецизније, поставља питање колико је уопште „читљив” идентитет појединца на основу спољашњег изгледа.

Вишезначност ових уличних портрета делимично произилази и из чињенице да су они резултат случајних сусрета. Ајдуковић зауставља непознате жене на улици и ступа са њима у интеракцију, прекидајући их у њиховим свакодневним активностима (опуштеној шетњи, одласку на посао или на састанак, куповини, повратку кући, итд.). Иако ове околности остају невидљиве на самим фотографијама, оне чине њихов оквир. За разлику од студијских портрета, њене „тигрице” одишу знатно већом мером непосредности и опуштености, с обзиром на то да чин фотографисања представља само кратак прекид дневних ритуала који се тренутак касније несметано настављају.

Неутрални, објективни квалитет њених фотографија је резултат чињенице да она не тежи да открије скривене „унутрашње особености” портретисаних жена, већ да документује њихов изглед и социјални идентитет. Начин облачења у овом случају представља семантички уједињујући принцип који је рефлектован и у формалном приступу – „тигрице” су фотографисане фронтално, увек са приближно исте удаљености. Посматрач је директно суочен са моделима који самосвесно позирају и узвраћају му поглед. Серијалност и систематичност приступа који Ајдуковић усваја доприноси успостављању својеврсне типологије и уписивању ширих конотација поступка, који поседује неоспорне аналогije са социолошким истраживањем.

Појединачне жене се истичу управо путем идиосинкратичних детаља у позирању, мимици и комбиновању модних детаља у односу на друге

комбиновању модних детаља у односу на друге припаднице ове серије, с обзиром на то да униформност дезена крзна дивљих мачака служи наглашавању мноштва социјалних и личних разлика, које постају читљиве тек при пажљивој анализи појединачних фотографија и њиховој међусобној интеракцији у оквиру серије. Избор позадина додатно доприноси истицању самих модела, али и потенцирању урбане атмосфере и друштвеног контекста у којем се одвијају случајни сусрети фотографа и њених субјеката. Неке од њих су монохромне површине зида, док друге носе трагове уличних графита или остатке постера политичких кампања.

Као и у серији *Fashion*, портретисане особе се дефинишу посредством одлика времена и друштва у којем живе, индиректно рефлектованим у њиховом изгледу. Њихов начин облачења је израз личних склоности, али је, такође, неоспорно детерминисан социјалним и културним факторима. Још је Ролан Бартова (Roland Barthes) чувена структуралистичка анализа моде из касних шездесетих година XX века указала на овај феномен. Барт је моду третирао као културолошки кодиран систем значења, тј. форму комуникације која је по својим структуралним одликама аналогна језику, па ју је, сходно овој полазној премиси, анализирао примењујући модел функционисања језика, преузет од прослављеног руског лингвисте Романа Јакобсона (Roman Jakobson). По Барту, ми вршимо селекцију појединачних одевних предмета из скупа (парадигме) актуелних типова и стилова, а затим их комбинујемо у синтагму, тј. индивидуални стил облачења, аналогно начину на који формирамо реченице у вербалној комуникацији.³

Требало би обратити посебну пажњу на чињеницу да Ајдуковић фотографише жене које се издвајају из околине тиме што улазе у процес симболичке размене, задевајући се у гардеробу са дезенима крзна дивљих мачака. Њихови мотиви за ову врсту „камуфлаже” остају нетранспарентни на самим фотографијама. Да ли теже наглашавању сопствене индивидуалности кроз комбинацију обичних и ексклузивних одевних артикала? Или желе да нагласе своју женственост, уживљавајући се у улогу неодољиве, импулсивне заводнице? Можда је, ипак, у питању пуки конформизам, чак слепо робовање модним трендовима, који у једној сезони прописују владавину *military* дезена, у другој тиграстих мотива, да би затим оба тренда привремено била потиснута оживљавањем имитације викторијанског стила? Могло би се, такође, с једнаком

мером убедљивости, тврдити да је основни разлог за овај начин облачења, бар у појединим случајевима, недостатак доброг укуса и склоност ка кичу. Ова питања, која серија *Тигрице* поставља, остају без једнозначног одговора, с обзиром на то да „у све више фрагментираним, постмодерном друштву, одећа функционише као ’отворен’ текст, који стално поприма нова значења... зато што различите групе желе да искористе исте одевне предмете, али им приписују суштински различите смисаоне садржаје”.⁴

Најинтересантнији аспект серије је, међутим, чињеница да *Тигрице* не представљају директну критику привременог важења и смењивости модних трендова, него прате њихову симболичку реконтекстуализацију у сфери свакодневног. Особе које Ајдуковић фотографише припадају међусобно веома различитим друштвеним слојевима од пословних жена, средњошколки, пензионисаних учитељица, до продавачица.⁵ Њихова одећа са тиграстим мотивима варира од луксузних, фирмираних артикала, до квантитативно знатно присутнијих одевних предмета лошег квалитета са бувљака, уједно сведочећи о доминантности турбо-фолк естетике на нашим просторима.

Оно што је, ипак, заједничко свим портретисаним „тигрицама”, као и пензионеркама из серије *Fashion*, представља, пре свега тежња ових просечних жена да се допадне, да постану предмет погледа жеље. Међутим, овај феномен не смемо схватити у пасивном смислу, који су феминистички оријентисани теоретичари током седамдесетих и осамдесетих година XX века критиковали, подводећи га под термин објектификација, истичући да рекламне слике претварају жене у пуке предмете мушког погледа.⁶ Напротив, ове жене, на себи својствен начин, кроз присвајање кодова облачења преузимају активну улогу у истицању своје женствености, иако њихов физички изглед у већини случајева одступа од преовлађујућих норми привlačности. Ајдуковић препознаје и уважава овај аспект на шта указује и чињеница да као уметничку изјаву која прати серију *Тигрице* наводи следећи опис филмске сцене: „У филму Франсоа Трифоа (François Truffaut) *Нежна кожа*, постоји сцена у којој главни јунак седи у ресторану са својом љубавницом. Одједном, у ресторан улази дама, обучена у одећу са тиграстим мотивом.

³ David Macey, *The Penguin Dictionary of Critical Theory*, London, 2000, стр. 30.

⁴ Лаш Фр. Х. Свенсен, н. д., стр. 70.

⁵ Подаци добијени из разговора са уметницом.

⁶ Michelle Henning, *The Subject as Object: Photography and the human Body*, у: Liz Wells (ed), *Photography: A Critical Introduction*, London and New York, 2000, стр. 226.

Опазивши то љубавница каже јунаку већ поменутог филма: 'Погледај у ону жену'. У ресторану је већ била једна дама обучена у тигрasto и љубавница поново рече: 'Погледај сада ону жену'. Јунак, схвативши о чему се ради, рече: 'Исто су обучене'. 'То су жене које воле љубав', рече љубавница".⁷

Ајдуковић фотографише изабране жене, како „тигрице”, тако и пензионерке, без успостављања ироничне или критичке дистанце. Обе серије поседују дозу хумора, која је блиска Бахтиновом схватању карневалског и гротескног. Наиме, гротескно у овом смислу не представља негативну категорију, него принцип подривања уврежених друштвених норми које намећу декорум приказивања глатког, савршено обликованог и младог женског тела, а маргинализују слике жена просечног изгледа, чија тела носе видљиве трагове процеса старења. Осмех који код посматрача изазива самоуверена бакица, јарко црвене, офарбане, коврцаве косе, у припијеној хаљини са мотивима леопардовог крзна (сл. 1), близак је карневалском по свом конкретно-чулном карактеру и по присуству снажног елемента игре.⁸

„Серијални приступ нема само сврху да формира типологију, него и да истакне да се социјално и телесно налазе у нераскидивом јединству... насупрот сваком изоловању и затварању у себе, свакој апстрактној идеалности”.⁹

Феминистичке конотације, поменуте на почетку ове студије, присутне су, дакле, у раду Александрије Ајдуковић, не као агресивна критика естетских стереотипа доминатних у рекламама и модној индустрији, него, пре свега, као покушај да се понуди алтернативни начин репрезентације женствености, који истиче и слави каприциозност и уживање у играма завођења, те према појавама из свакодневице не заузима иронични, него афирмативни став, обележен доброћудним хумором.

КАТАРИНА РАДОВИЋ: МИМИКРИЈА И ПАРОДИЈА

Најбоље схватамо сами себе као друштвене јединке када се посматрамо на сликама, када усвајамо војерску улогу у односу на представе нас самих; најбоље упознајемо сопствене

*унутрашње одлике када кроз тражило гледамо друге људе и ствари.*¹⁰

Док Ајдуковић подрива стереотипе везане за репрезентацију жена кроз промену регистра и придавање значаја маргинализованим појединцима, Катарина Радовић у својој серији фотографија *Жене* (2004-2005) (сл. 3 и 4) примењује технику мимикрије. Условно речено, овај рад би се могао назвати серијом аутопортрета, с обзиром на то да њена стратегија подразумева уигравање у читав низ имагинарних карактера, уз сложено конструисање сценографије и коришћење разноликих реквизита. Идентитет саме ауторке остаје при том скривен иза многобројних маски које навлачи у циљу преиспитивања идеолошких конотација визуелних представа, присутних у медијима масовне комуникације, а на које њене режиране фотографије директно реферирају.

Такође, овај рад се само условно може назвати серијом, с обзиром на то да свака појединачна фотографија представља самосталну наративну целину, чије „читање” захтева увођење специфичног референтног система културолошких и социјалних фактора. Оно што, међутим, повезује појединачне фотографије је свима њима заједничко упућивање на манипулативну моћ и истоветне идеолошке механизме, који се налазе у позадини садржински веома разноликих медијских слика са којима се ауторка поиграва кроз реконструкцију.

Акцентујући артифицијелни карактер фотографисаних сцена кроз репетитивност (увек смо суочени са истим женским ликом, ликом саме ауторке у разноврсним стереотипним представама), Радовић свесно производи пародичан ефекат. Ипак, услов за постизање овог ефекта је управо наша способност да схватимо „причу” садржану у свакој фотографији, тј. да препознамо тип карактера на који ауторка алудира, с обзиром на то да је пародија по дефиницији одношење према исказу неког другог као неопходном елементу.¹¹

Начин на који перципирамо различите субјекте које Радовић глуми пред камером условљен је нашим наученим реакцијама на конвенције визуелне репрезентације женског пола, нашим „задовољеним” или „изневереним” очекивањима, која су културолошки условљена у оквиру одређене интерпретативне заједнице. Ауторка пародира културолошки кодиран

⁷ Цитат преузет из разговора са ауторком.

⁸ Михаел Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд, 1987, стр. 13.

⁹ *Исто*, стр. 27.

¹⁰ Martha Rosler, *For an Art Against the Mythology of Everyday Life*, у: Martha Rosler, *Deceys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, Cambridge, Massachusetts & London, 2004, стр. 5.

¹¹ Светислав Јованов, *Речник постмодерне*, Београд, 1999, стр. 107.

ограничени спектар улога које жена може да заузме, истичући њихов препознатљиви карактер општих места: романтична уседелица, запуштена домаћица, самосвесна млада жена, „спонзоруша”, енергична телевизијска водитељка, нападно обучена фолк певачица, заводљива плавуша, збуњена тинејџерка. Ипак, њени радови превазилазе пуку критику модела репрезентације и преиспитују различите значењске конотације фиксираних *ready-made* идентитета промовисаних путем медија.

Чувена америчка феминистичка теоретичарка Џудит Батлер (Judith Butler), ауторка књиге *Тела која нешто значе* (*Bodies That Matter*), тврди да род није наслеђено, природно својство субјекта које директно проистиче из његовог биолошког пола, него је последица културног значења које се телу приписује. Род не постоји ни пре нити изван дискурса који га именује, него настаје кроз перформативни процес који јединки интерпелацијом намећу културолошки установљене норме. Међутим, Батлер сматра да „бити жена” не представља стабилно стање, него процес који захтева стално понављање нормативних ритуала и идентификација.¹² „Идентификација се, у овом контексту, односи на процес у којем појединачни субјект асимилира аспект, особину или атрибут онога што види, а затим га трансформише, у потпуности или делимично, у складу са моделом који му даје неко други... Личност се конструише путем оваквих имагинарних идентификација”.¹³

Рад Катарине Радовић анализира, управо, овај процес идентификације просечног посматрача са сликама жена, присутним у медијима масовне комуникације. У теоријском дискурсу постструктурализма, тврдња да медијски посредоване слике конструишу наше поимање стварности и замењују проживљено искуство, већ је постала опште место. „Како се може третирати ова банално суштинска проблематика свакодневног живота, с намером да се открију јавни и политички апекти присутни у приватном? Чини ми се да има смисла користити форме које реферирају на облике масовне културе, али их при томе не имитирају. Телевизија је, на пример, у свом најпрепознатљивијем облику, једно од основних средстава каналасања идеологије, како путем својих програма, тако и преко реклама”.¹⁴

Међутим, иако Радовић инсценира идеолошки



3. Катарина Радовић, из серије *Жене*, Београд, 2004-2005, љубазношћу аутора
3. Katarina Radović, from *Women*, Belgrade, 2004-2005, courtesy of the artist

најдоминантније, и могло би се рећи, квантитативно најприсутније представе жена које нам телевизија нуди као многоструке алтернативе стварности, њен рад не представља тек једнозначну типолошку класификацију ових представа. Ауторка минимално варира мимику док се преобласти у ликове из домаћих телевизијских сапуница, дугометражних филмова, документарних серија, музичких видео клипова, реклама за прах за прање веша, *hot-line* спотова, вести или турбо-фолк емисија са ТВ Пинка. Управо тиме што задржава ироничку дистанцу у односу на карактере које глуми, Радовић ове стереотипне представе доводи до апсурдности, пренаглашавајући њихову баналност. По речима саме ауторке, ове фикционалне жене откривају своја „лица” и лутају кроз систем репрезентације, да би на крају изразиле своје личне фантазије и лудило. „На духовит начин покушавам да допрем до суштине људске рањивости и наивности.”¹⁵

У често цитираном есеју Лоре Малви (Laura Mulvey) *Визуелно задовољство и наративна кинематографија* (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*) из 1975. године, жене су дефинисане као објект еротског погледа

¹² Џудит Батлер, *Тела која нешто значе*, *О дискурзивним границама „пола”*, Београд, 2001, стр. 23.

¹³ Liz Wells, *On and beyond the white walls: Photography as Art*, у: Liz Wells, н. д., стр. 288.

¹⁴ Martha Rosler, н. д., стр. 6.

¹⁵ Цитат из разговора вођеног са уметником.



4. Катарина Радовић, из серије *Жене*, Београд, 2004-2005, љубазношћу аутора
4. Katarina Radović, from *Women*, Belgrade, 2004-2005, courtesy of the artist

или скопофилије. Активна улога је додељена искључиво мушкарцу као носиоцу погледа. Ауторка сматра да жена нема други избор него да прихвати пасивну улогу поистовећивања са сликом на екрану, односно, да постане објект у односу на камеру њена идентификација са сликом друге жене на екрану је увек условљена интернализацијом мушког погледа.¹⁶

Серија фотографија Катарине Радовић показује да је могућа и позиција у којој жена преузима активну улогу у односу на понуђене представе сопственог пола, позиција у којој има улогу субјекта који преиспитује импликације ових представа, па чак иде и корак даље, духовито их подривајући и пародизирајући.

ГОРАН МИЦЕВСКИ: ПРЕОКРЕТАЊЕ ДОКУМЕНТАРНОГ ПОГЛЕДА

Доминантни фотографски језик туристичких брошура утицао је на саме туристе да успоставе сопствени начин фотографисања. Ови тренутни снимци настоје да учврсте конструисано искуство самог путовања, такође претворено у вид потрошне робе: оно

што се фотографише припада свету различитог и необичног. Велики број туристичких снимака користи и речник фотографске праксе који се уклапа у модел односа снага. На тај начин се аутоматски успоставља однос економских снага, како у општем смислу, тако и када су у питању право поседовања и употребе фотографског апарата.¹⁷

У раду *Finnish Report* (2003) Горана Мицевског, фикција и фактографија се непрестано преплићу и међусобно стапају, формирајући сложену апокрифну наративну структуру, набијену полисемантичким потенцијалима. Документарне фотографије, настале током његовог резиденцијалног боравка у Финској, уклопљене су са текстом у којем он коментарише своја искуства путника, како би произвео промену перспективе и тиме подрио уобичајени перцептивни и интерпретативни образац карактеристичан за просечног туристу.

Деконструкција строгих бинарних опозиција између приватног и јавног, себе и другог, свакодневног и егзотичног, домаћег и страног, преокреће документарни поглед који отелотворује објективистички модернистички став са њему својственим фиксираним идентитетима погодним за једноставну и једнозначну класификацију. Иако формално његове фотографије задржавају естетику и композициони квалитет тренутних снимака (*snapshot*), Мицевски пажњу посматрача усмерава на обичне, свакодневне објекте, а не оне егзотичне који, готово без изузетка, доминирају на „стандардним” туристичким фотографијама. Он одбија да задржи неутралну дистанцу у односу на догађаје и појаве које бележи, па његови текстуални коментари који прате фотографије често бивају веома субјективно обојени.

Сам назив рада, *Finnish Report*, рефлектује основни организациони принцип који обједињује читав низ појединачних, често међусобно независних, наратива изразито дигресивног карактера, уз мноштво фуснота и метакоментара. Наиме, Мицевски снимке продуцира у малом формату, на принтерској машини у обичној фотографској радњи (као што то ради и просечни туриста), а затим их лепи на готове картонске обрасце, намењене састављању полицијских и болничких извештаја. Текст коментара је откуцан старом

¹⁶ Norman Bryson, *Introduction*, у: Norman Bryson, Mieke Bal, *Looking in: The Art of Viewing*, Amsterdam, 2001, стр. 9.

¹⁷ Anandi Ramamurthy, *Construction of Illusion: Photography and Commodity Culture*, у Liz Wells, *н. д.*, стр. 191.

писаћом машином у за то предвиђеним рубрикама, што раду даје квалитет псеудоархивског артефакта.

Мицевски примењује поступке типичне за постмодернистичку уметничку праксу, релативизујући и проблематизујући појмове попут аутора, идентитета, смисла, јединства субјекта, истине, поретка. Семантички неутралне фотографије – ентеријери, пејсажи, портрети пријатеља, снимци клупа у парку и детаљи архитектонских објеката – постају „читљиве” за посматрача тек у комбинацији са текстом који нуди информације о околностима у којима су настале. Специфичност текстуалних коментара, међутим, почива на чињеници да преузимају конвенције и облик приповедања у првом лицу као ауторовог наизглед непосредног и непосредованог изношења утисака усвојених приликом боравка у иностранству.

„Приповедање у првом лицу подразумева повлачење ауторског ’ја’ иза приповедача обухваћеног и одређеног фиктивним светом, било као носиоца радње који аутобиографски прича своју причу, или као мање-више уплетеног учесника–извештача, или само као посматрача–хроничара. Овај облик приповедања пружа природне оквире и мотивацију начина приповедања и појачава утисак присности, или вероватности у сликању фантастичних збивања, али ограничава покретљивост приповедачке перспективе”.¹⁸

Међутим, убрзо се испоставља да нам приповедач (који се по конвенцији приповедања разликује од аутора као приватне личности) нуди лажне и (ли) непотпуне информације, слике доводи у везу са неодговарајућим легендама, намеће своју интерпретацију догађаја, манипулише постојећим и фиктивним цитатима, мултипликује нараторске позиције (у фуснотама уводи коментар коментара – нпр: „опет метафора; аутор као да намерно избегава да говори без стилских поштапалица”), укључује непоуздане и збуњујуће референце (нпр: „неразјашњено место; није у вези ни са претходним, ни са оним што следи”). Мицевски преиспитује позицију аутора усвајајући стратегију приповедања која се у књижевној теорији означава термином непоузданог наратора. Овај тип наратора поседује непотпуно знање о догађајима које приказује, било зато што је његов систем вредности у сукобу са оним који карактерише саму причу или зато што није у стању да заузме непристрасну позицију.¹⁹

Мицевски манипулише елементима и оквирима различитих жанрова²⁰ да би указао на њихову артифицијелност и подрио конвенције на којима почивају кроз примену поступака пародије и параболе. *Finnish Report* представља синкретичну творевину која у себи садржи елементе статистичког истраживања, псеудо-научног извештаја, антрополошке студије, анегдотског приказа, новинске репортаже, туристичког водича и личног дневника. Поред поигравања са жанровским регистрима, аутор далекосежно примењује и варијације реторичког регистра (иронију и хиперболу). Овај рад би најбоље могао да се окарактерише применом метафоре ризома коју су Жил Делез (Gilles Deleuze) и Феликс Гатари (Felix Guatari) увели у својој класификацији типова дискурса. Они ризом дефинишу као парадигму хетерогене стварности, отворени модел конзистенције мноштва: унутар ризома се „линије сегментарности” претварају у „линије бекства”; он је децентрализован, више налик карти него отиску, речју, ризом је производња самог несвесног.²¹

Finnish Report се састоји од „неутралних” сегмената – својеврсне типолошке анализе архитектонских објеката дизајнираних у минималистичком стилу (духовито назване *Thinking Finnish*), клупа у парку намењених за само једну особу и шtrandова али и епизода које носе лични, готово аутобиографски печат. *Sleeping in Strange Places* се састоји од низа фотографија самог аутора који, леђима окренут посматрачу, спава у туђим креветима, а текстуални оквир представља навођење мита о Прокрусту. *Дедина прича* (сл. 5) је испирирана радио апаратом, идентичним оном који је имао његов деда, а који је аутор открио у музеју посвећеном локалном писцу у Савонранти, финском градићу са две хиљаде становника. Овај сегмент се, поред фотографије радио апарата и анегдотског навођења „оквирне приче”, састоји од два паралелна низа фотографија ентеријера, како дедине куће у Војводини, тако и наведеног музеја у Финској, при чему аутор „грешком” међусобно меша елементе ова два низа.

Упркос свесно грађеној формалној и семантичкој поливалентности рада *Finnish Report*, која га чини отвореним за разнолика тумачења, основна потка која уједињује често диспаратне структуралне елементе потврђује чињеницу да, у свим његовим сегментима, Мицевски пре свега преиспитује сопствени осећај

¹⁸ Слободан Ђорђевић (уредник), *Речник књижевних термина*, Београд, 1992, стр. 649.

¹⁹ David Macey, *н. д.*, стр. 387.

²⁰ „Настао у оквиру филмских студија да би означио групу филмова сличне врсте (као што су вестерн, мелодрама, *film noir*), термин ’жанр’ се односи на врсте

културних производа. Али жанр не представља само класификацију. Жанрови садрже специфичне скупове историја, пракси, идеолошких претпоставки и очекивања, која се временом трансформишу да би узели у обзир променљиве културне формације”. (Liz Wells, *н. д.*, стр. 295.)

²¹ Светислав Јованов, *н. д.*, стр. 38.



Naziv	DEDINA PRIČA
Образложење	
Savonranta, koja broji oko 2000 stanovnika, je imala tu čast da u njoj desetak rodina živi Teuno Yliruuni, čuveni dramski pisac.	
Ušavši u njegovu kuću, sada pretvorenu u muzej, odmah sam opazio stari Philips radio ⁵⁾ kakav je moj deda svojevremeno skoro ritualno uključivao svakoga dana u pola osam. ⁶⁾	

5. Горан Мицевски, сегмент рада *Finnish Report*, Финска, Србија, 2003, љубазношћу аутора
5. Goran Micevski, segment of the work *Finnish Report*, Finland, Serbia, 2003, courtesy of the artist

идентитета у измењеном културном контексту.

ТИЈАНА ПАКИЋ: ИНТИМНИ ДОКУМЕНТИ ПОРОДИЧНЕ СВАКОДНЕВИЦЕ

Личне фотографије су чврсто уграђене у животе оних који их поседују или употребавају. Чак и када их снимају професионални фотографи, погодба која се успоставља између фотографа и његовог субјекта се, у великој мери, разликује од осталих типова фотографија. Личне фотографије настају ради портретисања појединаца или група којима припадају, на начин на који они желе да буду виђени и на који су одабрали да се прикажу другима.²²

Тијана Пакић поводом своје серије породичних фотографија, које су настале у току 2002. и 2003. године, изјављује да су инспирисане *Заветом чедности* (*Vow of Chastity*) прослављеног данског синеасте Ларса фон Трира (Lars von Trier).²³ Овај *Завет* представља списак од десет правила којих се припадници покрета *Догма 95* (чији је један од покретача фон Трир) придржавају у циљу одступања од површне примене уврежених стилских поступака и конвенција, не би ли своје игране филмове учинили формално што чистијим и тако скренули пажњу на саму причу. У ова минималистичка правила, између осталих, спадају снимање на локацији, а не у студију, без употребе додатних реквизита или конструисања сценографије, под условима које пружа затечено осветљење, као и коришћење искључиво филма у боји и камере којом се снима из руке.

Крајњи резултат примене ових принципа је нарушавање аутоматизма перцепције – гледалац се приморава да ствари сагледа из нове перспективе. Интересантан аспект *Догма* филмова, поред инсистирања на избегавању било каквих жанровских одређења и ограничења, представља и њихов тематски оквир. Наиме, формални поступци „онеобичавања” перцепције налазе свој садржински пандан у оштрој критици друштвених система и односа моћи, те глорификовању маргинализованих појединаца и група. Чак се и, условно речено, најинтимнији *Догма* филм, *Светковина* Томаса Винтерберга (Thomas Vinterberg), бави поступним откривањем мрачних тајни које се крију иза поремећених односа у једној строго хијерархизованој патријархалној породици. Акценат је, дакле, на друштвеним односима, овај пут рефлектованим у породичној структури као елементарној социјалној форми. „Тежим ка томе да у породичним снимцима материјализујем оно што најчешће остаје изван фотографске репрезентације: емоције, осећања и интимне односе”,²⁴ каже Пакић о свом раду, указујући на чињеницу да примена правила диктираних *Заветом* у њеном случају доводе до потпуно другачијих резултата. Њен рад је интимистичког карактера и, за разлику од *Догма* филмова, избегава било какве директне социјалне импликације, не толико због избора теме документовања породичног живота, колико због композиционих одлика самих фотографија и стратегија које ауторка примењује. Разлог за то је, у извесној мери, промена медија.

²² Patricia Holland, „Sweet it is to scan.”: *Personal Photographs and Popular Photography*, у: Liz Wells, н. д., стр. 121.

²³ Подаци добијени из разговора са ауторком.

²⁴ Исто.

Уместо филма као временске уметности у којој доминира динамичка нарација и који покретне слике комбинује са звуком, Пакић лична искуства документује помоћу фотографије. Фотографска слика замрзава тренутак, издвајајући га из временског тока, те тако доводи до фрагментисања стварности. Међутим, и сама ауторка врши специфичан избор сцена – у питању су централно компоновани појединачни портрети чланова породице и пријатеља, мртве природе, ноћни снимци екстеријера без људи, док групне сцене увек бивају приказане из необичних углова који их чине теже читљивим. Тиме нарација изостаје не само на нивоу појединачних фотографија, него и у оквиру целе серије, која постаје скуп енигматичних фрагмената из породичне свакодневице.

У савременој уметничкој фотографији, аутори који се баве истраживањем интимних тема и приказивањем породичног живота најчешће прихватају стратегију дневничког приступа и *snapshot* естетику, која директно реферира на аматерске снимке из породичних албума. За разлику од њих, Пакић, у духу *Догме 95* инсистира на бележењу затеченог осветљења, без употребе блица, што резултира наглашеном атмосфером њених снимака. Специфичан квалитет светла и zasiћеност боја тако добијају централни значај, а у комбинацији са пажљиво промишљеном композицијом дају готово сликарске квалитете њеним фотографијама. Дуге експозиције, снимљене камером средњег формата коју користи без статива, при великом отвору бленде, резултирају повећаном селективном неоштрином снимака и „размрљаним детаљима” онога што је за време снимања било у покрету.

Ауторка наглашава да су њене фотографије спонтане, нережиране, те да је њена тежња да неутрализује присуство камере при документовању својих односа са њој блиским особама. Ову тежњу треба схватити како у смислу минимализовања утицаја на реакције фотографских појединаца (избегавање артифицијелних поза), тако и у техничко-технолошком смислу, који се односи на особине самог медија (што непосредније бележење стварности).

Упркос привидном натурализму и тежњи ка разоткривању маниризма *snapshot* праксе, породични снимци Тијане Пакић имају готово антиреалистички ефекат – на њима преовладава носталгично-енигматични тон, асоцирајући пре на снолика стања и ретровизију детињства, него на непосредне документе свакодневице у породичном окружењу. На њима је суспендовано време, у смислу изоловања снимљеног догађаја од



6. Тијана Пакић, *Гербер*, Београд, 2002-2003, љубавношћу аутора

6. Tijana Pakić, *Daisy*, Belgrade, 2002-2003, courtesy of the artist

тренутака који му претходе и који за њим следе, чиме се постиже њихово већ поменуто одсуство наративности, а тиме и семантичка амбивалентност.

По теоретичару Базилу Бернштајну (Basil Bernstein) личне фотографије представљају ограничени код, „чије специфично разумевање зависи од познавања богате основе значења која их утемељује”.²⁵ Количина оквирних информација које Пакић нуди посматрачу сведена је на минимум. Серија као целина не носи никакав назив, а називи појединачних фотографија су такође нетранспарентни; ауторка или именује оно што је уочљиво на самом снимку (*Зграда*, *Гербери*, сл. 6) или наводи лична имена портретисаних особа (*Миљана Исидора*, сл. 7), без указивања на врсту личног односа (сестра, пријатељ, нећака, ћерка или слично).

Ове фотографије само наговештавају сложене породичне односе, без успостављања конкретног утемељења у оквиру социјалних параметара или смештања у вредносни калуп културолошких стереотипа, који обухватају скалу дефинисану контрастом између амплитудних позиција срећне и нефункционалне породице. Пакић у свакодневици свог интимног окружења успева да пронађе тренутке и истакне односе који поседују универзални карактер. Посматрачу њених

²⁵ Patricia Holland, *н. д.*, стр. 121.



7. Тијана Пакић, *Исидора*, Београд, 2002-2003, љубазношћу аутора

7. Tijana Pakić, *Isidora*, Belgrade, 2002-2003, courtesy of the artist

фотографија остају скривени идиосинкратични детаљи њеног породичног живота неопходни за једнозначно тумачење приказаних сцена, чиме се он(а) подстиче на симболичко читање.

Овде је добродошла аналогија са Фројдовим тумачењем снова и разликовањем њиховог манифестног (текст сна) и латентног (скривеног) садржаја. Циљ тумачења је да се анализом текста сна допре до његовог скривеног садржаја. Текст сна је резултат деловања фантазије која кондензацијом и померањем формира „сложене представе са нејасним обрисима, аналогно извлачењу више фотографија на истој плочи”.²⁶ Међутим, текст сна није без остатка преводив на свесни језик, јер поседује сопствене структуралне законе – манифестни садржај открива латентни садржај у истој мери у којој га прикрива.

Породичне фотографије Тијане Пакић настају као симболичка замена за проживљено искуство – индивидуални доживљаји доводе до конструкције слика које не преводе директно њихове идиосинкратичне одлике, већ омогућавају да се у њима накнадно структуришу вишеструки фантазми. Значење се формира у тренутку кад посматрач прихвати авантуру „уређивања и обраде

скупа могућих значења која нуди текст, као и додатних могућности које сам додаје”.²⁷

ПАУЛА МУР: ИМАГИНАРНЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ

*Могу ли се родитељи сматрати људима? Одувек сам сумњао у то. Родитељи су неизазвани негативи. Од свих особа које сусрећемо у животу, најмање познајемо своје родитеље, управо зато што их и не срећемо, већ се та иницијација изворно преузима од „предака”. Они су ти који срећу нас. Пупчана врпца није пресечена – састављени смо од њих управо онолико колико их не разумемо. Тиме је осигуран колапс знања. Све остало чине нагађања.*²⁸

Серија фотографија *Tata* (2005-2006) (сл. 8 и 9) релативизује разлике између спонтане (*snapshot*) и инсцениране фотографије, односно, између документарног манира у којем се фотографија третира као средство непосредног и непосредног бележења чињеничне датости, и семиотиком инспирисаног схватања, по којем се фотографско представљање дефинише као облик културолошки кодификоване дискурзивне праксе која производи значење. Тематско полазиште је лична прича, а рад се бави реконструисањем идиосинкратичног ритуала који се периодично понавља у мојој породици, као и преиспитивањем његовог контекста, значењских импликација и либидинозне економије која га покреће.

Мој отац је пре скоро десет година напустио нашу породичну кућу и у њој оставио велики део своје гардеробе. Од тада, сваких неколико месеци навраћа у кућу да би изабрао одећу која му је потребна за наступајући период. Том приликом испробава изабране одевне предмете, анализира свој одраз у огледалу и шета се по кући. Овај начин поседује вишеструка симболичка значења. У оквиру саме породичне структуре може да се тумачи као вид поновног присвајања куће, акт перформативног уписивања свог, макар привременог присуства као оца породице и фигуре ауторитета. Такође, он имплицира носталгично проживљавање заједничке породичне историје и креирање, опет само привремено оствареног, фантазма срећне породице пројектованог у имагинарну прошлост, која одступа од описа сећања моје мајке везаних за истоветне догађаје.

²⁶ Мирко Зуроцац, *Дјетињство и зрелост умјетности I*, Београд, 1997, стр. 172.

²⁷ Mieke Bal, *Dispersing the Image*, у: Norman Bryson, Mieke Bal, н. д., стр. 76.

²⁸ Виктор Јерофејев, *Добри Стаљин*, Београд, 2005, стр. 9-10.

Чин пресвласчења тако постаје симптом, тј. означитељ потиснуте трауме, симболичка замена која само делимично остварује понављање изворне жеље ка постизању целовитости кроз другог.

Из неутралнијег угла посматрања, који подразумева „стављање у заграде” субјективних конотација и породичног оквира у којем се овај ритуал одвија, пресвласчење и шетање по кући у различитим стилским варијантама – од спортске гардеробе до оне елегантне, намењене пословним приликама – асоцира на шетање манекена по модној писти, пародирајући га у сниженом регистру свакодневице. Сам избор одевних предмета, већином старих десет и више година, али и њихова специфична комбинација, изражавају лични стил одевања мог оца, који уједно открива његов социјални идентитет, што упућује на његову идентификацију са стереотипима који су продукти популарне културе. „Иако ми прихватамо да је избор стила живота подвргнут социоматеријалним ограничењима, нама се тај избор ипак намеће. Ми морамо изабрати стил живота, и као стил, тај избор је у основи естетски избор. Естетика је зато у центру стварања идентитета... Мода, наравно, заузима средишње место у овој идеологији самореализације”.²⁹ Ова чињеница представља разлог, али и оправдање што се рад *Tata*, који је, у суштини, серија породичних фотографија, не базира на успутним фотографским опсервацијама описаног ритуала, него почива на увођењу „једног другог регистра – масмедиског – који, иако, наизглед, сасвим спољашњи у односу на приватно, утиче на његово формирање”.³⁰ Наиме, серија *Tata* се, као и мојих неколико претходних радова (*Интимни албум*, од 2002. до данас, *Један могући портрет* 2002 и *Одсуство*, 2004-2005, бави (ре)конструкцијом породичне историје. У претходним серијама сам истраживала и проблематизовала амбивалентно значење фотографија пронађених у породичном албуму или бележила фрагменте свакодневице, да бих њиховим јукстапонирањем изградила сопствену „верзију” породичне приче. У њима је мој отац због свог физичког одсуства, или прецизније, симболичког, готово виртуалног присуства у породичној структури, увек био махом индиректно приказан. Он представља празни центар око којег круже сви наши интерни породични наративи и који условљава све остале интимне односе у оквиру наше породице.



I danas volim da se prošetam našim dvorištem, da proverim da li je u njemu sve kako treba. Dok sam se nalazio na čelu preduzeća, nisam imao vremena da se bavim prozaičnim kućnim poslovima, ali sam oduvek bio cepidlača po pitanju održavanja reda. Ta kuća je ipak vidljivi dokaz da sam nešto postigao u životu.

8. Паула Мур, из серије *Tata*, 2005-2006, Суботица, љубазношћу аутора
8. Paula Muhr, from *Tata*, Subotica, 2005-2006, courtesy of the artist

Аматерске породичне фотографије, или тачније, личне фотографије, најчешће настају са циљем да се забележе и тако од заборавачачувају догађаји који доприносе успостављању и одржавању породичне кохезије – венчања, рођендани, матурске прославе, путовања, излети и слично. „Углавном правимо снимке у тренуцима који имају симболички значај у породичном животу, када придајемо важност нашим односима са другим људима и нашим друштвеним достигнућима. Ово су тренуци које желимо да задржимо, како емоционално, тако и визуелно”.³¹

Рад *Tata* подрива конвенције породичне фотографије тиме што реконтекстуализује ритуал који је изгубио функцију уједињавања чланова породице и индиректно сведочи о њеном распаду.

Фотографије су настале у договору са оцем, пажљивим „режирањем” његових поза, конструисањем сценографије, те одабиром одеће и предмета којима он придаје значај као знаковима свог идентитета и средствима свог самопредстављања у датом друштвеном контексту. Иако очев ритуал пресвласчења чини основни предлог рада, формалне и „жанровске” одлике снимака реферирају на модне фотографије, прецизније,

²⁹ Лаш Фр.Х.Свенсен, и. д., стр. 140-141.

³⁰ Маја Станковић, *Изван кадра*, у: Јован Чекић (уредник), Paula Muhr: *Absence/Odsustvo*, Београд, 2005, стр. 8.

³¹ Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, London, 2004, стр. 137.



Najvažnije u životu je da
čovjek očuva sopstveni
integritet. Ja sam se bez
izuzetka nosio sa svim
usponima i padovima, na
privatnom, kao i na
profesionalnom planu.
U suštini su i moja
čeliri razvoda samo
pedeset posto bili
prouzrokovani mojim
greškama. Nisam ja kriv
što su me druge žene
neprestano saletale.
Tome je teško odoljeti.

9. Паула Мур, из серије *Tata*, 2005-2006, Суботица, љубазношћу аутора
9. Paula Muhr, from *Tata*, Subotica, 2005-2006, courtesy of the artist

на едиторијале из *life-style* часописа, у којима се иста манекенка (или манекен) појављује на читавом низу фотографија, са разноврсних, нејчешће егзотичних локација. Сходно томе, мој отац позира у својој одећи на различитим местима у кући и њеном непосредном окружењу. Том приликом он заузима позе које представљају хибридную синтезу њему својствених гестова и његове интерпретације „манекенског” држања, покушавајући да се уживи у различите улоге „идеалног” мушкарца из рекламних проспеката.

Значајно је, међутим, да мој отац пристаје да „игра” само оне улоге које су блиске начину на који себе иначе доживљава и репрезентује у различитим видовима друштвених интеракција. Стил његовог позирања на снимцима је резултат својеврсног пренаглашавања стереотипа, већ присутних у различитим „медијски пројектованим матрицама представљања”,³² са којима се он у свакодневном окружењу идентификује и које тежи да својим понашањем и облачењем репродукује: успешан бизнисмен, породични човек, афирмисани спортиста, неодрживи заводник, шармантни бонвиван, а

у последњих неколико година чак и витални пензионер.

По Жаку Лакану (Jacques Lacan) „људска субјективност је дубоко и конститутивно обликована институцијом симболизма, или активизмом знака у најширем смислу речи”.³³ Уласком у симболички поредак, односно, социјализацијом која започиње стицањем говора, субјект се инсертује у већ постојећи ланац означитеља, тј. систем дискурса који детерминише његово искуство. Значење постоји само као пројекција која измиче у сталној игри „клизајућих означитеља”. Међутим, потреба субјекта за самоодређивањем га подстиче на погрешна препознавања и стварање фантазма целовитог сопства, чиме он ступа у сферу имагинарног.

„Лакан (...) претпоставља да људски субјект нема директни приступ реалности; све трансакције са оном врстом објективног света које постулирају физичке науке, бивају посредоване, с једне стране симболичким поретком (производећи означавање), и с друге стране радом имагинарног (производећи идентитет): реално, у лакановској теорији, јесте логички празна категорија”.³⁴ Лакан сматра да је субјект одређен недостатком или одсуством, што доводи до успостављања дијалектике жеље. С обзиром на то да самосвест субјекта постоји само у оној мери у којој је признат од других, жеља представља захтев да од Другог (симболички поредак) добије оно што му недостаје или, по чувеној Лакановој дефиницији, „жеља је увек жеља Другог”.

Серија *Tata* је структурирана као хијазматична мрежа понављања, јукстапонирања и диференцирања увек исте основне сцене у којој се мој отац излаже погледу Другог, испробавајући разнолике *ready-made* идентитете, које привремено прихвата као своје имагинарне пројекције. Фотографија тако постаје својеврсни екран који нуди привремено задовољење жеље, пружајући моделе који омогућавају идентификацију, а тиме и, бар краткотрајни, осећај припадности и оствареног идентитета. Међутим, „ако је нечији идентитет директно везан за ствари које га окружују или пре за симболичку вредност ствари, тај идентитет је несталан колико су то и те симболичке вредности”.³⁵

Примена принципа репетиције чини основну формалну одлику серије, а њен семантички ефекат посредно упућује на трауматичну чињеницу одсуства оца из свакодневног породичног живота. „Лакан дефинише трауматично као пропуштени сусрет са реалним. С

³² Маја Станковић, н. д., стр. 9.

³³ Норман Брајсон и Мике Бал, *Семиологија и историја уметности* (II део), Прелом, број 2/3, Београд, 2002, стр. 145.

³⁴ Исто, стр. 146.

³⁵ Лаш Фр. Х. Свенсен, н. д., стр. 125.

обзиром на то да је промашено, реално не може да буде репрезентовано; оно може само да буде поновљено, чак мора да буде поновљено... Наиме, понављање има за циљ да *заклони* (у оригиналу: *screen*) реално које је схваћено као трауматично”.³⁶

Трауматична породична ситуација остаје управо оно што остаје нерепрезентовано на псеудомодним фотографијама мога оца. Она се уводи у рад преко текстова који са фотографијама чине целину, а састоје се од субјективно интонираних изјава оца о себи и његове „верзије” сегмената заједничке породичне историје. Иако текстови задржавају конвенцију приповедања у првом лицу, они немају класичан исповедни карактер, схваћен у смислу откривања дубоко интимних разочарења и(ли) пропуштених животних прилика. Напротив, ове изјаве, махом афирмативног тона, обликоване су у конвенцији већ поменуте категорије непоузданог приповедача, па пре свега указују на још један спектар идентификација, паралелан оном који је проблематизован помоћу фотографија. Јукстапонирањем наратива у два регистра – визуелном и вербалном покреће се игра формирања вишеструких значења и упућује позив посматрачу да произведе сопствено тумачење рада.

ЛИТЕРАТУРА

Жижек, Славој, *Знак. Означитељ. Писмо. Прилог материјалистичкој теорији означитељске праксе*, Младост, Београд, 1976.

Бахтин, Михаел, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, превод Иван Шоп, Тихомир Вучковић, Нолит, Београд, 1987.

Bowie, Malcolm, *Lacan*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991.

Речник књижевних термина, Ђорђевић, Слободан (ур), Нолит, Београд, 1992.

Foster, Hal, *Return of the Real*, MIT Press, Cambridge (Mass) and London, 1996.

Clark, Graham, *The Photograph*, Oxford University Press, xford, 1997.

Зуровац, Мирко, *Дјетињство и зрелост умјетности I*, Плато, Београд, 1997.

Macey, David, *The Penguin Dictionary of Critical Theory*, Penguin, London, 2000.

Photography. A Critical Introduction, Liz Wells (ed), Routledge, London and New York, 2000.

Bal, Mieke, Bryson, Norman, *Looking In: The Art of Viewing*, G+B International, Amsterdam, 2001.

Батлер, Џудит, *Тела која нешто значе. О дискурзивним границама „пола”*, превод Славица Милетић, Самиздат Б92, Београд, 2001.

Брајсон, Норман, Бал, Мике, *Семиологија и историја умјетности (II део)*, превод Драгана Китановић, Прелом (Центар за савремену уметност), Београд, 2002.

Marien, Mary Warner, *Photography: A Cultural History*, Laurence King Publishing, London, 2002.

Cotton, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames and Hadson, London, 2004.

45. *Октобарски салон. Континентални доручак*, Петровић, Светлана (ур), КЦБ, Београд, 2004 (каталог изложбе)

Нелсон, Роберт С., Шиф, Ричард, *Критички термини историје уметности*, превод Љиљана Петровић, Предраг Шапоња, Светови, Нови Сад, 2004.

Rosler, Martha, *Decoys and Disruptions. Selected Writing, 1975-2001*, MIT Press, Cambridge (Mass) and London, 2004.

Јерофејев, Виктор, *Добри Стаљин*, превод Драгиња Рамадански, Геопоетика, Београд, 2005.

Станковић, Маја, *Изван кадра*, у: Paula Muhr, *Absence/Odsustvo*, Чекић, Јован (ур), КЦБ, Београд, 2005.

Свенсен, Лаш Фр. Х., *Филозофија моде*, превод Иван Рајић, Геопотика, Београд, 2005.

³⁶ Hal Foster, *Return of the Real*, Cambridge, Massachusetts & London, 1996, стр. 132.

PAULA MUHR*

A CRITICAL CONSIDERATION OF FIVE POSITIONS WITHIN CONTEMPORARY SERBIAN PHOTOGRAPHY

Summary

The paper contextualises the works of five photographers (the author of the text being one of them) who belong to the generation that have recently graduated from various art academies in Belgrade. Common to all the selected authors is that they construct their works as complex structures. By rethinking not only the genre and aesthetic conventions, but also semantic potentials of the medium itself, they treat photography as a powerful discursive practice.

Aleksandrija Ajduković investigates dressing codes as indicators of social identity, yet also offers an alternative way of representing femininity. Whether she photographs women who, in a public context, wear clothes with wild cat motifs, or female pensioners, Ajduković interacts with ordinary women and encourages them to pose as fashion models.

Katarina Radović analyses the process of an average observer's identification with the images of women present in mass media. By applying the technique of mimicry, she carefully constructs various settings and then acts out and parodies a number of imaginary characters in front of the camera. Her work questions the ideological connotations of the dominant media images.

Goran Micevski, in his work *Finnish Report*, conflates fiction and factography. Documentary photographs made during his stay in Finland are integrated with the text in which he comments on his experience as a traveller, in order to effect a shift of perspective which challenges the traditional tourist gaze. Tijana Pakić strives to minimise the presence of the photo camera while documenting intimate moments of her family's everyday life. Even though all the images are unstaged, the author invests them with emphasised atmospheric and enigmatic quality by carefully choosing the scenes and reducing the background information to a minimum.

The starting point of Paula Muhr's series *Tata* is a traumatic situation created by her father, who had abandoned his family home, yet left most of his clothes behind. From time to time he comes back to the house to try on the clothes which he then takes with him. By approaching this ritual from an objective perspective, the author staged pseudo-fashion photographs of her father who, imitating professional models, posed at different locations around the house. The images are montaged with the father's highly subjective statements about himself.

DESIGN MINIMALISTA E CLAUDIO SILVESTRIN

Abstract: In ogni attività creativa, con il termine Minimalismo ci si riferisce, di solito, a una estrema scarnificazione dei mezzi espressivi e a una conseguente austerità formale.

Il Minimalismo, comunque, rimane qualcosa di diverso dalle tante tendenze che si sono succedute negli ultimi decenni. Prova ne sia la sua lunga durata (dalla fine degli anni Cinquanta, almeno) e il vasto panorama di discipline che a questa idea di semplicità hanno fatto riferimento: dall'arte alla danza, dalla musica all'architettura, dal design alla moda.

Claudio Silvestrin, con la sua architettura e con le sue opere di design, è uno dei protagonisti contemporanei di questa tendenza.

Parole chiave: minimalismo, design, architettura, Claudio Silvestrin, A. G. Fronzoni

Il termine Minimalismo, col quale si intendono generalmente in arte, architettura, design o in qualsiasi altra manifestazione creativa una estrema scarnificazione dei mezzi espressivi e una conseguente essenzialità o austerità formale è, ormai, entrato in una diffusa convenzione d'uso.

Si alternano, sulle riviste di settore e sulla pubblicistica più generale, lodi di questo fenomeno e notizie

sulla sua presunta fine. In ogni caso, di Minimalismo si parla da almeno quarant'anni: una vita che nessun'altra tendenza artistica del Novecento può vantare. Per A. G. Fronzoni, il Minimalismo nasce nella Grecia classica e per Massimo Vignelli non si tratta tanto di uno stile quanto, piuttosto, di una *way of life*.

Dato per scontato che di Minimalismo sarebbe legittimo parlare solo a seguito dei primi lavori, intorno all'inizio degli anni Sessanta, di artisti americani quali Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Sol LeWitt, Richard Serra e Carl Andre che sono stati racchiusi, spesso non di buon grado, all'interno di questa etichetta, rimane il dubbio sulla legittimità di una cesura così netta in una storia dell'arte che, come tutte le altre storie, procede per continue evoluzioni più che per drammatici e rivoluzionari "anno zero".

Andrebbero, in ogni caso, rintracciate le fonti ideologiche e culturali di un fenomeno che si è sviluppato a macchia di leopardo in aree geografiche e culturali diverse, con tempi altrettanto differenti, e investendo i settori espressivi più vari.

Minimalista è certamente una parte del lavoro teatrale di Robert Wilson basato sulla *slow-motion* e sull'utilizzo di pochi ma efficacissimi elementi scenici tra i

* Franco Bertoni, storico dell'arte e dell'architettura, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza

quali primeggia un insuperato uso delle luci (*Deafman Glance* del 1970, *Einstein on the Beach* del 1976, *I Was Sitting on my Patio* del 1977), come lo è la musica, impostata sulla ripetizione di scale armoniche, di Philip Glass se non altro limitatamente alle collaborazioni con Wilson.

Sempre in campo musicale è ormai in odore di minimalismo John Cage se non altro per gli influssi che ha esercitato sullo stesso Glass e su musicisti quali La Monte Young e Terry Riley che esordiscono verso la fine degli anni Cinquanta. Successivamente appare Steve Reich e solo verso il 1968 Michael Nyman conierà il termine di minimalismo musicale di cui sarà il corifeo più illustre e internazionalmente riconosciuto.

In campo letterario il termine è stato usato e abusato per autori di ben diversa caratura e intenzionalità: da Raymond Carver, grande estimatore dei racconti brevi di Anton Cechov, fino a David Leavitt e a Jay McInerney.

In architettura il fenomeno minimalista si offre all'attenzione del pubblico e della critica verso la metà degli anni Ottanta, con un chiaro repertorio formale e un vocabolario linguistico talmente già affinato da subire poche e non sostanziali variazioni nei successivi anni Novanta che decretano il successo di architetti quali Claudio Silvestrin, John Pawson, Eduardo Souto de Moura, Alberto Campo Baeza, Peter Zumthor, Michael Gabellini. Nel contempo inizia la rivalutazione di precedenti illustri come Tadao Ando e, ancora più indietro, A. G. Fronzoni o Luis Barragan.

Nel campo della moda, a partire dagli anni Ottanta, emergono le figure di Giorgio Armani, Calvin Klein, Issey Miyake, Iohji Yamamoto che semplificano gli abiti e, nel caso dei designer orientali, arrivano a geometrizzazioni e linearità che sembrano negare il corpo stesso.

Nel settore cinematografico si può, a buon diritto, citare *Smoke* (1994) di Wayne Wang, su sceneggiatura di Paul Auster, ma non sono dimenticati dalla critica i precedenti di Michelangelo Antonioni (*Blow-Up* e *Zabriskie Point* con la lunga, liberatoria scena finale in cui la villa esplode assieme a tutti gli oggetti in essa contenuti) e di Eric Rohmer, ad esempio.

Nella danza la semplificazione inizia già con Martha Graham, prosegue con Merce Cunningham e non va dimenticato William Forsythe che, con il Frankfurter Ballet, ha dato magistrali esempi di essenzialità, coadiuvati dai costumi di Miyake. A questi vanno aggiunte le *performances* di Meredith Monk, Carolyn Carlson e Luchinda Childs, collaboratrice in vari casi di Robert Wilson.

Ci si interroga, ancora, sull'estensibilità del termine anche agli *Achromes* di Lucio Fontana, Piero Manzoni e Yves Klein e non si trascura l'ipotesi che anche alcune frange dell'Arte Povera possano rientrare in un più generale ambito minimalista. Più a ritroso ancora, certe opere del Neoplasticismo o del Suprematismo (Mondrian e Malevich

in testa) acquistano una pregnanza nuova che supera le condizioni culturali e sociali che li avevano prodotti.

Anche il design minimalista ha date e collocazioni geografiche non ordinate e facilmente coordinabili: si pensi solo ad A. G. Fronzoni che con i mobili della *Serie '64* anticipa le analoghe esperienze sull'oggetto di Donald Judd e con il *Contentitore Abito* del 1970 quelle della nuova generazione degli stilisti giapponesi.

La "scoperta" del design di Fronzoni avverrà ad opera di John Pawson e Claudio Silvestrin e solo negli anni Novanta la *Serie '64* sarà messa in produzione da Cappellini.

I segnali di una inversione di tendenza rispetto all'esuberanza e alla gratuità formale e coloristica che ha caratterizzato gli anni Ottanta sono ravvisabili già all'interno dello stesso decennio.

I protagonisti di quel fenomeno definito come "London Minimum" avvieranno una rielaborazione in chiave semplice (tra innovazione, riferimenti al Minimalismo artistico americano e suggestioni orientali) di tutte le componenti dell'arredo non escludendo i più modesti dettagli e si evidenziano episodi di design semplice anche in area svizzera (dove si parla di Minimal Tradition), più ancorata ad una tradizione di marca razionalista che ha nel Bauhaus e nella scuola di Ulm i suoi antecedenti più rispettati.

Le più radicali esperienze londinesi disorientano maggiormente le industrie del settore a causa della pressoché totale eliminazione di quegli elementi che compongono i cataloghi di produzione e il vocabolario stesso degli interni. Il box doccia viene sostituito da pareti dalle quali l'acqua fuoriesce e da pavimenti in cui l'acqua scompare come nelle fessure della roccia; la vasca da bagno perde l'usuale conformazione anatomica, diventa un parallelepipedo e utilizza materiali quali la pietra, il marmo o il legno; il lavabo trasgredisce totalmente alle ormai esauste formulazioni in porcellana e assume lapidee forme circolari o rettangolari; elementi accessori quali le rubinetterie scompaiono e sono sostituiti da tecnologia e semplici tubi curvati; gli armadi non sono intesi più come oggetti autonomi ma si confondono con le pareti; tavoli e panche in legno di semplice ma raffinata fattura sostituiscono forme e materiali precedenti; le sedute, le poltrone e i divani si riducono a semplici composizioni per piani; alle necessità ergonomiche si provvede con sottili imbottiti di derivazione orientale; gli apparecchi da illuminazione scompaiono all'interno delle pareti; scompaiono le maniglie da porte e mobili; la cucina diventa un solido geometrico quasi indistinguibile nell'ambiente, quando non viene occultata da bassi muretti; gli accessori da bagno, da cucina e per l'ingresso spariscono e gli oggetti sono ricoverati all'interno di piccole ante a scomparsa. Tutte queste profonde innovazioni sono state inizialmente, per necessità, realizzate in modo artigianale, caso per caso e occasione per

occasione.

I cataloghi di produzione venivano ad essere, potenzialmente, decimati da questa proposta e l'avversione dimostrata inizialmente dall'industria è ben comprensibile: venivano quasi totalmente messe in crisi le ragioni del suo esistere.

Non è un caso che designer come A. G. Fronzoni e Enzo Mari, che in Italia avevano dato segnali magistrali di semplicità, fin dal 1964 (il primo con la *Serie '64* e con *Proposta per un'autoprogettazione* del 1973 il secondo), siano stati tenuti lontani da un mondo della produzione che avvertiva il pericolo delle loro radicali proposte.

Un riavvicinamento avverrà solo successivamente, quando l'assedio all'industria condotto da piccole formazioni inizialmente sparse assumerà dimensioni tali da dover essere affrontato.

Proseguiamo con altri esempi.

Donald Judd inizia a collaborare, nel 1984, con una piccola azienda svizzera: la Lehni AG di Dübendorf. Negli anni successivi viene prodotta una serie di mobili in metallo che traducono nel campo del mobile le ricerche di questo protagonista dell'High Minimalism.

Nel 1987 la ditta francese XO tenta la produzione di oggetti d'arredo di Robert Wilson quali la *Hamlet Machine Chair* e l'*Hamlet Machine Table*. Il successo del suo lavoro teatrale, scarno ed essenziale, non trova corrispettivo nella scarsa fortuna commerciale di oggetti giudicati troppo anticonvenzionali.

Vecchi e meno vecchi, acclamati, maestri quali Bruno Munari, Max Bill o Dieter Rams sono oggetto di un costante interesse, circoscritto, però, a poche industrie o manifatture.

Sembra non essere più il tempo per la razionalità degli oggetti Braun o Danese; negli anni Ottanta, l'oggetto, come la vita, deve essere emozionale, ludico, futilmente lieve. In Italia proseguono, però, il loro cammino industrie come Driade e Pallucco, sul finire del decennio, è azienda di riferimento.

Il lavoro di più stretta osservanza minimalista di Shiro Kuramata viene messo in produzione da Cappellini. Kuramata è stato un progettista molto complesso e con una attività anche contraddittoria, altalenante e mistilinea i cui esiti andrebbero convogliati più che in una canonica storia del design in un ambito più largamente comunicativo. Comunque, all'interno della sua produzione compaiono oggetti riconducibili a una sorta di minimalismo poetico e, anche, dissacratore. Del 1970 è la cassettiera con una maglia a dimensioni decrescenti mentre del 1972 è la libreria *64 Book Shelves*. La stessa ironia è in *Steel-Checked Drawers* del 1975: una serie di cubi sovrapposti in modo alternato e con una statica apparentemente impossibile. Gli oggetti di Kuramata più interessanti al nostro fine rimangono la sedia *How High*

the Moon del 1986, in rete metallica alla maniera di Robert Morris, il negozio Issey Miyake del 1987 e le sedute per Shizuoka Falcon del 1988.

Sempre in area giapponese occorre almeno citare Tojo Ito, che negli anni Ottanta disegna alcune misurate *chaise-longue* e che successivamente progetta per Driade utilizzando la rete metallica, Rei Kawakubo e soprattutto Tadao Ando che si può definire come il più rappresentativo e coerente esponente del minimalismo in area orientale. Ando - formatosi fra tradizione Zen, Minimalismo americano e architettura cistercense - disegna raramente oggetti e mobili ma indica già nella sua severa architettura, che ha grandemente influenzato l'architettura minimalista a livello internazionale, la maggior parte delle funzioni e delle possibilità d'uso.

Nel 1981 viene fondata Authentics che ridisegna la piccola oggettistica per la casa in chiave minimale.

Vitra mette in produzione nel 1987 il tavolo allungabile *Tabula rasa* del gruppo Ginbande (Uwe Fisher/Klaus-Achim Heine): un oggetto in legno povero e struttura a compasso in metallo zincato.

Bisogna, in effetti, attendere gli anni Novanta per assistere ad una sorta di condensazione di tanti punti sparsi. Nelle manifestazioni laterali ai Saloni del Mobile, Milano e Colonia essenzialmente, fa la sua prima comparsa una nuova generazione di designer che, con diverse connotazioni, si accosta sensibilmente a un design dell'*understatement* che si contrappone con evidenza e chiarezza al clima *overdesigned* degli anni precedenti.

A Milano, nel 1994, fa la sua apparizione Rolf Sachs di Monaco di Baviera.

Suggerimenti artistici, tra Robert Morris e Joseph Beuys, portano Sachs a proporre anche un semplice feltro arrotolato da utilizzare come tappeto o giaciglio. Molte di queste e simili proposte sono rimaste allo stadio del modello o del prototipo e hanno unicamente contribuito a movimentare il famelico clima dei Saloni.

A partire dal 1994 espongono i loro lavori anche gli appartenenti al neonato gruppo Droog Design. Tra questi, emergeranno con carriere indipendenti o fortemente riconoscibili Tejo Remy, Arnout Visser e, soprattutto, Richard Hutten.

Un approccio di tipo concettuale è comune a tutti gli appartenenti al gruppo: dalle piastrelle di Visser, che inglobano al proprio interno funzioni affidate normalmente ad elementi accessori, al lampadario di Rody Graumans del 1993 composto da un fascio di lampadine standard; dal lampadario di Tejo Remy (1991) all'essenziale tavolo in lavagna (1993) di Djoke de Jong sul quale è possibile scrivere direttamente.

Una considerazione a parte merita la carriera di Richard Hutten che esordisce, all'interno del gruppo Droog

Design, con una serie di tavoli elementari le cui varie funzioni e composizioni sono etichettate sotto la sigla *No sign of design*.

I tavoli di Hutten possono diventare anche un porta-carta igienica, un porta-oggetti, una libreria, un vassoio, un attaccapanni, un letto, uno sgabello da bar. Una composizione di tavoli di diversa grandezza diventa anche un ambiente.

È Cappellini, nel 1993, a raccogliere, con una grande mostra laterale al salone del Mobile di Milano, i maggiori frutti di una allargata richiesta di oggetti semplici spaziando, con la offerta, dal mobile ai complementi, fino ai tessuti.

Il design minimalista da ricerca solitaria, elitaria e marginale rispetto ai grandi sistemi produttivi diventa, negli anni Novanta, tendenza, con il rischio di una volgarizzazione dei propositi e di una diluizione degli assunti originari.

Cappellini soprattutto, ma anche Driade, Porro, Boffi, Lema, Matteograssi e Cassina tengono alto il livello affidando a designer quali Jasper Morrison, Constantin Grcic, Hannes Wettstein, Piero Lissoni e, negli ultimi anni, anche a pionieri quali Claudio Silvestrin e John Pawson la progettazione di componenti di arredo o di sistemi per il bagno e la cucina.

Cappellini riveste un ruolo di primaria e riconosciuta importanza con un catalogo che annovera progressivamente: J. Morrison, S. Kuramata, C. Silvestrin, T. Woodgate, P. Lissoni, C. Colombo, R. Dordoni, R. Lovegrove, M. Wanders, J. M. Massaud e A. G. Fronzoni, il Maestro cui, finalmente, viene riconosciuto il ruolo che gli compete nell'avventura del design minimalista italiano e internazionale.

Boffi si affida a Silvestrin e Lissoni per una necessaria opera di rinnovamento, mentre Driade fa riferimento a John Pawson.

Lo stesso Silvestrin inizia a progettare per Dema, Dornbracht, ViaBizzuno.

Jean Nouvel progetta per Unifor la serie *Less* (1994) e per Sawaja e Moroni il tavolo *TBL Inox* (1995).

Eduardo Souto de Moura verifica nel campo del design la sua idea di una architettura semplice e intelligentemente compromessa con la tradizione: tavolo *Mesa* e i suoi derivati.

Esponenti autorevoli del buon design italiano quali Antonio Citterio, che ottiene il premio Compasso d'Oro nel 1993 con la serie di carrelli *Mobil* per Kartell, Pier Luigi Cerri, con i mobili da ufficio *Naos* del 1994 per Unifor, e Vico Magistretti, con il tavolo *Beyle* per De Padova, si fanno sensibili interpreti di questa nuova esigenza.

In campo illuminotecnico gli apparecchi ad incasso della ditta belga KREON vengono copiati dai maggiori concorrenti; ViaBizzuno ottimizza e mette in produzione i prototipi di Silvestrin per i negozi Armani (lampada da terra *Notte* del 1998 e *Raggio* del 2002) e presta

una particolare attenzione al lavoro di A. G. Fronzoni. Di Fronzoni ViaBizzuno acquista i diritti di alcuni oggetti e realizza *Lampada Quadra* del 1962, selezionata per l'attribuzione del Compasso d'Oro-ADI del 2004.

Viene scoperta la figura di Maarten van Severen che, dal 1986, produceva artigianalmente mobili poi messi in produzione da VITRA, Edra, Top Mouton, Obumex.

Sempre per Obumex, che ha realizzato la cucina di John Pawson, progetta anche Vincent van Duysen.

In sostanza, vari fili si intrecciano, negli anni Novanta, portando alla conciliazione importanti aziende produttrici e commerciali, che intravedono nella proposta minimalista l'apertura di nuovi settori di mercato, e progettisti che, fino a quel momento, erano stati relegati in fasce marginali quando non erano stati, addirittura, osteggiati.

È il caso di A. G. Fronzoni ed è di questi anni se non il "ritorno", poiché in questi termini non si può parlare, almeno la piena valutazione di un designer quale Enzo Mari.

Per quanto riguarda le cause di questo fenomeno, affermatosi nel campo del design nel giro di pochi anni, la critica ha proceduto ad avanzare alcune ipotesi.

Tre sono le indicazioni che godono di maggior credito: un minimalismo come opposizione agli eccessi tipici degli anni Ottanta identificabili in larga parte nel fenomeno Post-Modern (per l'Italia si può pensare al gruppo Memphis) ma così facendo si negherebbero contributi decisivi e di stretta osservanza come quelli già dati da A. G. Fronzoni, Luis Barragan, D. Judd, R. Wilson; un minimalismo inteso come il portato di una generale crisi economica e a cui le aziende del settore del mobile avrebbero demandato il compito di offrire modelli di sobrietà più consoni ai nuovi tempi, ma anche in questo caso si possono riproporre le obiezioni suddette; un minimalismo come fenomeno storico, come "fiume carsico", che appare e scompare a più riprese nel corso della storia.

La terza ipotesi sembra incontrare i maggiori consensi.

Per chiarezza: è incontestabile la primogenitura del Minimalismo artistico americano dei primi anni Sessanta. I successivi sviluppi del minimalismo, anche solo limitatamente al design degli anni Ottanta e Novanta, dimostrano di accettare l'ipotesi di una loro filiazione da questo importante precedente ma indicano una ben maggiore complessità di riferimenti. Una ipotesi unidirezionale, come al solito, non basta a spiegare il fenomeno.

In realtà, vicende della modernità (de Stijl e Movimento Moderno), classicità e neoclassicismi, monachesimo occidentale e ascetismo orientale di marca zen, *Good Design* scandinavo, tradizione anonima, astrazione del Novecento, *International Style*, particolari oggetti delle più varie culture e singole personalità contribuiscono, con diversi gradi di importanza e di incisività, a sostanziare un

programma generale, non generico, imperniato sull'idea di semplicità.

Un'idea che, con il volume *minimum* del 1996, Pawson ha cercato così di sintetizzare: "La semplicità è un ideale ricorrente condiviso da molte culture - tutte quelle alla ricerca di uno stile di vita libero dal fardello di un eccesso di possedimenti. Dai concetti giapponesi di Zen fino alla ricerca della semplicità di Thoreau, la vita minimal ha sempre offerto un senso di liberazione, una possibilità di essere in comunione con l'essenza dell'esistenza, piuttosto che distratti dal triviale. Evidentemente la semplicità ha dimensioni che vanno oltre la pura estetica: può essere vista come il riflesso di qualche congenita qualità o come il percorso di una visione filosofica o letteraria dentro la natura dell'armonia, della ragione e della verità. La semplicità ha una dimensione morale che implica l'autocoscienza e l'assenza di parole".

Della idea di semplicità, Claudio Silvestrin è stato, e rimane, uno degli alfieri più importanti.

Formatosi a Milano sotto la guida di A. G. Fronzoni, Claudio Silvestrin ha proseguito gli studi di architettura a Londra dove ha mantenuto studio principale e residenza.

Assieme a John Pawson è il protagonista, nei tardi anni Ottanta e Novanta, di quella singolare temperie culturale che fa della capitale inglese uno dei centri internazionali più attivi sul fronte di un rinnovamento dell'architettura nella sua declinazione semplice e per la quale verrà coniato il termine "London Minimum".

La spinta etica di A. G. Fronzoni, suo professore durante gli studi in Italia, sostanzia le basi dell'architettura di Silvestrin che eliminando quanto ritenuto inessenziale punta l'accento su pochi, basilari, valori: la terra, l'aria, l'acqua, ad esempio. La sua opera di progettazione utilizza, in via quasi esclusiva, forme geometriche elementari.

L'astrazione e la geometria sono, per Silvestrin, quasi il simbolo dell'unico apporto e dell'unica manipolazione che è dato imporre da parte del progettista alle materie e alle entità di cui si serve o con le quali intende confrontarsi.

Il senso del suolo e della terra si traduce in pavimenti in solida pietra, il valore dell'aria in un singolare rapporto tra esterno e interno e nell'esaltazione del vuoto architettonico, l'acqua entra a far parte di scenari che abitualmente non la richiedono (negozi Armani), i materiali utilizzati per l'architettura e il design sono sempre di origine naturale.

La radicalità e l'integrità del lavoro di Silvestrin evitano però le secche di un eccessivo rigorismo e la sterilità di una programmatica enunciazione di intenti conciliando le ragioni dell'idea con quelle della materia e della realtà.

"Io cerco sempre di trovare un equilibrio. Un equilibrio dove non c'è nessun contrasto. L'obiettivo finale è sempre quello di trovare l'equilibrio delle cose tra leggerezza e

peso, tra vuoti e pieni. Trovare un equilibrio astratto ma non troppo, naturale ma non organico, trovare equilibrio e armonia". Al di là delle ricadute disciplinari di questo intento, va sottolineato come questo proposito affondi le proprie radici nell'insegnamento fronzoniano teso a una sorta di religioso rispetto, quasi orientale, per ogni manifestazione della vita e anche della materia, sia essa pietra, legno, metallo o tessuto, che non si può manipolare se non entro i limiti di semplici operazioni razionali e mentali.

L'architettura di Silvestrin ha trovato accoglienza presso una committenza internazionale che gli ha permesso prove quali la Galleria Miro di Firenze del 1990, la villa Neuendorf di Maiorca del 1989, la casa Bartos in Provenza del 1992, l'appartamento Barker-Mill di Londra del 1993, l'appartamento Girombelli di Milano del 1999, il caffè Illy di Trieste del 2000, la Donnelly Gallery in Irlanda del 1999-2001 oltre a una serie di allestimenti (mostra di Anish Kapoor di Londra del 1998) e di negozi che culminerà nell'incarico conferitogli da Giorgio Armani di progettare oltre venti dei suoi più importanti *show-rooms* a livello internazionale (da Parigi a Londra, da Milano a Mosca, da Hong Kong fino a quello di prossima apertura a Shanghai).

Già nei suoi primi lavori di architettura Silvestrin aveva incluso in una unitaria opera di progettazione anche i complementi funzionali o di arredo. Si citano, a titolo d'esempio, la rettangolare vasca da bagno in legno, il lavabo in pietra a forma di parallelepipedo e il singolare tavolo da pranzo con inclusi i fuochi per la cottura dell'appartamento Barker-Mill del 1993, il tavolo composto da due sole lastre in pietra, la vasca da bagno monolitica e la parete-doccia nella villa Neuendorf del 1991, i divani in pannelli di legno della casa Bartos del 1992.

Nel progetto totale di Silvestrin tutto andava riprogettato, eliminando l'inutile e il ridondante: dagli armadi che si confondono con le pareti ai piani di lavoro della cucina inclusi in partiture geometriche che astrattizzano la funzione pur permettendola, dalle docce che vengono liberate dai reclusori *box* ai mobili per ufficio, dal letto alle innumerevoli panche (in legno o in pietra) che come un *leit-motiv* appaiono, con funzione altamente simbolica, in quasi tutti i suoi lavori.

Poche, meditate, concessioni vengono fatte a modelli esistenti quali la prediletta *Y Chair* di H. Wegner, la *Superleggera* di Giò Ponti, la sedia *Stenton* di G. Rietveld, che vengono collocate in varie sue realizzazioni.

Le pionieristiche e artigianali prove di design minimalista di Silvestrin, dopo aver provocato un primo *choc* nel mondo della produzione, sono state successivamente oggetto di un interesse da parte dell'industria del mobile italiana che ha permesso la produzione in edizione limitata di alcuni prototipi e la realizzazione di nuovi progetti.

Per Cappellini Silvestrin ha progettato, nel 1999,

Millennium Hope, tavolo e panca in cinque tipi di noce di paesi diversi, e *Waterside* (f. p. 100) una essenziale panca in legno composta per piani e per Dornbracht *Monolith*, un elemento di arredo per il bagno composto da due alti parallelepipedi retti e attraversati da una barra in acciaio inox che funge anche da portasciugamani. Il pannello in legno si apre dando accesso a una serie di mensole e alloggia anche una seduta a ribalta.

Astrazione e funzione, in *Monolith*, dialogano fertilmente.

Nelle serie *I Fiumi* (f. p. 101) del 1999, per Boffi, Silvestrin recupera il modello della vasca da bagno progettata per la casa Bartos e completa la serie con lavabi circolari sorretti da stereometrici elementi in legno o alloggiati in ampie mensole, pure in legno.

Da una idea per i negozi Armani nasce anche la lampada *Notte*, messa in produzione da ViaBizzuno. Qui le componenti tecniche sono quasi completamente occultate, rimane la visione di un semplice rettangolo di ottone o pietra e del frangersi della fonte luminosa sul muro.

Nelle serie *I Tronchi* e *Le Foglie* del 2000, prevale la presenza dell'imbottito salvo che nella esemplare panca con seduta imbottita terminale protetta da un pannello a forma di elle.

Un deciso scarto da una progettazione che privilegia la linea retta e i piani ortogonali è rappresentato dalla macchina per caffè Illy del 2003: apparentemente cilindrica a una visione frontale ha una pianta esemplata a forma di grande virgola: come appunto una virgola, una sosta, deve essere il rito del caffè nei tempi concitati della vita quotidiana.

Per Minotti Cucine, Silvestrin progetta nel 2004-05 *Terra* (f. p. 102, 103): una cucina in legno o pietra dall'aspetto di un solido monolite che, così, descrive: “Nel pensare alla cucina *Terra* ho immaginato un oggetto che, per quanto utile e funzionale, si manifesti con la stessa forza della natura: solida, atemporale ed astratta. Ho espresso l'immenso valore della terra con una forma dalla geometria rigorosa e dai materiali naturali - porfido e cedro. Cucinare su un piano di porfido datato ventotto milioni di anni mi fa sentire contemporaneamente reverente e fortunato”.

Nuove prove di design attendono Silvestrin con Venini e Poltrona Frau (f. p. 104).

Il Minimalismo e l'idea di semplicità vengono da lontano e, anche solo per questo, è lecito prevedere un loro lungo futuro.

МИНИМАЛИСТИЧКИ ДИЗАЈН И КЛАУДИО СИЛВЕСТРИН

Апстракт: На сваком пољу стваралаштва појам минимализам односи се, обично, на крајње огољавање експресивних средстава и формалну сведеност која из тога проистиче.

Минимализам ипак остаје нешто различито од бројних тенденција које су се смењивале једна за другом последњих деценија. Доказ за то јесте његово дуго трајање (најмање од краја педесетих година) и широка лепеза дисциплина које су упориште налазиле у овој замисли о једноставности: од уметности до плеса, од музике до архитектуре, од дизајна до моде.

Клаудио Силвестрин представља, својом архитектуром и дизајнерским достигнућима, једног од савремених актера ове тенденције.

Кључне речи: минимализам, дизајн, архитектура, Клаудио Силвестрин, А. Г. Фронцони

Појам минимализам којим се обично у уметности, архитектури, дизајну или било ком другом стваралачком изразу подразумева крајња огољеност експресивних средстава и, следствено томе, есенцијалност или формална сведеност, већ је ушао у широку употребу.

У специјализованим часописима и уопште у публицистици, смењују се похвале на рачун овог феномена и најаве његовог наводног краја. У сваком случају, о минимализму се говори најмање четрдесет година: то је трајање којим се не може похвалити нити једна друга уметничка тенденција XX века. По А. Г. Фронцонију (А. Г. Fronzoni), минимализам се рађа у класичној Грчкој, а по Масиму Вињелију (Massimo Vignelli) не ради се толико о стилу колико о *начину живота*.

Подразумевајући да би било легитимно говорити о минимализму тек након првих радова америчких уметника с почетка шездесетих година, као

што су то Доналд Џад (Donald Judd), Ден Флавин (Dan Flavin), Роберт Морис (Robert Morris), Сол ЛеВит (Sol LeWitt), Ричард Сера (Richard Serra) и Карл Андре (Carl Andre), који су били сврставани, и то не увек у позитивном смислу, у оквиру ове етикете, ипак остаје сумња у оправданост тако строгог реза у историји пре уметности, која, као и све друге историје, пре непрестано еволуира него што је обележена драматичним и револуционарним „нултим годинама“.

Свакако би било потребно да се осликају идеолошки и културни извори феномена који се развио у различитим географским и културним подручјима, у различитим временима и који обухвата најразноврсније области уметничког израза.

Минималистички је свакако и добар део позоришног рада Роберта Вилсона (Robert Wilson) заснованог на *slow-motion*-у и на употреби малобројних, али ефикасних сценских елемената, међу којима се истиче ненадмашна употреба светла (*Deafman Glance* из 1970, *Einstein on the Beach* из 1976, *I Was Sitting on my Patio* из 1977), као што то исто важи и за музику Филипа Гласа (Philip Glass), засновану на понављањима хармонијских скала, а која се може сматрати минималистичком, ако ни у чему другом, оно бар у сегменту сарадње са Вилсоном.

Остајући на музичком пољу, печат минимализма носи и Џон Кејџ (John Cage), ако ни због чега другог оно због утицаја који је извршио на самог Гласа и на музичаре попут Ла Монте Јанга (La Monte Young) и Терија Рајлија (Terry Riley) који дебитују крајем педесетих година. Касније се појављује и Стив Рајх (Steve Reich), а тек око 1968. године Мајкл Најман (Michael Nyman) постаје творац појма музичког минимализма, чији ће бити најпознатији и међународно најпризнатији представник.

На књижевном плану, појам је често био и употребљаван и злоупотребљаван за ауторе прилично различитих профила и уметничких тенденција: од Рејмонда Карвера (Raymond Carver), великог пошто-

* Франко Бертони, историчар уметности и архитектуре, Интернационални музеј керамике, Фаенца

ваоца кратких прича Антона Чехова, до Дејвида Левита (David Leavitt) и Џеја Мекинернија (Jay McInerney).

У архитектури, феномен минимализма појављује се пред публиком и критиком средином осамдесетих година, са већ јасним формалним репертоаром и већ толико префињеним лингвистичким речником да је претрпео само малобројне и не суштински значајне варијације током деведесетих година, у којима се потврђује успех архитектата као што су Клаудио Силвестрин (Claudio Silverstin), Џон Посон (John Pawson), Едуардо Соуто де Моура (Eduardo Souto de Moura), Алберто Кампо Баеза (Alberto Campo Baeza), Петер Зумтор (Peter Zumthor), Мајкл Габелини (Michael Gabellini). У међувремену, почиње и поновно интересовање за рад познатих претходника као што су то Тадао Андо (Tadao Ando) и, још раније, за дело А.Г. Фронцонија или Луиса Барагана (Luis Barragan).

На пољу моде, почевши од осамдесетих година, појављују се Ђорђо Армани (Giorgio Armani), Келвин Клајн (Calvin Klein), Исеј Мијаке (Issey Miyake), Јохи Јамамото (Yohji Yamamoto), који поједностављују одећу, а јапански креатори стижу и до геометричности и линеарности, које као да поништавају само тело.

У кинематографском сектору може се цитирати, с пуним правом, *Smoke* (1994) Вејна Ванга (Wayne Wang), по сценарију Пола Остера (Paul Auster), али критика нија заборавила ни на дела Микеланђела Антонионија (Michelangelo Antonioni) (*Blow-Up* и *Zabriskie Point* са дугом, ослобађајућом завршном сценом у којој вила експлодира заједно са свим предметима), као ни на остварења Ерика Ромера (Eric Rohmer), на пример.

У плесу поједностављивање почиње с Мартом Грејем (Martha Graham), наставља се с Мерс Канингем (Merce Cunningham), а не треба заборавити ни Вилијама Форсајта (William Forsythe), који заједно са *Франкфуртским балетом*, пружа маестралне примере есенцијалности, којима доприносе и Мијакијеви костими. Овоме се могу придодати и перформанси Мередит Монк (Meredith Monk), Каролин Карлсон (Carolyn Carlson) и Лусинде Чајлдс (Luchinda Childs), која је често сарађивала са Робертом Вилсоном.

Поставља се питање око могућности проширења термина на *Achromes* Луча Фонтане (Lucio Fontana), Пјера Манцонија (Piero Manzoni) и Ива Клајна (Yves Klein) и не занемарује се чињеница што се и неки огранци *Arte Povera* могу да подведу под минималистички амбијент. Ако се вратимо даље у прошлост, видимо да извесна дела неопластицизма и супрематизма (са

Мондрианом и Маљевичем на челу) задобијају ново значење које превазилази културне и друштвене услове који су их изнедрили.

И сам минималистички дизајн везан је за датуме и географске одреднице који нису јасно одређени, нити се лако могу довести у везу: помислимо само на А. Г. Фронцонија који комадима намештаја из *Serie '64* антиципира аналогна искуства у вези с објектом Доналда Џада, а са *Contentitore Abito*, из 1970. године, антиципира искуства нове генерације јапанских стилиста.

„Откриће” Фронцонијевог дизајна десиће се захваљујући Џону Посону и Клаудију Силвестрину, а тек деведесетих година намештај из *Serie '64* почеће да производи фирма Капелини (Cappellini).

Током деведесетих година приметни су знаци промене тенденције у односу на претераност, као и на формалну и колористичну површност, које су карактерисале осамдесете године.

Актери овог феномена, дефинисаног као „Лондон Минимум”, започеће разраду у једноставном кључу (између иновације, позивања на амерички минимализам и источњачке сугестије) свих елемената намештаја, не искључујући ни најмање детаље, те се тако елементи једноставног дизајна појављују и у Швајцарској (где се говори о „Minimal Tradition”), који је више везан за традицију рационалистичког типа, са Баухаусом и школом у Улму као претечама.

Радикална лондонска кретања дезоријентишу у великој мери индустрију овог сектора, услед готово потпуног елиминисања оних елемената који чине производне каталоге и сам вокабулар који се везује за ентеријере. Кабина за туширање бива замењена преградама из којих избијају млазеви воде и подовима у којима вода нестаје као у пукотинама стена; када за купање губи уобичајену анатомску форму, добија облик паралелопипеда и производи се од материјала као што су камен, мермер или дрво; лавабо потпуно превазилази уобичајене облике израђене од порцелана, и добија лапидарне кружне или правоугаоне форме; помоћни елементи, као што су славине, потпуно нестају и замењују их једноставне савијене цеви; ормари више нису посебни предмети већ се утапају у зидове; дрвени столови и клупе, једноставне али рафиноване израде, смењују претходно коришћене форме и материјале; столице, фотеље и лежачи своде се на једноставне равне површине; ергономске потребе задовољавају се танким јастучићима оријенталног типа; расветна тела ишчежавају у унутрашњости зидова; нестају ручке са врата и ормара;

кухиња, строгих геометријских форми, постаје готово „утоплена” у ентеријер, осим када је оивичена ниским преградним зидовима; елементи за купатило, кухињу и ходнике нестају, док се предмети похрањују унутар или на малим носачима на извлачење. Сви ови, суштински иновативни, предмети прво су били израђивани на занатски начин, за сваки појединачни случај и од прилике до прилике.

Каталози великих произвођача тако су практично десетковани, те је стога и разумљиво непријатељство које су у почетку показале ове производне делатности: готово су потпуно доведени у питање разлози за њихово постојање.

Није стога случајно што су дизајнери попут А. Г. Фронционија и Енца Марија (Enzo Mari), који су у Италији показали маестралне знакове једноставности, од 1964. године (први с намештајем из *Serie '64*, а други с колекцијом намештаја *Propostata per un' autoprogettazione*, 1973), држани подаље од света производње, који је у њиховим радикалним предметима видео опасност по себе. Они ће бити прихваћени тек накнадно, када уплив у производњу малих и у почетку неорганизованих радионица постане такав да ће на овај феномен морати да се обрати дужна пажња.

Погледајмо и друге примере.

Доналд Цад започиње 1984. године сарадњу с једним малим швајцарским предузећем, Lehn AG из Дибендорфа. Током следећих година произведена је серија намештаја од метала, настала као производ истраживања у области намештаја овог актера високог минимализма.

Француска фирма ХО године 1987. пушта пробно у производњу предмете за опремање простора Роберта Вилсона, као што су то *Hamlet Machine Chair* и *Hamlet Machine Table*. Успех Вилсоновог прозоричног рада, огољеног и есенцијалног, није се, међутим, пренео и на овај план, због слабог комерцијалог успеха предмета који су сматрани превише неконвенционалним.

Старији и нешто мање стари, а већ признати мајстори, као што су Бруно Мунари (Bruno Munari), Макс Бил (Max Bill) или Дитер Рамс (Dieter Rams), у фокусу су непрекинутог интересовања, које се међутим ограничава на малобројне произвођаче и радионице.

Као да више није време за рационалност предмета фирми Браун (Braun) или Данесе (Daneze); осамдесетих година, предмет, као и живот, мора да буде емоционалан окренут игри банално површан.

У Италији међутим, доживљавају успех произвођачи као Дриаде (Driade) и Палучо (Palluco) и,

крајем те деценије, постају фирме које се узимају за пример.

Идеје Шири Курамате (Shiro Kuramata), уско ослоњене на минималистичко поимање, реализују се захваљујући фирми Капелини. Курамата је био веома комплексан пројектант, чији је рад карактерисан као контрадикторан, са мешовитим формама, рад који је имао своје успоне и падове, а чија исходишта не треба посматрати искључиво у оквиру званичне историје дизајна већ у једном ширем комуникативном оквиру. Како год, у његовом делу постоје остварења која се могу подвести под неку врсту поетског и, такође, демистификаторског минимализма. Из 1970. године је комода са структуром опадајућих димензија, а из 1972. су полице за књиге *64 Book Shelves*. Исту иронију садржи и орман *Steel-Checked Drawers* из 1975. године – низ испреплетених коцки готово немогуће статике. Најзанимљивија Кураматина дела за нашу тему јесу фотеља *How High the Moon* из 1986. године, израђена од металне мреже на начин Роберта Мориса, продавница Исеј Мијакеа из 1987. и столице за Shizuoca Falcon из 1988. године.

Са јапанског подручја треба навести још аутора Тојо Итоа (Tojo Ito), који осамдесетих година дизајнира одмерене *chaise-longue* (лежаљке) и пројектује предмете за Дриаду користећи металну мрежу. Ту су и Реј Кавакубо (Rei Kawakubo) и, пре свих, Тадао Андо (Tadao Ando) који се може дефинисати као најизразитији и најдоследнији представник минимализма са подручја Далеког истока. Андо - који се формирао на традицији зена, америчког минимализма и цистерцијанске архитектуре – ретко се бави дизајном предмета и намештаја, али се његова строга архитектура, која је знатно утицала на минималистичку архитектуру на међународном плану, одликује великом функционалношћу и нуди различите употребне могућности.

Године 1981. основана је *Authentics* која редизајнира мале предмете за кућу у минималистичком кључу.

Витра (Vitra) почиње 1987. године с производњом стола на расклапање *Tabula rasa* групе *Ginbande* (Uwe Fisher /Klaus-Achim Heine), предмета од јефтиног дрвета и структуром шестара од поцинкованог метала.

Треба управо сачекати деведесете године да би се стопили бројни међусобно расути делови. У пратећим програмима салона намештаја, првенствено у Милану и Келну, појављује се по први пут нова генерација дизајнера, која се, уз различита значења, полако приближава дизајну *understatement*-а, која се поставља наспрам климе *overdesigned* претходних година.



1. Клаудио Силвестрин, клупа из колекције *Waterside*, Капелини, 2001.
1. Claudio Silvestrin, *Waterside bench*, Cappellini, 2001

У Милану се, 1994. године, појављује Ролф Захс (Rolf Sachs) из Минхена. Уметничке сугестије, које долазе како од Роберта Мориса тако и од Јозефа Бојса (Joseph Beuys), инспиришу Захса да дизајнира комад умотаног филца који може да се користи и као тепих и као лежај. Многи од ових и сличних предмета остали су на нивоу модела и прототипа, и једино су допринели томе да се оживи атмосфера у салонима намештаја, вечито жељних новитета.

Почевши од 1994. године излажу своје радове и припадници новостворене групе *Droog Design*. Међу њима ће се истаћи као независни и изразито препознатљиви аутори Тејо Реми (Tejo Remy), Арно Висер (Arnout Visser) и, нарочито, Ричард Хутен (Richard Hutten). Концептуални приступ заједнички је свим припадницима групе: од Висерових плочица, које обједињују у себи и оне функције које обично имају помоћни елементи, до лустера Родија Грауманса (Rody Graumans) из 1993. године, састављеног од снопа стандардних сијалица; од лустера из 1991. Теја Ремија до сведеног стола из 1993. године Дјокеа де Јонга (Djoke de Jong) на коме се може директно писати.

Посебан осврт заслужује каријера Ричарда Хутена који се први пут појављује, у оквиру групе *Droog Design*, са серијом једноставних столова чије су

различите функције и састав етикетирани под ознаком: „No sign of design”. Хутенови столови могу да постану и држачи за тоалет папир, подметачи за различите предмете, полице за књиге, послужавници, чивилуци, кревети, барске столице. Од ових столова различите величине може да се осмисли композиција читавог простора.

Фирма Капелини је 1993. године приказала на великој пратећој изложби салона намештаја у Милану своју колекцију најтраженијих, једноставно обликованих, предмета, обухватајући понудом намештај, додатне елементе и тканине.

Минималистички дизајн, који почиње као усамљенички, елитистички и маргинални истраживачки феномен, постаје у деведестим годинама тенденција, с ризиком вулгаризације и удаљавања од првобитно постављених циљева.

Пре свих Капелини, али и фирме Дриаде, Поро (Porro), Бофи (Boffi), Лема (Lema), Матеограси (Matteograssi) и Касина (Cassina) одржавају висок ниво, повећавајући пројектовање делова намештаја и система за кухиње и купатила дизајнерима као што су то Џаспер Морисон (Jasper Morrison), Константин Грчић, Ханес Ветштајн (Hannes Wettstein), Пјеро Лисони (Piero Lissoni), а последњих година и пионирима попут



Клаудија Силвестрина и Џона Поусона. Капелини у овом контексту има примарну и признату улогу с каталогом који укључује следеће ауторе: Џ. Морисона, Ш. Курамату, К. Силвестрина, Т. Вудгејта (Т. Woodgate), П. Лисонија, К. Коломба (С. Colombo), Р. Дордонија (R. Dordoni), Р. Лавгрова (R. Lovegrove), М. Вондерса (M. Wanders), Ј. М. Масоа (J. M. Massaud) и А. Г. Фронцонија, уметника коме је коначно призната улога која му припада у италијанском и светском минималистичком дизајну.

Фирма Бофи окреће се Силвестрину и Лисонију у оквиру једног нужног процеса обнове, док се Дриаде ослања на Џона Поусона.

Сам Силвестрин почиње да пројектује за Дему (Dema), Дорнбрахт (Dornbracht), ВиаБицуно (ViaBizzuno). Жан Нувел (Jean Nouvel) пројектује за Унифор (Unifor) серију *Less* (1994), а за фирму Sawaja & Moroni сто *TBL Inox* (1995).

Едуардо Соуго де Моура остварује и на пољу дизајна своју идеју да архитектура треба да је једноставна и интелигентно спојена са традицијом: сто *Mesa* и други предмети реализовани на истој идеји.

Значајни представници квалитетног италијанског дизајна као што су то Антонио Читерио (Antonio Citterio), који добија награду *Златни шестар* (Compasso d'Oro) 1993. године за серију колица *Mobil* за фирму

2. Клаудио Силвестрин, када из колекције *I Fiumi*, Бофи, 1999.
2. Claudio Silvestrin, *I Fiumi* bathtub, Boffi, 1999

Картел (Kartell), Пјер Луиџи Чери (Pier Luigi Cerri), с канцеларијским намештајем *Naos* (1994) за Унифор, и Вико Мађистрети (Vico Magistretti), са столом *Beyle* за Де Падову (De Padova), постају осетљиви тумачи ове нове потребе.

На пољу осветљења, уградни уређаји белгијске фирме Креон (Kreon) служе као модел за опонашање већим конкурентима; ВиаБицуно оптимализује и производи Силвестринове прототипе за продавнице *Армани* (лампе *Note* из 1998. године и *Paggio* из 2002) и посвећује посебну пажњу раду А. Г. Фронцонија. ВиаБицуно од Фронцонија купује права за одређене предмете и производи лампу *Quadra* из 1962 године, која је 2004. године ушла у избор за награду *Златни шестар-ADI*.

Постаје познат и Мартен ван Северен (Maarten van Severen) који од 1986. године занатски производи намештај који потом продају Витра, Едра, Тор Motoun, Obumeh. За Obumeh, који је произвео кухињу Џона Поусона, пројектује и Винсент ван Дајсен (Vincent van Duysen).

Суштински, током деведесетих година укрштају



се бројне тенденције, доводећи до међусобне сарадње бројна производна и комерцијална предузећа, која назире у понуди минималиста могућност за отварање нових сектора тржишта, и пројектаната који су све до тада били маргинализовани, ако већ нису трпели и отворено непријатељство.

То је случај са А. Г. Фронцонијем, а управо се тих година одиграва ако не „повратак”, јер се у том смислу не може говорити, онда барем пуно признавање дизајнера као што је Енцо Мари. Што се тиче узрока овог феномена, који се потврдио на пољу дизајна у кратком временском периоду од неколико година, критика је поставила неколико претпоставки.

Три су показатеља која се могу узети као нај кредибилнија: минимализам као опозиција типичном претеривању осамдесетих година, које се може препознати највећим делом у феномену постмодерне (у Италији то може да се односи на групу *Memphis*), али би се тако одузео значај онима који су минимализму дали одлучујући допринос, односно онима који су се уско држали овог феномена, као што су били А. Г. Фронцони, Л. Бараган, Д. Цад, Р. Вилсон; минимализам схваћен као резултат опште економске кризе, у оквиру које су предузећа за производњу намештаја од минимализма тражила понуду сведених модела у духу модерних

3. Клаудио Силвестрин, кухиња *Terra*, Миноти, 2005.

3. Claudio Silvestrin, *Terra kitchen*, Minotti, 2006

времена, али и овде могу важити већ наведене примедбе; минимализам као аисторијски феномен, као „крашна река”, који се више пута појављује и нестаје у току историје.

Чини се да је ова трећа претпоставка најприхватљивија. Да разјаснимо: не може се порећи првенство америчког минимализма с почетка шездесетих година. Даљи развој минимализма, чак и ако се посматра ограничен само на дизајн осамдесетих и деведесетих година, потврђује претпоставку о његовом исходишту из овог важног претходног тока, али указује и на много већу сложеност различитих полазишта. Као и обично, једнострана претпоставка није довољна да објасни феномен.

У стварности, модерне тенденције (Де Стијл и Модерни покрет), класика и неокласицизми, западно монаштво и источњачки аскетизам с печатом зена, скандинавски *Good Design*, анонимна традиција, апстракција двадесетог века, интернационални стил, посебни предмети најразличитијих култура, као и појединци доприносе, с различитим степеном важности и утицаја, да се оформи општи, али не генерички



4. Клаудио Силвестрин, кухиња *Terra* [детал], Миноти, 2005.
4. Claudio Silvestrin, *Terra* kitchen [detail], Minotti, 2005

програм, заснован на идеји о једноставности.

У питању је идеја, с предзнаком *минимум*, коју је 1996. године Поусон покушао да синтетизује на следећи начин: „Једноставност је чест идеал присутан у многим културама – све оне су у потрази за животним стилем ослобођеним терета сувишних предмета који се поседују. Од јапанских концепата зена до потраге за једноставношћу Торе, егзистенцијални минимум одувек је нудио осећај ослобађања, могућност да се буде сједињен са суштином постојања, а не да се препустимо тривијалном. Очигледно да једноставност одликују димензије које превазилазе чисту естетику: може бити виђена као одраз неког урођеног квалитета или као пут кроз филозофску или књижевну визију унутар природе хармоније, разума и истине. Једноставност има моралну димензију која имплицира самосвест и одсуство речи”.

Клаудио Силвестрин је био, и остао, један од најважнијих заступника идеје о једноставности. Формирајући се у Милану под вођством А. Г. Фронцонија, Клаудио Силвестрин је наставио студије архитектуре у Лондону, у коме је живео и радио у оквиру своје главне радионице. Он је, заједно са Џоном Поусоном, касних осамдесетих и деведесетих година био главни актер оне посебне културне климе која је од

енглеске престонице начинила један од најактивнијих међународних центара на пољу обнове архитектуре у њеној тежњи ка једноставности, услед чега ће бити и створен појам „Лондон Минимум”.

Етички подстицај добијен од А. Г. Фронцонија, његовог професора за време студија у Италији, чини суштинске основе за Силвестринову архитектуру, која елиминише оно што се сматра непотребним и акценат ставља на малобројне, суштинске вредности: земљу, ваздух, воду, на пример. Његово пројектантско дело служи се, на готово искључив начин, елементарним геометријским формама. Апстракција и геометрија су, за Силвестрина, готово симболи једино могућег удела и приступа пројектанта у односу на проблематику којом се бави и с којом има намеру да се ухвати у коштак.

Силвестринов осећај за земљу и тло налази свој израз у подовима од чврстог камена; важност коју придаје ваздуху читава се у посебном односу између унутрашњег и спољашњег, као и у истицању архитектонске празнине, а вода постаје део простора у којима је то иначе неуобичајено (продавнице *Армани*), док су материјали које користи, и у архитектури и дизајну, увек природног порекла.

Радикалност и интегралност Силвестриновог рада избегавају замке претеране ригорозности и стерилности програмске објаве намера, мирећи значење идеје са значењем материје и реалности.

„Ја увек настојим да нађем равнотежу. Равнотежу у којој не постоји никакав сукоб. Крајњи циљ јесте да се успостави равнотежа ствари између лакоће и тежине, празнине и испуњености. Да се пронађе апстрактна равнотежа, али не сувише, равнотежа природна, али не и органска, да се пронађу равнотежа и хармонија.” Треба подвући то да ова Силвестринова намера има своје корене из Фронцонијеве тезе која је усмерена ка некој врсти религиозног, готово источњачког поштовања према сваковрсном испољавању живота и материје, било да је то камен, дрво, метал или текстил, који се могу обрађивати искључиво унутар једноставних рационалних и менталних операција.

Силвестринова архитектура наишла је на одличан пријем код међународне публике, који су му донела остварења попут галерије Миро (Miro) у Фиренци (1990), виле Нојендорф (Neuendorf) на Мајорци (1989), куће Бартос (Bartos) у Прованси (1992), апартмана Баркер-Мил (Barker-Mill) у Лондону (1993) и Ђиromбели (Girombelli) у Милану (1999), кафеа *Или* (Illy) у Трсту (2000), галерије Донели (Donnelly) у Ирској (1999-2001), као и пројектовање изложбених поставки (Анис Капур у



5. Клаудио Силвестрин, сто из колекције *H_O*, Полтрона Фрау, 2005.
5. Claudio Silvestrin, *H_O* table, Poltrona Frau, 2005

Лондону 1998) и пројектовање продавница. То ће кулминирати позивом Ђорђа Арманија Силвестрину да пројектује више од двадесет најзначајнијих продајних простора на међународном нивоу (од Париза преко Лондона, од Милана до Москве, од Хонг Конга све до продавнице која се ускоро отвара у Шангају).

Већ је у оквиру својих првих архитектонских радова, Силвестрин укључио и пројектовање допунских функционалних елемената и комада намештаја. Да само илустративно наведемо правоугаону каду од дрвета, лавабо од камена у облику паралелоипеда и јединствени сто за ручавање са ринглама за апартман Баркер-Мил (1993), сто израђен од две камене плоче, монолитну каду за купање и туш-кабину у вили Нојендорф (1991), као и лежаје од дрвених плоча за кућу Бартос (1992).

Силвестрин је све пројектовао изнова, елиминишући бескорисно и сувишно: од ормара који се стапају са зидовима до кухињских радних површина, обухваћених апстрактном, али и функционалном геометријском игром, од туш-кабина ослобођених изгледа затворених кутија, до канцеларијског намештаја, од кревета до безбројних клупа (од дрвета или камена) које се попут лајт-мотива појављују, са високо симболичком функцијом, у готово свим његовим делима.

У различитим Силвестриновим остварењима јављају се малобројни, дубоко проживљени, утицаји његових омиљених модела столица, *Y* Ханса Ј. Вегнера (Hans J. Wegner), *Superleggera* Ђоа Понтија (Gio Ponti) и *Stenton* Герита Т. Ритвелда (Gerrit T. Rietveld).

Пионирски и занатски подухвати Силвестриног минималистичког дизајна, након првобитног шока, пробудили су велико интересовање италијанске индустрије намештаја, која је омогућила њихову производњу у ограниченим серијама за поједине прототипове, као и реализацију нових пројеката.

Силвестрин је за фирму Капелини пројектовао, 1999. године, *Millenium Hope*, сто и клупу од пет врста ораховог дрвета, које потичу из различитих земаља, и *Waterside* (сл. 1), значајну дрвену клупу израђену од више равних елемената, и, за Дорнбрахт, *Monolith*, елемент опреме за купатило, састављен од два права паралелоипеда кроз које пролази шипка од инокс челика која служи и као држач за пешкире. Дрвена плоча се отвара омогућавајући приступ низу столова, а укључује и столицу на расклапање. Апстракција и функција су, такође, успешно спојени у делу *Monolith*.

У серији *IFiumi* (сл. 2), из 1999. године, за фирму

Бофи, Силвестрин поново користи модел каде пројектоване за кућу Бартос и комплетира серију кружним лавабоима, које придржавају стереометријски дрвени елементи или су, пак, смештени унутар пространих столова, такође од дрвета.

Из једне идеје за продавнице *Армани* настаје и лампа *Notte*, коју је у производњу ставила фирма Виа Бицуно. Овде су техничке компоненте готово потпуно скривене, док се визуелно сусрећемо са једноставним правоугаоником од лима и камена и одбијањем извора светлости од зидне површине.

У серијама *I Tronchi* и *Le Foglie*, из 2000. године, доминира употреба прошивене и напуњене тканине, осим на примеру клупе са тапацираним седиштем, које је омеђено у облику латиничног слова L.

Одлучну промену, у односу на пројектовање које даје предност правој линији и правоугаоној површини, представља апарат за кафу *Illy* из 2003. године; наизглед цилиндричан, ако се посматра фронтално, апарат има основу у облику великог зареза, као што ритуал испијања кафе у ужурбаном ритму свакодневног живота представља зарез, паузу.

За фирму Миноти, Силвестрин пројектује, 2004-2005. године, кухињу *Terra* (сл. 3, 4), од дрвета или камена, монолитног изгледа, коју описује на овај начин: „Размишљајући о кухињи *Terra* (Земља) замислио сам предмет, који, ма колико био користан и функционалан, има исту снагу природе: чврст, безвремен и апстрактан. Изразио сам огромну вредност земље у форми ригорозне геометрије и преко природних материјала – порфира и кедрa. То што могу да кувам на плочи од порфира који је стар двадесет осам милиона година чини да се осећам истовремено узвишено и срећно”.

Нови дизајнерски изазови чекају Силвестрина с произвођачима Венини и Полтрона Фрау (сл. 5).

Минимализам и идеја о једноставности имају давно порекло и, макар само и из тог разлога, могуће је предвидети им дуго трајање.

ЛИТЕРАТУРА

H. Ypma, *London Minimum*, Thames and Hudson, London, 1996.

J. Pawson, *Minimum*, Phaidon, London, 1998.

F. Bertoni, *Claudio Silvestrin*, Octavo Firenze-Birkhauser Basilea, 1999.

A. Zabalbeascoa - J. R. Marcos, *Minimalisms*, Gustavo Gili, Barcellona, 2000.

J. Meyer, *Minimalism*, Phaidon, London, 2000.

F. Bertoni, *Architettura minimalista*, La Biblioteca Firenze - Birkhauser Bazel, 2002.

F. Bertoni, *Design minimalista*, La Biblioteca Firenze - Birkhauser Bazel, 2004.

FRANCO BERTONI*

MINIMALISM AND CLAUDIO SILVESTRIN

Summary

The term minimalism has been in use for fifty years to describe artistic phenomena based on formal simplicity and strictness. From American artists such as Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Sol LeWitt, Richard Serra and Carl Andre to the theatre work of Robert Wilson; from graphics by A. G. Fronzoni to the music of La Monte Young and Terry Riley, all the way to Michael Nyman; from Raymond Carver's short stories to Giorgio Armani and Issey Miyake fashion; from the architecture of John Pawson, Claudio Silvestrin, Peter Zumthor, Tadao Ando, Michael Gabellini, Alberto Campo Baeza to the "London Minimum" design representatives.

These are areas of expression, which often do not communicate much, but which, in their complexity, are the proof of the creation and development, in different geographic areas and eras, of the trend that is based on the idea of utter simplicity, the origin of which should be sought in the earliest history.

The important forerunners were Luis Barragan in architecture, John Cage in music, Martha Graham in dance, Michelangelo Antonioni in film, suprematism in art, *T-shirt* in fashion, Max Bill and Dieter Rams in the area of design.

In the field of design, in the last few years, there has

been present radical simplification, which, at first, even caused a crisis in major companies of the sector, which then had to adapt their production catalogues to the increasingly present need for simplicity, formal minimalism and clarity of expression linked to the prevailing use of natural materials (wood, stone...).

Claudio Silvestrin is one of the most prominent representatives of the phenomenon which expanded geographically and culturally to the entire world. Having formed in Milan with A. G. Fronzoni, Silvestrin graduated in architecture in London. In England, together with John Pawson, he contributed greatly to the creation and revival of interest in the basic values such as earth, air, fire and water, which were to become the main foundations of his architecture.

In the attempt to banish from everyday life everything that is considered useless or superfluous, Silvestrin coherently followed his personal vision of simple, but not simplistic, architecture, with broad philosophical and spiritual implications.

The first pieces intended for interior design that he crafted within the concept of his innovative architecture, were later elaborated and included in the production range by some of the leading European companies from the industry.

* Franco Bertoni, Art and Art Architectural Historian, International Museum of Ceramics, Faenza

ЕСТЕТСКО ЗНАЧЕЊЕ И СИМБОЛИЧНОСТ ДИЗАЈНИРАНОГ ПРЕДМЕТА

Апстракт: Предмет исказује целокупност свог смисла преко значења, које се делимично може захватити директно, путем језика, а делимично, тек посредно, путем симбола. Реални и имагинарни део предмета су испреплетени и опирају се тумачењу, али управо у тешкоћи разрешења одређеног значењског типа почива богатство, интригантност и фасцинација које је дизајн у стању да произведе. Немогућност коначног дешифровања упућује на сложеност структуре дизајнираног предмета, који је по својој природи увек отворен за значењске допуне, а и нове интерпретације.

Кључне речи: дизајн, симбол, симболичко, знак, значење, естетско, функционално

„Дизајн је начин расправљања о животу, друштву, политици, еротичности, храни, па чак и о самом дизајну. Напошетку, он је начин изградње могуће фигуративне утопије или метафоре живота“.

Еторе Сотсас

Уласком у човеков свет, ствари задобијају значење. *Animal symbolicum* ствара артефакте и додељује им значење, које ће, најчешће, касније бити склон да преиначи. Иако предмети увек поседују неко значење, они нису исто што и речи, што отежава њихово дешифровање и разјашњење. Барем у први мах, речи не призивају неизоставно низ могућих тумачења, док предмети, супротно томе, немају никаквог конвенционалног значења. Ипак, предмети нас не збуњују нужно, него њихово значење постаје проблематично тек када им приступимо са једном жељом за дешифровањем. У зависности од усмерења наше имагинације, предмети ће задобити одређени смисао, који ће, напошетку, разум настојати да оправда. И то с успехом.¹

Огроман део нашег света испуњен је производима

artifex-а, бића које је, осим природе, једино способно да ствара. Иако је већина вештачки насталих ствари пажљиво дизајнирана, исход у вези са њиховим местом у човековом свету често је непредвидив. Дизајнирани предмети доживљавају се на различите начине: као пука оруђа, као средства за истицање нечијег друштвеног положаја, као декоративни детаљи, као фетиши који пружају осећај сигурности, као сексуални еквиваленти и томе слично, већ према начину на који их тумаче заједница и појединци.

Статусни симболи, постојали су одвајкада: грчки шлемови, барокне кочије, војне униформе представљали су јасна обележја класне припадности, али су углавном били везани за порекло онога коме су припадали. Данашњи човек настоји да своју стварну или тобожњу припадност вишем друштвеном слоју истакне одабиром одела (крој, материјал и др), аутомобила (савременост, цена и др), стана (локација, величина и опремљеност) и уопште – избором употребних и декоративних предмета. Имућност, која се манифестује преко избора одређених робних марки дизајнираних предмета, треба да укаже на количину друштвене моћи власника. Припадност друштвеној елити више није одређена племенитим пореклом појединца, већ само оним што је од њега преостало, а то су његови некадашњи спољашњи знаци.

Симболичка порука коју преко предмета упућујемо другима понајвише је укотвљена у изгледу дизајнираних предмета, при чему њихов симболички набој не мора бити сразмеран њиховој естетској вредности. С једне стране, ружноћа предмета некада може да симболизује његову изразиту функционалност или технолошку новост на коју се још нисмо навикли, а, с друге стране, захтев за функционалношћу може у извесној мери бити занемарен, што је случај када предмет успе да освоји епитет „класичног дизајна“. Примера ради, аутомобил *Мини Морис*, *Филипсов* радио-апарат из тридесетих година прошлог века или наш стари поштански телефон још увек су понегде у употреби због

* Др Александар Чучковић, филозоф, Факултет примењених уметности, Београд

¹ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1992, том I, стр. 173.

симболичке ауре коју поседују, иако су у технолошком погледу одавно превазиђени. Разлог је у томе што вредновање дизајнираног предмета зависи од његових технолошких, употребних, естетских и симболичких страна, које пребивају у непрекидној и динамичној интеракцији.

Предмету припадају многа значења. На пример, будући да смо њима непрестано окружени, често смо склони да предмете доживимо анимистички, као нама туђе, неме сведоке наших живота.² С временом, сваки предмет из нашег непосредног окружења бива праћен причом, која постаје његова сопствена историја, а која није директно везана за његову употребу нити за његов конкретни положај у простору. Тај кредит сопственог, од нас независног живота, који смо несвесно склони да припишемо употребним предметима, заснива се на културном потенцијалу који они, као носиоци одређених вредности, остварују, односно на ономе што подразумевамо под њиховим значењем.

Сваки предмет који се налази у нашој непосредној близини адаптира се на владајуће међуљудске односе, а његово прибављање и циркулисање од власника до власника бива праћено интимним причама, које чак могу да прерасту у мале сентименталне историје. На тај начин предмет задобија непредвиђени карактер. О њему најчешће није одлучио ни дизајнер нити произвођач. У остваривању појединачне (друштвене) судбине предмета, његове естетске особине могу фигурирати као подстицај у датом правцу, али оне не могу бити ништа више од тога. У том смислу, лични израз дизајнера, који се очитује кроз стил предмета, узмиче пред приватним сећањем власника и корисника. Кроз тај процес приватизовања предмета корисник као да над њим врши извесну симболичку одмазду због његовог отуђивања од човека који га је осмислио или произвео.

Очигледно, дизајнирани предмети не успевају да измакну тенденцији свеобухватне индивидуализације и постају поприште сукоба различитих схватања индивидуалности. Дизајн је данас чак постао једно од кључних места манифестовања индивидуалности, јер је процес индивидуализације узео таквог маха да чак ни традиционални простори међуљудског саобраћања, као што су тргови, спортски објекти или музеји, више нису у стању да обављају своју основну мисију. Како ова места више не могу да апсорбују наше успомене, нашу историју или наше осећање друштвености, они улогу „објективне

меморије” препуштају индивидуализованим предметима и њиховим симболичким потенцијалима. Као место на коме се укршта већи број антрополошких чинилаца, дизајнирани предмет постаје једно од главних средстава за утврђивање и потврђивање индивидуалитета.

Ако дизајнирани предмет посматрамо као симбол морамо имати у виду да је реч о многоврсној симболици: у естетском смислу реч је о нашој стваралачкој способности, у смислу употребе о човековом напору прилагођавања околини, у погледу могућности размене о нашој упућености на заједницу. Дакле, дизајн је феномен кроз који се укршта дејство мноштва сила, при чему те силе, с обзиром на индивидуалну и друштвену благодет коју су у стању да пружи, имају различиту снагу и важност. Наша је несрећа да живимо у времену у којем је главни мотив експанзије дизајна економски, при чему се нараста техничка моћ неретко користи на штету естетских квалитета предмета. Ипак, не треба заборавити да је дизајн од самог свог историјског почетка везан за серијску производњу, која подразумева завидан ниво развоја економско-техничког развоја, те да је рафинман његових естетских стандарда одувек имао те чиниоце као свој предуслов.

Чињеница да нам један предмет „нешто говори“ потиче од става који пред њим заузимамо. Тај став наликује нашем држању с обзиром на употребу речи: када изговарамо или чујемо неку реч баш као и када опажамо присуство предмета, ми тражимо неки смисао и, чим га уочимо, посежемо за њим. Естетска својства, која за дизајн имају пресудан значај, истичу особеност форме предмета у погледу конституисања његовог значења. Форма, у ствари, обједињује различите аспекте једног предмета, а, у естетском смислу, она слови као симбол целине, чији смисао постаје видљив преко скупа чулних квалитета предмета.

Схватајући предмете као неопходне продужетке наших тела и као најближе огледало наших мисли и дела, ми им придајемо улогу симбола намера и циљева које имамо. Пошто свет материјалних предмета обезбеђује подршку динамичном систему наших представа, ми се не устручавамо да тај свет доживимо као строго нормативан. Као репрезенти културе у материјалном свету, дизајнирани предмети представљају плодно тле за уписивање потенцијалних значења. Предмети су, заправо, бремени дискурсима, који одсликавају друштвене, моралне и културне разлике. Међутим, они сами тешко се предају нашим покушајима да их у

² Сетимо се, на пример, да су мала деца склони да „казне“ предмет којим су се повредила и да одрасли често склањају из видокруга или тобоже нехотице уништавају предмете који у њима буде неко непријатно осећање.

потпуности разумемо.³

Као што, у начелу, сви предмети чувају тајну свога значења, тако и предмети који поседују естетске вредности чувају тајну своје лепоте. Знамо да учешће интуиције у стваралачком акту уметника увек онемогућава потпуно разумевање суштине онога што је специфично уметничко. Будући да човекова стваралачка способност има значајног удела и у пракси дизајнирања, разумевање предмета никада неће моћи да се обави једнократно и непосредно. Како дизајнер у свом раду не користи никакав знаковни кодекс према којем обликује предмет, свако (де)шифровање се обавља накнадно, већ према томе како се одређени предмет опажа и користи.

Осмишљавање, конструисање, производња, употреба, потрошња, уништавање предмета, па и само њихово присуство или одсуство носиоци су одређених значења. Важно место у систему значења који „окружује“ један предмет заузимају његови естетски квалитети, које морамо пажљиво да разликујемо од свих других особина предмета, ма како значајне оне биле. Међутим, то није лак задатак, будући да се естетски квалитети ослањају на друге особине предмета, као што се и његово естетско значење, иако крајње особено, у извесној мери ослања на његова друга значења.

Главни ослонац естетских особина једног предмета јесте његова форма. Строго посматрано, форма дизајнираног предмета проговара чистотом естетског значења, попут стиха хаику поезије, који се приближава чистом графизму једног плошног језика. У начелу, естетски знак може се назвати „чистим“ само на основу разумевања његове особености: он не објављује неко значење, него он сам *јесте* једно значење. Естетско својство дизајнираног предмета није могуће описати и разјаснити преко његових других својстава, јер оно „ништа не значи“. Оно не упућује ни на шта друго до на себе само.

Овде је, дакле, реч о нарочитој врсти значења, о значењу којем није својствена јасноћа какву је рационализам који данас превладава склон да припише свему, од „обичних предмета“ до „вечних истина“. Естетски знак нипошто не представља просто, конвенционално оруђе, будући да се он никада у потпуности не предаје логичкој евиденцији. Естетско значење нема друге евиденције осим чулне, а она је инхерентна самој перцепцији знака.⁴

Може нам се учинити да из тог таутолошког круга можемо да изађемо уколико оно естетско изједначимо са симболичким својством предмета, будући да је и естетско значење „обогаћено“ присуством онога на шта оно као

знак указује. Међутим, знак и непосредно присуство означеног, као што је то случај с естетским, није исто што и посредно присуство одсутног преко знака, као што је то у случају симбола. Из тог разлога указивање на аналогију између естетског знака и симбола, ипак, представља неоправдано поједностављење проблема.⁵

У односу на реалистична значења којима барата и у које је заплетена утилитарна перцепција, естетска значења дизајнираног предмета упућују на нешто што није реално. Естетски предмет може се назвати симболичним само условно, будући да симболичко увек упућује на нешто друго, а да естетско упућује на себе само. Додуше и симболичко и естетско користе реалну, материјалну основу како би на нешто указали, али код симбола је реч о другости (материјалној или духовној), а код естетске вредности о „истости“ (будући да она указује на чињеницу да у материјалној основи непосредно пребива неки духовни садржај). Другим речима, симбол је увек конвенционалан знак нечега одређеног, а естетско својство је знак имагинарног као таквог. Симбол подразумева значења која се не могу извести директно из искуства, јер процес симболизације подразумева извесно кондензовање енергије, па је банална спољашњост симбола несразмерна његовом унутрашњем богатству. Код оног естетског је, супротно томе, у спољашњости изравно опажљива унутрашњост. Покушаји да се оно естетско изједначи са симболичким превиђају богатство значења у корист примамљивог захватања једне димензије предмета која се издаје за његову целовиту природу.

Дизајнирани предмет је реалан. Он мора бити реалан, јер има реалан задатак да као оруђе послужи некој конкретној сврси. Међутим, као носилац естетских својстава, дизајнирани предмет има и „нереалну“ димензију, чија је сврха много неопипљивија, а огледа се у мисији буђења наше имажинације. Могло би да се каже да предмет и у овом случају нечему служи, али само уколико се има на уму да служење буђењу имагинарног представља највиши степен естетске слободе.

³ Жеди сматра да царство предмета није подложно власти семиологије. *н. д.*, стр. 58.

⁴ Mikel Dufrenne, *н. д.*, стр. 200.

⁵ Реч „симбол“ потиче од грчке речи *σύμβολον*, која је првобитно означавала располућени предмет чији су делови служили као средство распознавања особа које их поседују. Затим, *симбол* се дуго односио само на предмете или обележја који су имали задатак да истакну положај неке особе, предмета, идеје, догађаја или могуће радње, при чему су наведени носиоци симболике бивали повезани са датим симболом тек овлаш, нејасно или, бар, неједнозначно, а некада су били и потпуно неповезани. С временом се значење ове речи постепено ширило, па, тако, оно данас покрива читаво мноштво употреба: од оног у вези са специјалним знаковима у типографији, преко оног које се тиче сигналних уређаја и знамења, све до значења у вези са језиком и писмом, бонтоном, па и неким несвесним понашањем.

Дизајнирани предмет као естетски предмет, дакле, симболизује оно имагинарно. Као такав, он није реалан, али је стваран. Толерантност према симболичким разликама између естетских артефаката насталих у различитим доменима („високе“ и „примењене уметности“, занатства и дизајна) даје нам право да предмете различитих нивоа сакупимо под окриље естетског. Међутим, кључна особина предмета који заслужују епитет „естетског“ легаће у експресивности естетских артефаката, а не у било каквом упућивању на неки други ентитет.

Естетски предмет, бар у принципу, не говори о својој форми, већ говори **начином** на који је формиран. Тако, дизајнирани предмет својим естетским квалитетима упућује на себе самог, а својом симболиком заузима место у времену и простору односећи се према другим бићима. Декартовски речено, када би се естетски предмет отворио дискурсу онда би нам он на основу сазнања његовог естетског својства постао јасан, а на основу захватања оног симболичког – разговетан. Основна тешкоћа интерпретације значења дизајнираних предмета састоји се у томе што дизајн производи знаке пре него што произведе смисао.⁶

Управо зато што упућује на нешто ван предмета самог, симболика је у стању да повеже људе или да послужи као основа промишљању људских односа.⁷ Данас владајући друштвени систем, додуше, чини све да предмети, а њиховим посредством и субјекти, постану један за другог пуки објекти: у „цивилизацији функције“ предмети и људи имају превасходно функционалне односе. При томе се заборавља да су предмети и неки симболи, односно да имају одређено значење које превазилази улогу оруђа за задовољење одређених потреба. Целокупан еманципаторски потенцијал дизајна крије се у недоследности његовог симболичког профила за једну коначну семиологију. У супротном, дизајн би изгубио могућност слободе и у потпуности би потпао под власт инструменталистичког рација и свео се на оруђе његових властитих циљева.⁸ Ако кажемо да предмети, преко своје форме и амбијенталне атмосфере у којој пребивају, истичу свој непатворени естетски и

симболички вишак, онда морамо бити свесни да је реч о „вишку“ само с обзиром на данас владајућу, функционалну логику.

Жан Бодријар (Jean Baudrillard) спада у мислиоце који сматрају да сваки предмет у човековом свету постоји само као знак, при чему се мисли да ти „предмети-знаци“ јесу тотално условљени кодом друштвене вредности.⁹ Другим речима, овај аутор сматра да је функционална логика коначно и потпуно превладавала на нивоу друштва. Међутим, ту се заборавља да предмет није самосталан као субјекат или знак, нити да је он сводив на неки код, који би истакао вредност разлике. Предмет, у ствари, и не постоји осим у односу према субјекту, односно у међусобној комуникацији са другим предметима. Ако предмет познајемо само по томе што он за нас нешто значи, онда се он своди на оно што нам говоре дискурси који га окружују, а ту онда преостаје мало места за објективно утемељену естетску вредност.

Уколико је истина да естетски предмет, као и сваки други, постоји у дискурсу, онда треба поставити питање о утемељености општеприхваћене тезе о изворној формалној непосредности естетског предмета. Можда је најбоље на ово сложено питање одговорити лаконски: присуство естетске вредности дизајнираног предмета не подразумева искључење сваког утицаја на тај предмет (његов настанак, природу, тумачење итд.), већ оно упућује на наглашавање особености тога предмета с обзиром на једно особено поље вредности. На дизајнера у његовим естетским изборима утиче много тога: од генетике, доживљаја из детињства, социјалног порекла до школе, професионалних утицаја и томе слично, али све то није одлучујуће за *начин* на који ће стваралац обликовати један предмет. Сав тај неестетски садржај окружујућих дискурса неће се огледати у форми естетског предмета. Уколико се у њој нешто огледа, онда је то дизајнер као човек. Међутим, његова опредељена људскост ће се у форми предмета огледати на начин који је непрепознатљив с обзиром на ма коју другу сферу испољавања његове личности. То је тако, јер естетска форма трпи дискурс, али му се не отвара.

Напор да се оствари „добар дизајн“ такође је повезан са проблемом придавања или одређивања значења једног предмета. Стални покушаји усавршавања дизајна засновани су на потајној нади да је, барем у принципу, могуће остварити идеал, односно један типски производ који више не би призивао никакве измене у правцу властитог побољшања. Да бисмо један дизајнирани предмет сматрали „довршеним“ није

⁶ Marianne Barizlay, Sylvain Dubuisson, *The Realm of Objects, y: Industrial Design: Reflection of the Century*, n. d., стр. 16.

⁷ Marc Augé, *Preface, y: Industrial Design: Reflection of the Century*, n. d., стр. 17.

⁸ Стога, није неопходно чекати смрт дизајна да би се поново дошло до симболичке размене, као што то сматра Бодријар. То би решење, истина, било елегантније и радикалније, али питање је дали би оно било и успешно. Види: Жан Бодријар, *Симболичка размена и смрт*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991.

⁹ Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris, 1972, стр. 63.

довољно да он задовољи идеале „компактности“ и „надоградивости технолошке структуре“, „функционалне поузданости“, „архетипске форме“ или већ нечега томе сличног, него и да збир његових потенцијалних значења буде у потпуности познат.

Међутим, пошто дизајнирани предмет представља резултат човекових напора и чини део његове културне историје, а не само његовог материјалног света, остварење једног апсолутног тумачења постаје немогуће. Ипак, због тога не треба жалити, будући да би се потпуно разјашњење дизајнираног предмета, када би оно било могуће, окончао његовом потпуном банализацијом. Уосталом, тако је и са свим другим: све оно што успемо да разумемо у потпуности и чиме успемо да овладамо престаје да привлачи нашу пажњу, а са њом и уважавање.

Свој историјски настанак дизајн једним делом има да захвали јачању логике инструменталног рационализма. Из порекла дизајна произилази и његов утопијски циљ да се реализује као потпуно довршени и потпуно функционализовани предмет. Међутим, у жељи да умакнемо потпуној власти функционалистичке логике, не треба запасти у другу крајност која би се огледала у потпуном подвајању оног симболичког и оног функционалног. Симбол прати функцију попут сенке, те је то двоје често тешко разликовати; он до те мере преплављује предмет да постаје његова непосредна представа. Из тог разлога може се рећи да дизајн „болује“ од онтолошког изазова: предмет као носилац симболичке вредности јесте у исто време и знак и идеја, а на располагање стављени амбијент, у којем заједно са предметима пребивамо и ми, представља онтолошки оквир хуманизма. Утолико, начин на који се будемо односили према предметима, начин на који их будемо дизајнирали, распоређивали у простору, а и схватили, напослетку, директно ће обликовати нашу егзистенцију. Како будемо чинили тако ће нам бити.

Уколико се осврнемо на скорашњи развој ствари видећемо да дизајнирани предмети – осим што доживљавају своју радикалну трансформацију, услед продора нових технологија – у великом броју случајева робују увреженим естетским формама. Узимајући у обзир само функције које је неки дизајнирани предмет у стању да врши, ми пречесто заборављамо његов скорашњи настанак. Тешко нам је да замислимо живот у коме бисмо били лишени многих, недавно осмишљених, употребних предмета. Тек је историјска појава дизајна и серијске производње учинила доступним многе новотарије које ће живљење учинити удобнијим. Али та навика обраћања

пажње превасходно на комфор не подразумева заборавање естетских вредности, јер оне, барем у једнакој мери као и употребне вредности дизајнираних предмета, обликују живот који водимо.

Занели смо се идејом да живимо у рашчараном свету, у коме је, наводно, давнашња магијска моћ предмета устукнула пред благодетима развоја науке и технологије. Пораст човекове технолошке моћи, међутим, условио је само преобликовање древне мистериозности предмета, а онда и њено прикривање. Продор инструменталне рационалности, као основе наунотехнолошког развоја, прикрио је чињеницу магичности предмета, под плаштом идеје да његово осмишљавање и владање поступцима његове производње подразумева и потпуно познавање предмета. Ипак, што ми те чињенице нисмо у довољној мери свесни, то не значи да је магичност предмета заувек изгубљена. Можемо са сигурношћу да тврдимо да ће потпуно рашчаравање света спречити, ако ништа друго, скуп естетских својстава предмета који га настањују. Уосталом, с времена на време, у својој таштости бивамо поколебани осећањем извесне немоћи пред, наизглед, лако створеним предметима. Тада нам изгледа као да предмет постоји самостално, независно од нас, задобијајући, барем начас, карактер фетиша.

Дошло је време у којем је „моћни стваралац“ почео да угрожава властиту творевину, а преко ње и себе самог. Све слабије разумевање властитих производа, које је делимично условљено опадањем жеље да се они уопште разумеју, доводи до тога да, данас, предмет као такав бива угрожен у свом темељу. Од почетка индустријске револуције наовамо дизајнирани предмети постојано испуњавају све већи део нашег непосредног окружења. Њихова масовна производња постепено ће довести до тога да их сматрамо „природним“ делом своје околине и да занемаримо тајну њиховог постојања.

Постало је уобичајено да се у нама пробуди жеља за поседовањем предмета када о њима, у виду рекламе, проговоре медији, а да, када успемо да их прибавимо, смисао њиховог постојања сводимо на могућност да нам буду при руци када помоћу њих треба да обавимо неки посао. Тајна коју предмет носи, међутим, није откривена, него се на њено постојање једноставно заборавило. То се догодило делом услед интелектуалног немара, а делом услед силовитог медијског умножавања слика. У новонасталом царству виртуелног одвија се двојаки процес: слика настоји да што више потисне предмет, ако већ не може да га у потпуности исцрпи и замени, а,

већ не може да га у потпуности исцрпи и замени, а, истовремено, она му „придаје мноштво живота“.¹⁰ Могло би се очекивати да ликовно удвостручавање предмета доведе до његовог бољег упознавања, али оно, у ствари, доприноси његовој имагинарној метаморфози, која само увећава изворну, сада већ заборављену, тајанственост предмета.

Резултат непромишљености односа према значењу и смислу предмета јесте мимоилажење сфере смисла знака и сфере означавања.¹¹ Употребни предмет, у принципу, не би требало да оставља никаквог простора знаковном смислу, будући да се он испоставља као нарушавање чистоте функционалности. Ако би се та логика поштовала до краја, функционални предмет (а дизајн је у принципу обележен функционалношћу) не би трпео никакво естетско својство. Коначно, функционалност би се морала много шире тумачити него што је то у начелу случај, те бисмо њу морали да доведемо у везу да употребном вредношћу, економичношћу, технолошким изводивошћу, еколошким погодношћу, па и естетским квалитетом.

Уколико се дизајнерско обликовање сведе на избор симболике спољашњег изгледа предмета уместо да буде смислена интерпретација форме, онда се његова естетска вредност своди на „симболички формализам“. Оно што из тога проистиче јесте стандардизација симбола и контаминација означитељима. Знак и симбол постају једно те исто, уместо да знаци упућују на симболе, који свој смисао треба да потраже у естетској вредности предмета. Естетика форме не би смела да буде производ одабира симболичких функција, већ би, обратно, оригиналност форме требало да заснива евентуалну симболичку вредност.

ЛИТЕРАТУРА

Denis Huisman, George Patrice, *L'esthétique industrielle*, PUF, Paris, 1971.

Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris, 1972.

Едвард Сапир, *Огледи из културне антропологије*, Просвета, Београд, 1984.

Дизајн и култура, Јеша Денегри (ур), Радионица СИЦ, Београд, 1985.

Adrian Forty, *Objects of Desire*, Thames and Hudson, London, 1989.

Design after Modernism, John Thackara (ed), Thames and Hudson, London, 1989.

Макс Хоркхајмер, Теодор Адорно, *Дијалектика просветитељства*, Веселин Маслеша, Свјетлост, Сарајево, 1989.

Ролан Барт, *Царство знакова*, Аугуст Цесарец, Загреб, 1989.

Жан Бодријар, *Симболичка размена и смрт*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991.

Peter Dormer, *The Meanings of Modern Design*, Thames and Hudson, London, 1991.

Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1992.

Industrial Design: Reflection of the Century, Jocelyn de Noblet (ed), Flammarion, APCI, Paris, 1993.

Ђило Дорфлес, *Увод у дизајн*, Светови, Нови Сад, 1994.

Лик Фери, *Homo aestheticus*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1994.

Guy Julier, *The Culture of Design*, SAGE Publications, London, 2000.

John Heskett, *Toothpicks & Logos: Design in Everyday Life*, Thames and Hudson, London, 2002.

¹⁰ Henri-Pierre Jeudy, *Beyond the Semiology of Objects*, y: *Industrial Design: Reflection of the Century*, Jocelyn de Noblet (ed), Flammarion, APCI, Paris, 1993, стр. 356.

¹¹ Henri-Pierre Jeudy, *н. д.*, стр. 359.

ALEKSANDAR ČUČKOVIĆ*

AESTHETIC AND SYMBOLIC MEANING OF A DESIGNED OBJECT

Summary

Manmade products, but also the objects our surroundings, acquire a certain meaning subject to the way we treat them. Design is always associated with material production and, therefore, does not reside in the medium of language but reveals its meaning indirectly, through symbols. Design symbolism is as multifaceted as is its functionality: it can be perceived through the use and production technology, through the economics of its exploitation and environmental impact, as well as through the aesthetic and symbolic effect it has on us. In this context, the levels of a designed object's meaning, namely the levels of its symbolism, through which the meaning is revealed in the most graphic manner, are also

different. There appears a whole range of the designed objects' meanings which were not present in the course of their conceptualisation and production but which develop throughout their „life” in a specific environment. A for-use object is real; it has a real task to serve a purpose. However, as an aesthetic and symbolic object it also has an „unreal” dimension, which is demonstrated through the mission of awakening the imaginary. The meaning and symbolism intertwine and make up its complete meaning. It is precisely the symbolism as the unconventionality of meaning that enables the designed object to speak up through its beauty and to aesthetise our existence.

* Aleksandar Čučković, Doctor of Philosophy, Faculty of Applied Arts, Belgrade

ТРИ ИЗЛОЖБЕ ПОСВЕЋЕНЕ ОДЕВАЊУ И УКРАШАВАЊУ (2000-2003)

Бојана Поповић, *Мода у Београду 1918-1941*, Музеј примењене уметности, Београд 2000. – *Службено одело у Србији у 19. и 20. веку*, Историјски музеј Србије и Галерија САНУ, Београд 2001. – Јелена Тешић, *Невестински накит код Срба у XIX и првој половини XX века из збирке Етнографског музеја у Београду*, Етнографски музеј, Београд, 2003.

БОЈАНА ПОПОВИЋ, *МОДА У БЕОГРАДУ 1918-1941*, МПУ, БЕОГРАД, 2000

Изложба и каталог *Мода у Београду 1918–1941*. аутора мр Бојане Поповић, уприличени поводом обележавања педесетогодишњице оснивања Музеја примењене уметности у Београду, у потпуности су оправдали обавезу коју намеће један тако значајан моменат у историји Музеја – не само темељно и савесно припремљеном изложбом, шармантног и једноставног израза, већ, пре свега, темом која даје заокружен и детаљан приказ одевања у периоду између два рата у Београду и то, *модног аспекта* одевања. Две стотине страница *Каталога* подједнако привлаче пажњу читаоца својим садржајем као и, до перфекције, минуциозно урађеним дизајном. Уредник *Каталога* је Светлана Исаковић, аутор поставке изложбе Ирена Шентевска, а изузетну графичку опрему приредила је Данијела Парацки.

Користећи богату архивску грађу, пре свега Историјског архива Београда, одабрану београдску, али и париску штампу која се продавала у Београду између два рата, као и избор радова домаћих и светских аутора, мр Бојана Поповић је идеју хронолошког представљања модних збивања у свету и у Београду у периоду између два рата доследно спровела кроз књигу и реализовану изложбу. Тако, од одељака *Културни и друштвени живот међуратног Београда* и *Мода између два светска рата до Београђани и мода, Београдска друштвена елита и*



светски модни центри и *Ствараоци београдског модног шика* аутор нас обавештава о значајним светским модним центрима и женској и мушкој моди двадесетих и тридесетих година. Ту се нуде детаљни подаци о модесалонима за израду дамских тоалета и женских шешира, о обућарским трговинама и стовариштима, ташнерско-куферџијским трговинама и радионицама, крзнарима, салонима за израду мидера и белог рубља за даме и господу, кројачима, часовничарима, јувелирима, бижутерији и трговинама. *Каталог* је снабдевен и резимеом на енглеском језику, као и *додатком* са низом корисних и интересантних података: малим модним речником, малим београдским историјским подсетником, коришћеним изворима и *каталошким делом* који на јасан и адекватан начин прати тему. Богат оригинални материјал је употпуњен низом фотографија и изузетних

* Мирјана Менковић, етнолог, Етнографски музеј, Београд

илустрација преузетих из више модних и женских часописа. Све је укомпоновано складно, прецизно и јасно.

Истраживања која је обавила мр Бојана Поповић указују да је Београд после Првог светског рата, у модном смислу, био опчињен Паризом толико да је име „Petit Paris” било сасвим адекватно. Већ крајем двадесетих година Београђанка је успевала да у корак прати модна збивања и тада је „на плажу, утакмицу, корзо и бал одлазила беспрекорно одевена”. Током тридесетих година није више успевала да буде оригинална и каснила је, невероватно, читаву сезону за модним збивањима у свету, али се током четврте деценије њен изглед није много разликовао од изгледа припаднице истог staleжа у другим земљама.

Београд је имао и своје отмено друштво, „beau monde”, које се снабдевало у свим значајним европским модним центрима „као и у угледним београдским радњама и салонима, који су увек били у току најновијих модних збивања”. Током двадесетих и тридесетих година XX века најугледније радње били су салони Руже Кoen, Ребеке Јаковљевић-Амодaј, Живке Данкучевић, Ленке Лам Мајер, Шарлоте Алфандари, мадам Грајевске, „Регина Бенвенисти”, као и „Марусја Нинковић”, „Наталија Монашевић”, „Милан Стојановић” и др, а неки од њих, као салони Ребеке Јаковљевић-Амодaј и мадам Грајевске, били су у стању да понуде „савршене копије париских модела по цени која је била око десет пута нижа од цене оригинала”. Почетком тридесетих година београдски салони су почели да нуде и своје оригиналне моделе, а београдски модни креатори „постали су и јавне личности”. У другој половини четврте деценије „Београд је постао прави модни центар [...] почеле су редовно да се приређују пролећне и јесење ревије [...] Београд је добио и модни журнал *Мода у слици и речи* који је искључиво пратио београдска модна збивања [...], а у Београду је 1923. године отворена и прва радња спортских реквизита на Балкану 'English Sport's House'. И чланови краљевске куће Карађорђевић имали су исти модни укус као и друге европске династије [...] те су своје тоалете набављали у врхунским париским, лондонским и београдским модним кућама и трговинама, а много мање у Бечу и Берлину”.

Имајући у виду и друга значајна истраживања обављена на плану одевања у Србији у XIX веку и, посебно, у периоду од 1900. до Првог светског рата, као што су радови Добриле Стојановић и Мирјане Прошић-Дворнић, каталог и изложба мр Бојане Поповић *Мода у*

Београду 1918–1941 први се детаљно баве овом значајном и интересантном темом, темом која на захтеван начин отвара питање светских модних утицаја на одевање у Србији у XX веку. У том смислу ауторка је понудила низ чињеница и детаља везаних за утицајне модне центре, занатске радње и креаторе. Прецизно, складно, детаљно, јасно и естетски привлачно излагање чине изложбу и рад мр Бојане Поповић незаобилазним догађајем и штивом у истраживању културе одевања у Србији у XX веку.



СЛУЖБЕНО ОДЕЛО У СРБИЈИ У 19. И 20. ВЕКУ, ИМС И ГАЛЕРИЈА САНУ, БЕОГРАД, 2001

Историјски музеј Србије – као носилац пројекта *Службено одело у Србији у 19. и 20. веку*, чији су аутори Чедомир Васић, Бранко Богдановић, Душан Бабац и Невена Крстић и коаутори Небојша Дамњановић и Милица Радовановић, у сарадњи оствареној са готово свим значајним институцијама културе у Србији и изузетно великим бројем појединаца, у Галерији Српске академије наука и уметности, уз финансијску подршку Министарства културе Србије – реализовао је једну од најбољих изложби из културне историје српског народа у

последњих пет деценија XX века. Изложбу прати *Каталог*, студија на 524 странице, у којем су резултате својих истраживања представили: Чедомир Васић, *Службено одело у Србији: између историјске чињенице и уметничког дела*; Небојша Дамњановић, *Развој службеног одевља у Србији у XIX и XX веку*; Душан Бабац, Чедомир Васић, *Војне униформе у Србији 1808–1918*; Душан Бабац, *Војне униформе у Југославији 1919–1992*; Бранко Богдановић, *Униформе жандармерије и полиције*; Чедомир Васић, *Одело грађанских служби*; Њ. Пр. Сава Вуковић, епископ шумадијски, *Свештеничке униформе и одежде*; Милица Радовановић, *Костимографски поглед на службено одело у Србији*. *Каталог* део студије и изложбе приредили су Невена Крстић, Чедомир Васић, Бранко Богдановић и Душан Бабац, а књига је пропраћена и *Библиографијом*, *Речником*, *Резимеом* и *Списком илустрација* на енглеском језику. Уредник Каталога је Чедомир Васић, а рецензенти су академик Владимир Стојанчевић и проф. др Ђурђица Петровић. Аутори поставке изложбе су Игор Степанчић и Чедомир Васић.

Изложба *Службено одело у Србији у 19. и 20. веку* понудила је досад најобимнији и најсвеобухватнији приказ развоја службеног одевља, током два века модерне српске државе, као обележја државности и као средства осамостаљивања и европеизације њених институција. Ова изузетна изложба је реализована на основу аутентичног материјала, оригиналних униформи и опреме, ликовних извора и архивске грађе сакупљене по целој Србији. Темељ овог пројекта чине, свакако, дугогодишња истраживања и објављена дела Павла Васића, изузетног познаваоца ове теме – *Одело и оружје*, *Ношња народа Југославије кроз историју*, *Униформе српске војске 1808 – 1918*. Цртежи и акварели Павла Васића још увек су најмеродавнији извор за реконструкцију униформи из појединих историјских периода, а радови Десанке Николић и Сергеја Вришера су незаобилазни у расветљавању појединих периода или сегмената ове комплексне теме. Све то су аутори *Каталога* и изложбе имали у виду, као и огромну архивску грађу и сведочанства, ликовне изворе (цртеже, слике, графике, фотографије и филмове), оригиналне портрете српских сликара.

Коришћењем оригиналног материјала, униформи, делова одеће и детаља прикупљених из музеја широм Србије, од приватних породица и колекционара, аутори су представили сву сложеност овог сегмента културне историје од кројачких и ликовно-формалних

карактеристика униформе, преко друштвено значењских показатеља, класних и статусних, до униформе као метафоре и показатеља историјског тренутка и саме епохе.

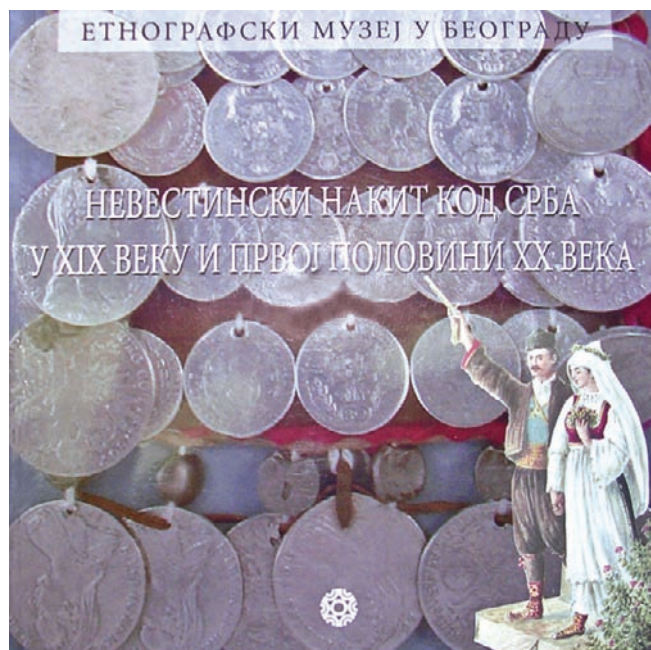
До које мере се ради о добро организованој и студијској представи музеалија најбоље сведочи богато илустрован каталогски део студије. За оне који нису имали прилике да виде ову изузетну изложбу, културни догађај у Србији на прелазу два века, као и за оне који би желели да се упознају детаљније са садржајем, доносимо *целокупан преглед каталогског дела*:

Војска 1809. – основана према Одлуци *Правитељствујућег савета* децембра 1808. и *Наредбом војвода Карађорђа Петровића* почетком 1809; Карађорђево одело – према писаним и ликовним изворима; Војска 1826. – прва регуларна (стајаћа) војска обновљене Србије за време кнеза Милоша Обреновића, установљена 1825, а униформисана 1826; Чиновништво 1837. – на основу *Указа* и према *Пропису униформе чиновника* из 1837; Чиновник воени – на основу *Прописа А. униформе војеничиновника пољски* из 1837; Војска 1841. – према *Устројенију гарнизонног војинства* из 1841; Војник Пјехоте 1841. – (реконструкција по П. Васићу); Војска 1847. – према *Устројенију гарнизонног војинства* из 1845, са допуном из 1847; Пјехота (пешадија); Артиљерија; Кавалерија (коњица); Правитељствени (владини) званичници 1850. – према *Указу о правилима за униформисање званичника правитељствени* из 1850; Попечитељство унутрених дела (Министарство унутрашњих послова); Попечитељство (министарство) финансија; Попечитељство правосудија и просвешченија (Министарство правосуђа и просвете); Свештенство – према сачуваној одећи и *Правилима Архијерејског Сабора* из 1854; Архијерејска одећа око 1850. – Архијерејска и свештеничка одећа може бити двојака: униформе свештених и свештенмонашких лица и свештене одежде; Епископ у сакоу (одежди); Одежда која је припадала Стефану Стратимировићу (1757–1836), карловачком митрополиту од 1790–1836; Свештеник; Народно одело; Војска 1861. – према *Пропису за одело регуларног војинства и жандарма* из 1861. (виши официр, пешадијски пуковник, коњички пуковник, ђенералштабни пуковник, војвода); Народна војска 1864. – према *Пропису за одело и спрему народне војске* из 1864; Војска 1870; Стајаћа војска – према *Пропису за одело војске* из 1870; Официр стајаће војске у обичном оделу; Ђенерал; Народна војска; Дипломатија 1879. – према оригиналу, фотографијама и документима из Архива

Србије; Посланик у свечаном оделу; Војска 1882. – према *Пропису о оделу и спреми активне војске* из 1882. и *Пропису о оделу активне и спреми целокупне војске српске* из 1888; Пешадијски официр; Трупни ађутант у парадној униформи после 1886; Капе (кепији) официрске 1882–1896; Делови одеће и опреме; Ђенерал у службеном оделу, после 1885; Краљеви ађутанти и ордонанси; Краљева гарда 1883; Капетан II класе Краљеве гарде, краљев ордонанс 1882. у службеној униформи; Жандармерија и полиција 1883–1891. – по *Правилу и устројству одреда чувара за јавну безбедност*, 31. маја 1883. и по *Пропису о службеним знацима полицијских чиновника* од 5. априла 1891; Железница 1884 – 1915. – по *Правилнику о службеном оделу особља СДЖ* од 19. октобра 1892. и *Изменама и допунама* од 26. фебруара 1900. и савременим фотографијама; Ватрогаштво – на основу фотографија и дипломе; Дипломатија 1891. – по *Правилнику о униформи чиновника дипломатских заступника*, Београд 1891; Пошта 1895. – према *Правилима за службено одело поштанско-телеграфских чиновника и званичника* из 1895. и *Правилнику за службену одећу поштанско-телеграфских служитеља* из 1900; Полиција и жандармерија 1896–1914. по *Уредби о службеном оделу полицијских чиновника*, од 12. априла 1896; Финансијска служба 1899. – према *Правилима о вршењу службе финансијске страже* из 1899; Царина 1899. – по *Правилима о службеном оделу царинског особља*, од 12. јула 1899. и *Изменама и допунама* од 27. јула 1899; Речни саобраћај 1898. – према фотографијама; Војска 1896. – према Указу о изменама и допунама *Прописа о оделу целокупне војске* из 1896; Шумарство 1900. – по *Правилнику о службеном оделу шумарског особља Државне шумске управе* од 7. јула 1900; Рударство – према фотографијама; Просвета 1900. – према фотографијама; Спортске организације – према фотографијама; Војска 1900. – према *Пропису о оделу целокупне војске српске са правилом ношње* из 1900. *Уредба о одећи српске војске* из 1911; Краљевске инсигније Петра I Карађорђевића 1904; Војска 1908. – према *Указу о увођењу чоје сивомаслинсте боје* од 10. октобра 1908, изменама и допунама *Прописа о одећи целокупне војске српске* од 30. новембра 1908, *Ратној спреми* из 1909. и *Уредби о одећи српске војске* из 1911; Официрски чиновни-еполетушке 1912–1918; Војно свештенство – према *Пропису о оделу целокупне војске српске са правилом ношње* из 1900; Санитетско особље – према фотографијама; Судство и цивилне службе – према фотографијама; Војска 1916–1918. – према фотографијама и описима учесника; Војска 1922. – према *Уредби о одећи сувоземне војске* из 1922; Жандармерија – према *Пропису о одећи жандармерије* од 5. априла 1922; Пошта – према *Правилнику о службеној одећи подчиновника, привремених кондуктера и служитеља код ПТТ установа у Краљевини СХС* из 1921. и измени *Правилника* из 1926; Железница 1927. – према *Правилнику о службеном оделу особља саобраћајних*

установа од 30. априла 1927; Речна пловидба 1931. – на основу фотографија; Ватрогаштво – према *Пропису о униформи и опреми чланова ватрогасних организација у Краљевини Југославији* из 1934. и 1936; Војска 1930. – према *Уредби о одећи сувоземне војске* из 1932; Полиција 1931. – према *Уредби о службеном оделу и наоружању државних полицијских извршних службеника* од 29. априла 1931; Финансијска контрола – по *Правилнику за извршење уредбе о организацији финансијске контроле* од 6. августа 1921. и изменама и допунама из 1923. и 1936; Дипломатија 1931. – према *Правилнику о изради и ношењу дипломатско-консуларне униформе* од 13. марта 1931. и 15. маја 1937; Краљева гарда 1933. – према *Уредби о одећи Краљеве гарде и објашњењима* из 1933; Жандармерија 1935. – према *Уредби о одећи жандармерије* из 1935; Војска 1935. – према *Уредби о униформи копнене војске* из 1935; Просвета – према фотографијама и усменом сведочењу савременика; Сокољство – према *Правилима Сокољског савеза Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца* из 1919. са изменама из 1930; Скаутство – према *Правилнику савеза скаута Краљевине Југославије* из 1934; Црвени крст – према оригиналним предметима и фотографијама; Послуга – Служитељ у кући Рошових; Ловство – према оригиналним комадима и фотографијама; Војска 1939–1941. – према *Уредби о одећи војске* из 1939; Војска 1943; Војска 1946. – према *Уредби о одећи Југословенске армије* из 1946; Војска 1955. – према *Правилу о одећи Југословенске народне армије* из 1955; Војска 1971. – према *Правилу о одећи Југословенске народне армије* из 1971; Пошта 1946–1955. – према правилницима из 1946. и 1955; Железница 1948 – 1952. – према правилницима из 1948, 1950. и 1952; Царина – према одлукама из 1956, 1962. и 1982; Милиција 1967. – према правилницима из 1963. и 1967; Речни саобраћај – према правилницима из 1966. и 1969; Авионски саобраћај; Шумарство 1970–1972. – према усменом сведочењу; Рударство – према постојећој униформи; Извидници (извиђачи); Спортске организације; Омладинске радне акције; Комуналне службе (услужна делатност); Свештенство – савремена одела и одежде.

Службено одело у Србији у 19. и 20. веку, као историјска тема, представља један сегмент културне историје, баштине и државног континуитета Србије о којој су аутори дали ваљане и проверене одговоре, али, и отворили читав низ нових читања и могућих тумачења одевних предмета како на друштвеном, историјско-политичком, тако и на уметничком плану. Каталог, као потврда више него успешних настојања аутора овог пројекта, незаобилазна је студија у истраживању историје и културе Србије XIX и XX века. Можда треба размишљати и о преводу ове студије на неки од светских језика.



ЈЕЛЕНА ТЕШИЋ, *НЕВЕСТИНСКИ НАКИТ КОД СРБА У XIX И ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА ИЗ ЗБИРКЕ ЕТНОГРАФСКОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ*, ЕМ, БЕОГРАД, 2003.

У обиљу од неколико десетина хиљада разноврсних предмета који су своје место нашли у институцији културе каква је Етнографски музеј у Београду, по лепоти, бројности и значају, сигурно се издвајају примерци народне ношње и накита који је њен неизоставни део. *Збирка накита* Етнографског музеја обухвата приближно 2500 различитих предмета и у погледу типолошке и регионалне заступљености материјала као целина вероватно и нема равне. Примерци накита свих врста који су се израђивали, носили и распростирали у различитим деловима Србије и Црне Горе, али и простором Балканског полуострва, чине њену садржину и вредност. То је непроцењиво благо не толико у материјалном колико у историјском или, боље речено, цивилизацијском смислу, јер је у питању баштина коју није ни пожељно ни могућно мерити другачије сем у контексту универзалних и највиших људских вредности.

Зато нимало не изненађује што свако ново представљање предмета из *Збирке накита* Етнографског музеја у Београду побуђује недвосмислену пажњу публике – лепота, савршенство и склад облика били су и остају *магија* за посетиоце свих категорија и интересовања. Још један истински ужитак у том смислу је представљала потпуно успешна изложба Јелене Тешић, кустоса Музеја и ауторке одабране теме – *Невестински накит код Срба у XIX и првој половини XX века*. Изложбу прати *Каталог* чији је уредник мр Весна Марјановић, а рецензенти су др Бојана Радојковић и др Братислава Владић-Крстић. Ликовну опрему *Каталога* израдила је Катарина Стојсављевић-Новаковић, дугогодишњи ликовни уредник издања Етнографског музеја у Београду, док је ликовна реализација изложбе била поверена Зорану Благојевићу и Теодори Весић.

Имајући у виду основну идеју до сада приређиваних изложби накита, а то је да се прикаже оно што је заједничко свим врстама накита (материјал, занатска израда, функција, симболика и др), Јелена Тешић се, оправдано, определила да сузи поље посматрања, пре свега, тематски и временски. Изложбом је представљен накит као статусни симбол невесте у XIX и првој половини XX века с простора Србије и Црне Горе, као и из области у којима је живео или и данас живи српски народ – Скопска Црна гора, Босна и Херцеговина и Хрватска. Заступљеност материјала у збирци условила је да невестински накит са простора Србије буде присутан у највећем броју. На 137 страница коректно опремљеног и дизајнираног *Каталога* ауторка је представила невестински накит хронолошки и регионално, од накита за *главу, врат и груди, струк и руке* до одељка о *грађанском накиту и украшавању*. *Каталог* прати и краћи резиме на енглеском језику и детаљно обрађен *каталогски део* изложеног материјала. Осим оригиналних предмета богате збирке, изложбом и каталогом је представљен већи број аутентичних фотографија и изузетно драгоцених акварела и цртежа из ликовне збирке Етнографског музеја.

Успела изложба, праћена добро осмишљеним и припремљеним каталогом, представила је Јелену Тешић као музејског стручњака који зналачки и успешно обрађује музејске предмете, анализира и припрема музејски материјал за излагање, али се не задржава само на томе, већ тежи истраживачким поступцима, желећи да унесе нова тумачења и прошири сазнања о чаробном свету људске непресушне потребе за накитом и украшавањем.



А К В И З И Ц И Ј Е

Комода

Средња Европа, трећа четвртина XVIII века
 класицизам

дрво, масив трешње; унутрашња конструкција фиока,
 масив четинара; интарзија од јавора и абонеса; метални
 окови

92 x 125 x 61 cm

МПУ инв. бр. 22764

Commode

Central Europe, third quarter of the eighteenth century
 Classicism

wood, solid cherry; interior structure of drawers,
 solid pine; intarsia in maple and ebony;
 metal mountings

92 x 125 x 61 cm

MAA Inv. No. 22764

У жељи да обогати своје збирке, Музеј примењене уметности је у другој половини 2006. године, од београдске антикварнице „БЕ.А.К.”, откупио репрезентативни примерак комодe, која је била део вредне приватне колекције, формиране после Другог светског рата у Београду.

Комода са три фиоке је израђена од масива трешње, драгоценог дрвета племенитог колорита и fine структуре. Ослања се на четири издужене конусне ножице, квадратног пресека.

Декоративни програм заснован је на принципу симетрије и прати основне линије корпуса. Интарзирана трака од јавора и абонеса, с мотивом меандра, формира правоугаонике који у угловима имају квадратне осмице оштрих углова. Изузетна вештина обликовања меандара на траци као и велика прецизност извођења преплета наводи нас на закључак да је комода рад анонимног, али доброг и веома цењеног уметничког столара.

Окови значајно доприносе ненаметљивој лепоти комодe. Овалног су облика, имају кружни жљеб у коме лежи помична ручка и централно поље са сценом пастирице у античкој тоги, која седи поред јагњета. Детаљи ове представе су минуциозно изведени техником пресовања месинганог лима.

Складно одмерене пропорције корпуса, топла, смеђецрвенкаста боја трешњиног масива, луксузни окови и прецизно изведена интарзирана декорација, издвајају ову комоду из низа просечних остварења насталих на подручју Средње Европе у последњим деценијама XVIII века, подижући је на ниво најбољих остварења епохе класицизма.

Литература: Марија Бујић, *Комодe*, Музејске збирке IX, Музеј примењене уметности, Београд, 2006, кат. бр. 5

Марија Бујић

In order to enrich its collections, the Museum of Applied Art bought in 2006 from the Belgrade antiquity shop "BE.A.K." a representative piece of furniture, a commode that used to be part of a valuable private collection, accumulated in Belgrade after WW II.

The commode with three drawers is made from solid cherry, a precious type of wood of noble colouring and fine structure. It is supported on four elongated conical square legs.

The decoration rests on the principle of symmetry and follows the basic lines of the body. The inlaid strip in maple and ebony, with the motif of meander, makes rectangles that have sharp-angled square figures of eight in their corners. The exceptional skill in the shaping of the meandering strip and the great precision of executed interweaving, indicate that the commode must have been made by an anonymous, but good and probably very renowned master carpenter.

The mountings contribute significantly to the unassuming beauty of the commode. They are oval in shape and have a circular groove with a moveable handle and a central field with the image of a shepherdess in an antique toga sitting by a lamb. Details of this image are executed with great precision in the technique of brass tin pressing.

The harmoniously measured proportions of the body, the warm, brown-reddish colour of solid cherry wood, the luxurious mountings and precisely executed decoration in intarsia, make this commode stand out among average pieces of furniture produced in Central Europe in the last decades of the eighteenth century, and elevate it to the level of the best creations from the epoch of Classicism.

Literature: Marija Bujić, *Commodes*, Museum Collections IX, Museum of Applied Art, Belgrade, 2006, cat. no. 5

Marija Bujić



ОДСЕК ЗА КЕРАМИКУ, ПОРЦЕЛАНИ И СТАКЛО

CERAMICS, PORCELAIN AND GLASS DEPARTMENT

Кригла

Јагодина, Српска фабрика стакла Нацка Јанковића, 1882-1890.

стакло, емајл, позлата; ливено у калупу

14 x 12 cm

МПУ инв. бр. 22267

Поклон Чедомира и Растка Васића из Београда

Beer-mug

Jagodina, Serbian Glass Factory, owned by Mr. Nacko Janković, 1882-1890

glass, white enamel, gold-plated; cast in a mould

12 x 14 cm

MAA Inv. No. 22267

Gift of Čedomir and Rastko Vasić from Belgrade

Кригла за пиво, цилиндричног облика с металним поклопцем. Украшена је представом девојчице у природи. Сличне мотиве и на другим стакленим предметима користили су мајстори из Чешке, Баварске и др, запослени у фабрици Нацка Јанковића у Јагодини. Облик и украс кригле показују да је израђена по угледу на производе чешких мануфактура. На кригли, која је набављена као сувенир, позлатом је исписано: *Спомен из Врњачке бање*.

Beer-mug, of cylindrical shape with metal lid. Decorated with an image of a little girl in the field. Similar motifs were used on other glass objects by foreign master craftsmen from the Czech Republic, Bavaria, etc, employees in Nacko Janković's factory. Both the shape and the decoration of the beer-mug show that it was made after a model of the Czech manufactures products. On the beer-mug the following is written in gold-plated letters: *Souvenir from Vrnjacka Banja*.



ОДСЕК ЗА МЕТАЛИ И НАКИТ

Сат путни

кутија: Лондон; механизам: Париз
1889/90.
сигнатура мајстора: W.W.F.D; на механизму: SF Paris
сребро, челик; емајл, стакло; ковање
механизам на опругу
10 x 5 x 5 cm
МПУ инв.бр.22487

METAL AND JEWELLERY DEPARTMENT

Clock

box: London; mechanism: Paris
1889/90
master's signature: W.W.F.D; on the mechanism: SF Paris
silver, steel, enamel; glass; forging
spring mechanism
10 x 5 x 5 cm
MAA Inv. No. 22487

Захваљујући акцији која је обухватила изложбу и каталог под називом *Сачувано време*, Одсек за метал и накит Музеја примењене уметности обogaћен је извесним бројем експоната, од којих издвајамо сребрни путни сат – будилник, откупљен од аукцијске куће *Madl'Art* у јуну 2005. године.

Једноставна сребрна кутија, равних полираних површина и облих ивица, ослања се на четири ножице у облику спљоштених кугли; на врху је срцолика дршка, а око бројчаника, од белог емајла са римским цифрама, постављен је једноставни прстен. Припада типу дамских путних сатова, познатијих као *Diligence*.

Литература: Каталог АК *Madl'Art*, Београд, јун 2005, кат. бр. 4; Душан Миловановић, *Сачувано време*, Музеј примењене уметности, Београд, 2005, кат. бр. 67.

Owing to the project which comprised an exhibition and a catalogue named *Preserved Time*, the Museum of Applied Art Metal and Jewellery Department became richer for a number of exhibits, among which we would like to single out a silver travel clock – alarm clock, purchased from the auction house *Madl'Art* in June 2005.

A simple silver box, with flat polished surfaces and rounded edges, supported by four legs in the shape of flattened balls; at its top there is a heart-shaped handle and a simple ring is placed around the Roman dial, made of white enamel. It belongs to the type of ladies' travel clocks, better known as *Diligence*.

Literature: AH *Madl'Art* Catalogue, Belgrade, June 2005, Cat. No. 4; Dušan Milovanović, *Preserved Time*, Museum of Applied Art, Belgrade, 2005, Cat. No. 67.



Сто

Београд, 1907.

израђен по нацртима Драгутина Инкиострија Медењака у радионици *Столарског акционарског друштва* ораховина, месинг; резбарено, токарено, полирано
108 x 78,8 cm
МПУ инв. бр. 22761

Table

Belgrade, 1907

Made according to Dragutin Inkiostri Medenjak's drawings in the workshop of the *Carpenters' Shareholding Company* walnut, brass; engraved, turned, polished
108 x 78.8 cm
MAA Inv. No. 22761

Године 2005. Музеј примењене уметности је откупио од београдске антикварнице *Зарић* сто, који је 1907. године израђен као део кабинетске гарнитуре министра просвете Краљевине Србије. Министарство просвете је реновирано 1927. године и од тада се две столице, две наслоњаче и софа из кабинета министра чувају у Етнографском музеју у Београду. Сто и сталак за цвеће из ове гарнитуре нашли су се у приватном власништву. После оснивања Музеја примењене уметности, једна од столица је уступљена овој институцији.

После откупа стола из кабинета министра просвете је утврђено да су на њему извршене интвенције, тако да се разликује од свог првобитног изгледа. Наиме, додати су потпорни токарени стубићи који носе масивну таблу стола, дајући овом комаду намештаја стабилност која је првобитно била занемарена.

Кабинетска гарнитура је израђена по нацртима Драгутина Инкиострија Медењака (1866-1942), уметника италијанско-српског порекла, који од 1905. године активно учествује у уметничком животу Београда. Проучавајући словенску и, нарочито, српску народну традицију и користећи њене симболе и орнаменте са производа народне радиности, Инкиостри је стварао српски национални стил. Такве идеје су омогућиле Инкиострију да постане миљеник српске политичке и друштвене елите. Гарнитура за кабинет министра просвете, украшена дрворезбареним орнаментима, преузетим из фолклорне уметности, припада првој фази Инкиостријевог трагања за националним стилем и времену када се он, сликар религиозних и декоративних тема, преображава у свестраног ствараоца – пионира савремене српске примењене уметности. Једна од галерија Музеја примењене уметности носи његово име.

Литература: Соња Вулешевић, *Драгутин Инкиостри Медењак. Пионир југословенског дизајна*, Музеј примењене уметности, Београд, 1998, 21, 17-18, 85, сл. 17.

In 2005, the Museum of Applied Art purchased from the *Zarić* antique shop in Belgrade a table which was made in 1907 as a part of the Kingdom of Serbia Minister's of Education cabinet set. Premises of the Ministry of Education were renovated in 1927 and two chairs, two easy chairs and a sofa from the Minister's cabinet have since been stored in the Ethnographic Museum in Belgrade. A table and a flower stand from this set are now owned by a private person. After the Museum of Applied Art was founded, one of the chairs was assigned to this institution.

After the table from the Minister's cabinet was purchased, it was found that it had suffered some interventions and that its original appearance was different. Namely, supporting turned posts were added to the massive plate of the table, which made this piece of furniture more stable. This was necessary because stability was originally disregarded.

The cabinet set was made according to the drawings developed by Dragutin Inkiostri Medenjak (1866 -1942), an artist of Italian-Serbian origin who had since 1905 actively participated in the artistic life of Belgrade. Studying the Slave and, in particular the Serbian Folk Tradition, and using its symbols and ornaments from folk crafts products, Inkiostri created the Serbian National Style. Thanks to such ideas, Inkiostri was greatly favoured by Serbian political and social elite. The set for the Minister's of Education cabinet, adorned by the ornaments engraved in wood, assumed from the folk crafts, belongs to the first phase of Inkiostri's search for national style and to the time when he, a painter of religious and decorative motives, transformed into a versatile creator a pioneer of contemporary Serbian applied arts. A gallery of the Museum of Applied Art is named after him.

Literature: Sonja Vulešević, *Dragutin Inkiostri Medenjak. Pionir jugoslovenskog dizajna*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1998, 21, 17-18, 85, ill. 17.



Дечја хаљина

Крушевац, 1914.

платно, бели вез, чипка; шивено

32,5 x 46 cm

МПУ инв. бр. 22748

Поклон Оливере Пандуровић из Београда

Дечја ципела

Крушевац, 1914.

кожа, платно; шивено

4,5 x 12 cm

МПУ инв. бр. 22747

Поклон Оливере Пандуровић из Београда

Girl's dress

Kruševac, 1914

linen, white embroidery, lace; sewn

32.5 x 46 cm

MAA Inv. No. 22748

Gift of Olivera Pandurović from Belgrade

Girl's shoe

Kruševac, 1914

leather, fabric; sewn

4.5 x 12 cm

MAA Inv. No. 22747

Gift of Olivera Pandurović from Belgrade

Анка Поповић, родом из Параћина, а удата у Крушевцу, сашила је и везом украсила хаљину за своју прву унуку, Оливеру Пандуровић, одмах по њеном рођењу. Хаљина је од белог платна, кратких рукава, са леђним закопчавањем, украшена белим везом по ивицама, а отвор око врата додатно је опточен тананом машинском чипком. Извезени су крупни цветови са стабљикама, међусобно спојени у низу листовима и мрежом састављеном од ситних кругова.

Дечја хаљина је сачувана захваљујући мајци дародавца, Драгици Пандуровић. Иако незнатно оштећена, драгоцен је примерак дечје моде са почетка прошлог века.

За тек рођену Оливеру Пандуровић направљене су 1914. године ципеле од смеђе коже, с кожним ђоном на коме је утиснута величина, број 19. Постава је од смеђег платна, а закопчавање је око риса омчицом са рупицом и дугметом смеђе боје. До данас је сачувана само једна ципела, можда баш она коју је њен отац Драгиша носио у цепу, као амајлију на фронту. Драгишу Пандуровића (1885 – 1951) младог официра, учесника балканских ратова, а касније дивизијског генерала раздвојио је од кћери и то убрзо по њеном рођењу, Први светски рат. Тако је ципела, према казивању власника и дародавца, Оливере Пандуровић, постала право мало породично благо.

У збиркама Одсека за текстил и костим најмање је предмета који припадају дечјем костиму, зато су ови поклони значајно обогатили музејску збирку.

Anka Popović, originally from Paraćin, married in Kruševac, sewed and embroidered a dress for her granddaughter, Olivera Pandurović, immediately after the baby was born. The dress is made of white linen, with short sleeves; it is buttoned up at the back and is decorated with white embroidery along all the edges while the opening for the neck is lined with sophisticated machine lace. Embroidered are large flowers with stems, interconnected in a series of leaves and a net made from minute circles.

The dress was preserved thanks to the girl's mother, Dragica Pandurović. Although damaged to an extent, it is a valuable specimen of children's fashion at the beginning of last century.

A pair of shoes, for just-born Olivera Pandurović were made, in 1914, of brown leather, with leather soles in which the indication of their size is imprinted, number 19. The lining was made from brown fabric and they were buttoned up across the middle of the upper foot by a loop hole and a brown button. Only one of these little shoes has been preserved, maybe it is just the one that her father Dragiša used to carry in his pocket, as a lucky charm on the frontline. Dragiša Pandurović (1885–1951) a young officer, participant of the Balkan Wars and later on general of a division – was separated from his daughter by the World War I, soon after she was born. That is how this little shoe, according to its owner and donor, Olivera Pandurović, turned into a small family treasure.

In the collections of the Textile and Costume Department, the least represented are the objects that belong to the children's costume. Accordingly, these gifts have considerably enriched the Museum collection.



ОДСЕК ЗА ОПРЕМУ КЊИГЕ, ПРИМЕЊЕНУ ГРАФИКУ
И ФОТОГРАФИЈУ

**Дрворезни клише за насловну страну
збирке песама Растка Петровића *Откровење***
Београд, 1922.
Мило Милуновић
дрво; дрворез
16,5 x 11,3 cm
МПУ инв. бр. 22770
Поклон Јелене Јовановић из Београда

BOOK DESIGN, PHOTOGRAPHY AND PRINT ROOM
DEPARTMENT

**Woodcut cliché for the front cover of the Rastko Petrović
Revelation poem collection**
Belgrade, 1922
Milo Milunović
wood; woodcut
16.5 x 11.3 cm
MAA Inv. No. 22770
Gift of Jelena Jovanović from Belgrade

Оригинални дрворезни клише аутора Мила Милуновића, за насловну страну збирке песама Растка Петровића *Откровење* (1922), поклон је госпође Јелене Јовановић из Београда. Предмет је део богате и разноврсне колекције авангардне и надреалистичке уметности која се чува у Одсеку за опрему књиге, примењену графику и фотографију и која је великим делом формирана управо од драгоцене заоставштине госпође Јовановић.

Збирка песама *Откровење* представља један од врхунаца српског авангардног песништва, а насловна страна, један од два Милуновићева дрвореза у овој књизи, непосредно је сведочанство његовог и Растковог раног познанства. То је метафорична представа песништва, слојевитог значења, у чијем је центру нага фигура Орфеја с лиром, и са Растковим ликом. Дрворез је изведен бритким цртежом и представља један од раних примера модерне српске графике с почетка треће деценије XX века.

Јелена Пераћ

The original woodcut cliché made by Milo Milunović for the front cover of the Rastko Petrović poem collection *Revelation* (1922) is a gift of Mrs. Jelena Jovanović from Belgrade. The object is a part of a rich and varied collection of the avant-garde and surrealist art that is kept in the Book Design, Photography and Print Room Department and which is for its most part formed from the valuable legacy of Mrs. Jovanović.

The *Revelation* poem collection is one of the pinnacles of Serbian avant-garde poetry and the front cover, one of the two Milunović's woodcuts in this book, is a direct proof of his and Rastko's early friendship. It's a metaphoric image of poetry, with multilevel meaning, in the centre of which is a figure of nude Orpheus holding the lyre, and an image of Rastko. The woodcut was made by sharp drawing and represents one of early examples of the modern Serbian graphics from the early 1920's.

Jelena Perać



Полуфотеља

Београд, 1927-1932.

израђена по нацртима Драгутина Инкиострија Медењака

чамовина, храстовина, орах, трешњево дрво;

резбарено, осликано, тапацирано (оригинални тапацирунг није сачуван), политирано

61,5 x 81 cm

МПУ инв. бр. 22771

Armchair

Belgrade, 1927-1932

made according to the Dragutin Inkiostri Medenjak's drawings

fir-wood, oak, walnut, cherry wood;

engraved, painted, upholstered (original upholstery is lost), polished

61.5 x 81 cm

MAA Inv. No. 22771

Музеј примењене уметности је 2006. године купио од београдске антикварнице *Зарић* полуфотељу, која је израђена по нацрту Драгутина Инкиострија Медењака (1866-1942), једног од првих педагога, теоретичара и ствараоца српског националног стила у примењеној уметности првих деценија XX века.

Полуфотеља је израђена од чамовине (конструктивни делови), храстовине, ораха и трешњевог дрвета. Седиште и делови наслона били су тапацирани. Дрвени делови седишта украшени су плитким дуборезом, док је наслон полуфотеље декорисан осликаним и ажурираним дрворезбареним орнаментима. Облик полуфотеље и сви украсни елементи изведени су складу са Инкиостријевим поимањем „српског стила”. Полуфотеља је добро сачувана и, осим реконструкције тапацираних делова, не захтева веће конзерваторске интервенције.

In 2006, the Museum of Applied Art purchased from *Zarić* antique shop, Belgrade, a armchair that was made according to the Dragutin Inkiostri Medenjak (1866-1942) drawings. Mr. Medenjak was one of the first pedagogues, theoretician and creator of the Serbian National Style in applied art in the first decades of the 20th century.

This armchair was made of fir-wood (structural parts), oak, walnut and cherry wood. The seat and parts of the back were upholstered. Wooden parts of the seat were adorned with shallow engraving while the back of the half armchair was decorated with painted and updated engraved ornaments. The shape of the armchair and all decorative elements were made in line with the Inkiostri's perception of the "Serbian style". The armchair is well preserved and, other than the reconstruction of upholstered parts, no major conservation interventions are required.

Претпостављамо да је полуфотеља припадала радној соби генерала др Миливоја Пантића из Београда, којој се после Другог светског рата губи траг. По нацртима Драгутина Инкиострија Медењака је израђен, од 1927. до 1932. године, намештај за трпезарију и радну собу генерала др Пантића. Трпезарија се данас налази у конаку Пећке патријаршије, а намештај из радне собе је мр Соња Вулешевић, аутор студијеког каталога и изложбе *Драгутин Инкиостри Медењак. Пионир југословенског дизајна* (Музеј примењене уметности, Београд, 1998, стр. 106), евидентирала као изгубљен рад.

It is assumed that this armchair belonged to the study of a general from Belgrade, Dr. Milivoje Pantić, all traces of which were lost after the WWII. According to the drawings made by Dragutin Inkiostri Medenjak, the furniture for Dr. Pantić's dining room and study was made in the period 1927-1932. This dining-room is now in the Patriarchate of Peć residential quarters and the furniture from the study was recorded as a lost work by Ms. Sonja Vulešević, M.A, the author of the study catalogue and the exhibition *Dragutin Inkiostri Medenjak. Pioneer of Yugoslav Design* (Museum of Applied Art, Belgrade, 1998, p. 106).



Без назива, карикатура

Београд, 2000.

Предраг Кораксић

туш, лавирани туш; комбинована техника

51 x 36,5 cm

МПУ инв. бр. 22341

Експонат је откупљен са самосталне изложбе карикатура Предрага Кораксића, одржане у Француском културном центру децембра 2005. године.

Предраг Кораксић припада генерацији савремених карикатуриста у Србији, који своје прве радове објављује од 1950. године за сатирични недељник *Јеж*, а потом следећих двадесет и пет година за новине *Вечерње новости*. Од 1991. године аутор постаје редовни коментатор-карикатуриста за независна и опозициона гласила: *Време*, *Наша Борба*, *Данас*.

Током деведесетих година, аутор дефинише посебан вид сатирично-социјалне и политичке карикатуре, чије поруке саопштава искључиво графичким средствима. То су гротескна дела, препознатљива по питорескном стилу.

Карикатура *Без назива* из 2000. године, из циклуса карикатура *После 5. октобра* је дело којим аутор заокружује свој четворогодишњи опус од 2000. до 2004. године. Метафоричним називом циклуса, аутор даје временску одредницу која се односи на политичко-историјски тренутак у Србији, настао после пада режима Слободана Милошевића (а после револуције 5. октобра 2000. године). Карикатура *Без назива*, на духовит и сатиричан начин, коментарише један од историјских момената у ланцу „петооктобарских догађања“. Са читаоцем (посматрачем) успоставља непосредно саучешништво. Актуелним вестима даје посебан тон, храбро и директно коментаришући савремене прилике. У својим делима после петооктобарских догађаја, аутор потврђује да ће увек бити оштар критичар и луцидни коментатор актуелне власти и савремене политике.

Карикатура *Без назива* Предрага Кораксића, својом специфичном садржином везаном за ауторско виђење нашег времена и по савршеној цртачкој егзекуцији, једна је од значајнијих експоната из Колекције савремене карикатуре Одсека за савремену примењену уметност.

Маријана Петровић-Раић

Untitled, cartoon

Belgrade, 2000

Predrag Koraksić

indian ink, drawing ink; combined technique

51 x 36.5 cm

MAA Inv. No. 22341

The exhibit was purchased from the Predrag Koraksić exhibition of cartoons that was held in the French Cultural Centre in December 2005.

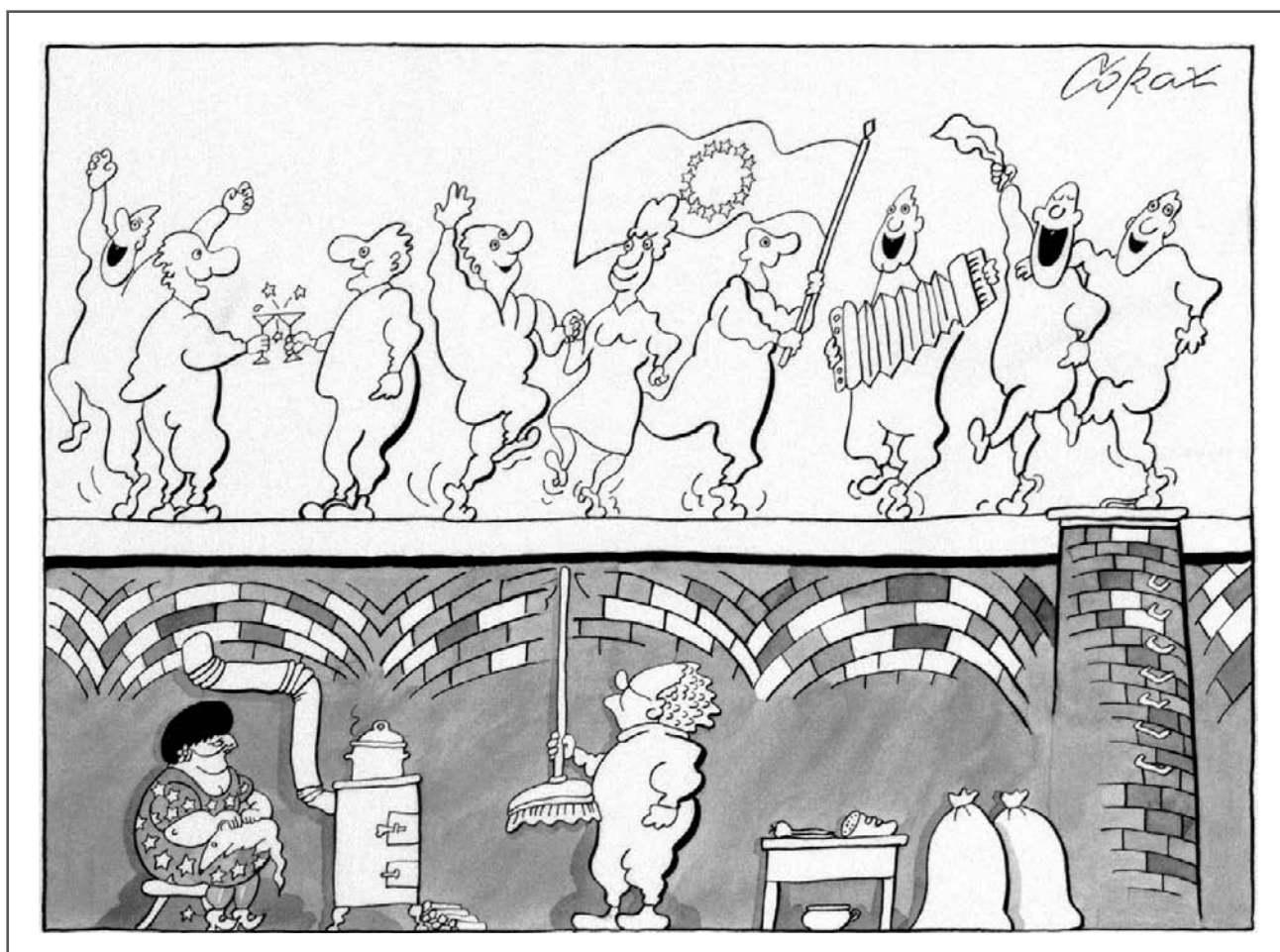
Predrag Koraksić belongs to the generation of modern cartoonists in Serbia. He published his first works as early as 1950 for the satirical magazine *Jež*, afterwards, for the next twenty five years for *Večernje novosti* newspapers. Since 1991, this author has been a regular columnist-cartoonist for independent and opposition press: *Vreme*, *Naša Borba*, *Danas*.

During the 1990's, the author defined a special form of satirical-social and political cartoon whose messages are conveyed by graphic means only. Those are grotesque works, recognisable for their picturesque style.

The *Untitled* cartoon from 2000, from a cycle of cartoons named *After the 5th of October* is a work with which this author completed his four-year opus, from 2000 to 2004. With this metaphoric name of the cycle, the author gives the time reference relating to the political and historical circumstances in Serbia that came about after the fall of Slobodan Milošević's regime (and after the revolution of October 5th, 2000). The *Untitled* cartoon, in a humorous and satirical manner comments on one of the historical moments in the chain of "October 5th events". To the reader (observer), he instantly becomes the accomplice. For the latest news he sets a special tone, bravely and directly commenting upon the current situation. In his works following the events of the 5th of October, the author confirms that he will always be a severe critic and lucid commentator of whoever is currently in power and whatever is current politics.

Predrag Koraksić's *Untitled* cartoon, with its specifics content linked to the author's perception of our times, and with its perfect drawing execution, is one of the more significant exhibits in the Department for Contemporary Applied Art Contemporary Cartoon Collection.

Marijana Petrović-Raić





МУЗЕЈ ГОДИНЕ

Поводом Међународног дана Музеја, 18. маја 2006. године који је, у организацији Музејског друштва Србије и НК ICOM-а Србије и Црне Горе, обележен прославом у Народном музеју у Ваљеву, додељене су и специјалне награде

Одлуком Комисије за доделу награда НК ICOM-а Србије и Црне Горе за 2005/06. годину (Татјана Бошњак, председник комисије, Љиљана Лазић и Славољуб Пушица, чланови)

**Музеј примењене уметности у Београду
добрио је награду
МУЗЕЈ ГОДИНЕ**

„Музеј примењене уметности у Београду је у периоду 2005/06. године остварио изузетно квалитетан програм којим је обухваћена изложбена делатност и пратећи програми, обнова делова сталне поставке, издавачка делатност и активно присуство у јавности путем предавања, трибина, промоција, филмских пројекција и концерата. У периоду 2005/06. Музеј је организовао 16 изложби (самостално и у сарадњи са другим институцијама из наше земље и иностранства). Од гостујућих изложби треба посебно истаћи у 2005. запажену међународну манифестацију *Дани пољске културе*, која је у Музеј примењене уметности обележена изложбама пољског накита и савременог плаката, као и пројекцијом циклуса савременог пољског филма, а у 2006. години ретроспективну изложбу *Тапио Виркала, легенда финског дизајна*. Изложбом *Нове идеје савремене српске керамичке сцене на почетку 21. века*, организованом 2005. године у Сиднеју, Музеј примењене уметности се после 15 година вратио на међународну сцену. Осим тога, *Салон архитектуре*, *Дечји октобарски салон*, *Салони савремене примењене уметности*, као и тематске изложбе *Сачувано време* или *Класици модерне* и богата издавачка делатност, у оквиру које треба истаћи монографију посвећену Музеју примењене уметности, представљају део активности овог музеја које су у протеклом периоду битно обележиле културни живот Београда и Србије. На плану међународне сарадње, активности овог музеја су допринеле промоцији наше културе у свету, као и представљању савременог стваралаштва уметника из других средина нашој публици”.

из образложења Комисије за доделу награда



Special awards were given on the occasion of the International Museum day, May 18 2006, which was marked by the celebration at the National Museum in Valjevo, organized by the Museum Society of Serbia and NC ICOM of Serbia and Montenegro

By the Decision on the Awards Commission of NC ICOM of Serbia and Montenegro for 2005/06 (Tatjana Bošnjak, Commission chair, Ljiljana Lazić and Slavoljub Pušica, members)

**The Museum of Applied Art in Belgrade
was awarded
MUSEUM OF THE YEAR**

"In 2005/2006 season, the Museum of Applied Art in Belgrade carried out an exceptionally high quality programme including exhibitions and supporting programmes, reconstruction of parts of the permanent exhibition, publishing activity and active presence in the public through lectures, debates, promotions, film showings, and concerts. In the course of 2005/2006 the Museum organised 16 exhibitions (individual or in cooperation with other institutions from the country and abroad). Of the visiting exhibitions one should mention a very well received international event in 2005, *Polish Culture Days*, which the Museum of Applied Art marked with exhibitions of Polish jewellery and modern posters, as well as the showings of the contemporary Polish film, and in 2006, the retrospective exhibition of *Tapio Wirkkala, a Legend of Finnish Design*. With the exhibition *New Tendencies in the Contemporary Serbian Ceramics at the Beginning of the 21st Century*, organized in 2005 in Sydney, the Museum of Applied Art returned to the international scene after 15 years. Moreover, the *Salon of Architecture*, *Children's October Salon*, *Salon of Contemporary Applied Art*, as well as thematic exhibitions *Preserved Time* or *Modern Classics* and extensive publishing activity, among which the monograph devoted to the Museum of Applied Art stands out, are just some of the activities of this Museum which marked the cultural life of Belgrade and Serbia in the previous period. With regard to international cooperation, the activities of this museum contributed to the promotion of our culture on the world scene, as well as to the presentation of the contemporary works from our country as well as the presentation of the work of contemporary artists from other countries to our public".

From the citation of the Award Commission



ИЗЛОЖБЕ 2005/2006



ИЗЛОЖБЕНА ДЕЛАТНОСТ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2005 – 2006

2005

1. *Савремена српска керамика*

МПУ, Министарство културе Републике Србије
Галерија „Art and Perception”, Сиднеј, Аустралија
02.2 – 26.2.2005.

Аутор и кустос изложбе – Биљана Вукотић

2. *XXVII салон архитектуре*

Галерије А и Б, галерија „Анастас”
15.3 – 17.4.2005.

Кустос изложбе – Љиљана Милетић-Абрамовић

Пратећи програм изложбе:

А) *О Салону архитектуре на Салону архитектуре* – разговор

Галерија „Жад”

24.3.2005.

Учесници: Петар Арсић, Милутин Геџ, Дарко Марушић, Иван Рашковић

Б) Свечано уручење Grand Prix и признања XXVII салона архитектуре

Галерија „Жад”

31.3.2005.

В) *Вече сећања на Ранка Радовића*

Приказан је филмски портрет Ранка Радовића (аутор филма – Гордана Ковачевић)

Галерија „Жад”

7.4.2005.

Учесници: Нађа-Куртовић Фолић и Слободан Малдини

Г) Студентска изложба *3–БИГЗер / лек за безперспективност*

Галерија „Жад”

9.4.2005.

Излагачи: Дубравка Секулић, Креативни центар у згради која је почела да дише.

DJ Ewox. Electric Factory, станар БИГЗ-а

3. *Нове тенденције савремене српске керамике*

МПУ

Галерија А

24.4 – 4.5.2005.

Аутор и кустос изложбе – Биљана Вукотић

Пратећи програм изложбе:

Нове тенденције савремене српске керамике – предавање

Галерија „Жад”

25.4.2005.

Предавач – Биљана Вукотић

4. *Уметничке манифестације – БИТЕФ 1968-1973 и документи историјског и актуелног*

МПУ, нКА

Галерија „Анастас”

21.4 – 14.5.2005.

Аутори и кустоси изложбе – Биљана Томић и Добрила Денегри

Координатор програма – Милица Цукић

Пратећи програм изложбе:

Сећања – сусрет критичара и уметника

Галерија „Жад”

10.5.2005.

Учесници: Јован Ђирилов, Слободан Машић, Јеша Денегри, Ирина Суботић, Биљана Томић, Душан Оташевић, Зоран Поповић, Слободан Миливојевић Ера, Раша Теодосијевић

5. *Сан на Јави*

Изложба вајанг слика Драгане Младеновић

МПУ, ауторка

Галерија „Жад”

22.4 – 3.5.2005.

Координатор програма – Милица Цукић

6. *Мода у Београду од 1918. до 1941.*

МПУ, Народни музеј у Шапцу

Галерија Народног музеја у Шапцу

26.5 – 17.6.2005.

Аутор изложбе – Бојана Поповић

7. *Манифестација Дани пољске културе*

У сарадњи с Амбасадом Републике Пољске у Београду

Координатор програма – Дејан Сандић

Изложбе:

Савремени пољски накит из Уметничке галерије у Легници

У сарадњи с Уметничком галеријом у Легници

Галерије А и Б

12.05. – 05.06.2005.

Пре и после – изложба ауторског накита Јоакима Сокулског

У сарадњи с аутором

Галерија А

12.05. – 05.06.2005.

Пољски плакат

Галерија „Жад”

12.05. – 17.05.2005.

Пратећи програм изложби:

Предавање "Савремени пољски накит"
Галерија "Жад"
16.05.2005.
Предавач – Јоаким Сокулски

Филмски програм:

Зажмури, Пољска данас очима филма

Савремени пољски документарни и краткометражни филм

А) Пројекције филмова:
Све може да се деси / Marcel Lozinski
Зажмури / Andrzej Jakimovski
Галерија "Жад"
14.05.2005.

Б) Пројекције филмова:
Моји печени пилићи / Iwona Siekierzyńska
Краљица облака / Radosław Piwowarski
Галерија "Жад"
15.05.2005.

В) Пројекције филмова:
Журек / Ryszard Bryski
Дугачак викенд / Robert Glinski
Галерија "Жад"
16.05.2005.

Г) Пројекције филмова:
На кога ли сам ја / Ryszard Bugajski
Бела хаљина / Mihal Kweicinski
Галерија "Жад"
17.05.2005.

8. TkX & Think Performance – Сценска теорија = примењена уметност

МПУ, ТкХ (Теорија која Хода)
Галерија „Анастас“
26.5–2.6.2005.
Кустос изложбе – Биљана Вукотић

9. Виртуелна реалност – Реална виртуелност

Изложба илустрација, стрипа и видео радова Алексе Гајића
Салон савремене примењене уметности
МПУ, аутор
Галерије А и Б
9–30.6.2005.
Кустос изложбе – Маријана Петровић-Раић

Пратећи програм изложбе:

Панел дискусија о стрипу
Галерија „Жад“
23.6.2005.
Учесници: Алекса Гајић, Растко Ђирић, Дарко Гркинић,
Владимир Весовић
Модератор – Аница Туцаков

10. Диплома 05

Радови завршне године Школе за дизајн из Београда
МПУ, Школа за дизајн из Београда
Галерија „Анастас“
24.6–8.7.2005.
Координатор програма – Лидија Сеничар

11. RE / PROCESS – Уметност / архитектура / мода / дизајн

Радови италијанских аутора
МПУ, БЕЛЕФ
Галерија „Анастас“
12.7–22.7.2005.
Аутори и кустоси пројекта – Биљана Томић и Добрила Денегри
Координатор програма – Лидија Сеничар

12. Фотографија на ФПУ 05

Изложба радова студената завршне године Одсека за примењену графику
МПУ, ФПУ
Галерије А и Б
15.7–15.8.2005.
Координатор програма – Лидија Сеничар

13. Уметност за живот

Радови учесника радионице „Real Presence – generacija 2005“
Галерије А и Б, галерија „Анастас“, галерија „Жад“
21.8–31.8.2005.
Аутори концепта: Добрила Денегри и Биљана Томић
Координатор програма – Милица Цукић

14. Речи и слова

Типографска писма Оливере Стојадиновић
Салон савремене примењене уметности
МПУ, ауторка Оливера Стојадиновић
Галерија „Анастас“
8–29.9.2005.
Кустос изложбе – Маријана Петровић-Раић

Пратећи програм изложбе:

How smart designers create successful fonts – предавање уз симултани превод
Галерија „Жад“
29.9.2005.
Предавач – Alan Haley, Director of Words and Letters
International Typeface Corporation, New York

15. Сачувано време

Изложба сатова из музејских и приватних колекција
Галерије А и Б
15.9–1.12.2005.
Аутор и кустос изложбе – Душан Миловановић

Пратећи програм изложбе:

А) *О сатовима и сачуваном времену* – предавање

Галерија „Жад”

7. 10. 2005.

Предавач – Душан Миловановић

Б) Концерт захвалности

Галерија „Жад”

14. 10. 2005.

Учесници: Београдски квартет харфи (Дијана Сретеновић, Љиљана Несторовска, Милена Станишић и Ивана Павловић) и солиста Марко Калајановић, баритон

В) *Српско часомерје и часомери* – предавање о историји часовничарства

Галерија „Жад”

24. 11. 2005.

Предавач: Желимир Стефановић

Г) Пројекција филма „Барака”

Режија – Ron Ficke

Галерија „Жад”

30. 11. 2005.

16. *Danubius диплома*

Изложба дипломских радова студената дизајна из земаља подунавске регије

МПУ, ФПУ и Гете Институт у Београду

Галерија „Анастас”

5. 10 – 12. 10. 2005.

Координатор програма – Дејан Сандић

17. *XL децји октобарски салон*

Радионица и изложба *Лутке и луткарско позориште*

Галерија „Анастас”

Радионица: 19. 10 – 22. 10. 2005.

Поставка изложбе: 20. 10 – 20. 11. 2005.

Кустос изложбе – Ангелина Фолгић-Корјак

Пратећи програм изложбе:

А) *Свет луткарства* – циклус предавања

Галерија „Жад”

27. 10. 2005.

Предавач – Радослав Лазић

Б) *Како је настала дуга* – позоришна представа

Луткарско позориште „Огњени змај”

Основна школа „Народни херој Сениша Николајевић”

Галерија „Жад”

3. 11. 2005.

В) *Јапанске лутке и Бунраку позориште* – циклус предавања

Галерија „Жад”

3. 11. 2005.

Предавач – Радослав Лазић

Г) *Ко је крив* – позоришна представа

Луткарско позориште „Огњени змај”

Основна школа „Народни херој Сениша Николајевић”

Галерија „Жад”

10. 11. 2005.

Д) *Етнолуткарство* – игра предмета из свакодневног живота – циклус предавања

Галерија „Жад”

10. 11. 2005.

Предавач: Радослав Лазић

Ђ) *Децје уметничке творевине* – зашто их волимо и како боље да их разумемо – предавање

Галерија „Жад”

18. 11. 2005.

Предавач – Ангелина Фолгић-Корјак

Е) *Concetta di Falco* (Италија)

Креативна радионица за стручњаке ликовне педагогије и музејске едукације

Галерија „Жад”

19. 11. 2005.

Ж) Промоција каталога „XL децји октобарски салон”

Предавање „Никола Тесла и његов музеј” уз Power point презентацију

Галерија „Жад”

30. 3. 2006.

Предавач: Зорица Циврић, кустос Музеја „Никола Тесла”

18. *Класици Модерне*

Изложба дизајна намештаја

МПУ, Салон намештаја „Кубо”

Галерије А и Б

8 – 30. 12. 2005.

Аутори и кустоси изложбе – Бојана Поповић и Марија Бујић

Пратећи програм изложбе:

А) *Духовити поглед на 3500 година дизајна* – предавање

Галерија „Жад”

15. 12. 2005.

Предавач: Carl Magnusson, дизајнер продајних објеката фабрике „Knoll”

Б) Предавање о историјату фирме „Cassina”
Галерија „Жад”
15.12.2005.
Предавач: Mirco Oprezzo, продајни менаџер фирме „Cassina”

2006

1. ***Tarjio Wirkalla легенда финског дизајна***
МПУ, Музеј за уметност и дизајн из Хелсинкија,
Амбасада Финске у Београду
Галерије А и Б, галерија „Анастас”
19.1– 19.3.2006.
Кустос изложбе – Дејан Сандић

Пратећи програм изложбе:

А) Стручно предавање поводом изложбе
Галерија „Жад”
20.1.2006.
Предавач – Ева Вилианен, кустос Музеја за уметност и дизајн из Хелсинкија

Б) *Фински дизајн у 50 слика* – предавање
Галерија „Жад”
28.2.2006.
Предавач – Александар Чучковић

2. ***Магистарска изложба керамике Анђелке Тице***
МПУ, ауторка Анђелка Тица
Галерија „Жад”
1– 7.3.2006.
Кустос изложбе – Милица Цукић

3. ***XXVIII салон архитектуре***
Галерије А и Б, галерија „Анастас”
2– 30.4.2006.
Кустос изложбе – Љиљана Милетић-Абрамовић

Пратећи програм изложбе:

А) *Умеће пројектовања – вештина грађења*
Едукативни програм „Архитектура и млади” МПУ за младе (средњошколци и студенти)
У галеријама МПУ
2– 30.4.2006.
Концепција програма – Ангелина Фолгић-Корјак

Б) *Дођи и пронађи свој идентитет*
Едукативни програм „Архитектура и млади” МПУ за младе (средњошколци и студенти)
У галеријама МПУ
2– 30.4.2006.
Концепција програма – Ангелина Фолгић-Корјак и Јелена Ђурић

В) *Walking, Landmarks, Reanimation, Adriatics* – предавање
Галерија „Анастас”
4.4.2006.
Предавач – Борис Подрека

Г) Предавање Кенга Куме, јапанског архитекте
Предавање је одржано на енглеском језику
Организатор и домаћин гостовања МПУ
Амфитеатар Архитектонског факултета Универзитета у Београду
29.4.2006.
Предавач – Кенго Кума

Д) ***I'm a Young Sloven Architect!***
Гостујућа изложба словеначких архитеката из циклуса изложби Young Blood, водећег пројекта ССЕА
МПУ, Arcadia rasveta d.o.o.
Галерија „Жад”
2– 15.4.2006.
Кустос изложбе – Љиљана Милетић-Абрамовић

Ђ) *Студентска изложба*
Изложба студената Катедре за ентеријер Архитектонског факултета БУ
МПУ, Архитектонски факултет БУ
Галерија „Жад”
18– 23.4.2006.
Кустос изложбе – Љиљана Милетић-Абрамовић

Е) ***Кућа Злоковић*** – „photo remake” Снежане Ристић
МПУ, Архитектонски факултет БУ
Галерија „Жад”
25– 30.4.2006.
Кустос изложбе – Љиљана Милетић-Абрамовић

4. ***XII тријенале савремене уметничке керамике***
МПУ, Ликовни сусрет из Суботице
Галерије А и Б, галерија „Анастас”
6.5– 2.6.2006.
Кустос изложбе – Биљана Вукотић

Пратећи програм изложбе:

А) Предавање Франца Сталера, керамичара из Немачке
Галерија А
23.5.2006.
Предавач – Франц Сталер

Б) *Керамичка скулптура – у знаку деконструкције*
Изложба керамике Јасмине Пејчић
МПУ, Ликовни сусрет из Суботице и ауторка Јасмине Пејчић
Галерија А
6.5– 2.6.2006.

5. *Снивати Доле сасвим јужно* – изложба стакла Еме Варге
МПУ, Амбасада Аустралије у Београду
Галерије А и Б
8.6 – 8.7.2006.
Кустос изложбе – Дејан Сандић

6. *3x3*
Радови студената Више школе ликовних и примењених уметности у Београду
МПУ, Виша школа ликовних и примењених уметности у Београду
12 – 17.6.2005.
Галерија „Жад”
Координатор програма – Милица Цукић

7. *Лоше одржавање*
Изложба уметничких фотографија Милана Алексића
Салон савремене примењене уметности
МПУ, аутор Милан Алексић
Галерија „Анастас”
15.6 – 15.7.2006.
Организатор изложбе – Јелена Ђурић

Пратећи програм изложбе:

Разговор са Миланом Алексићем
Салон МПУ
13.7.2006.

8. *Диплома 06*
Радови завршне године Школе за дизајн из Београда
МПУ, Школа за дизајн из Београда
Галерија „Жад”
20.6. – 4.7.2006.
Координатор програма – Лидија Сеничар

9. *Фотографија*
Радови студената школске 2005/2006. године
Факултет примењених уметности, Одсек графика,
Атеље фотографије
МПУ, ФПУ
Галерије А и Б
18 – 31.7.2006.
Координатор програма – Лидија Сеничар

10. *VI бијенале сценског дизајна*
МПУ, ЈУСТАТ
Галерије А и Б, галерија „Анастас”
7 – 30.9.2004.
Кустос изложбе – Ирена Шентевска
Координатор програма – Милица Цукић

Пратећи програм изложбе:

Између документарности и визуелне уметности
Изложба сценске фотографије – аутори: Бохдан Холмичек, Јозеф Птачек, Виктор Кронбауер, Ева Хруба

МПУ, ЈУСТАТ, Позоришни институт из Прага
Галерија „Анастас”
7 – 30.9.2004.
Кустос изложбе – Ирена Шентевска
Координатор програма – Милица Цукић

11. *52. годишња изложба Type Director's Club-a*
Изложба типографских писама
МПУ, БЕЛЕФ
Галерија „Анастас”
4 – 10.10.2006.
Координатор програма – Дејан Сандић

12. *XLI децји октобарски салон*
Изложба *Никола Тесла – од радозналост дечака до генијалног изумитеља* (1856 – 1943)
Галерије А и Б
5 – 22.10.2006.
Кустос изложбе – Ангелина Фолгић Корјак

13. *Tables and Borders*
Изложба уметности текстила – аутори: Тилеке Шварц (Холандија), Исолда Венрој (Холандија), Гражина Брилевска (Пољска), Снежана Скоко (Србија)
МПУ, Пункт за уметнички експеримент
Галерија „Анастас”
12.10 – 1.11.2006.
Координатор програма – Милица Цукић

14. *Коде из збирке Музеја примењене уметности*
Галерије А и Б
6.11.2006 – 20.1.2007.
Аутор и кустос изложбе – Марија Бујић

15. *Круг*
Изложба мултимедијалног аутора Ненада Станковића
Салон савремене примењене уметности
МПУ, аутор Ненад Станковић
Галерија „Анастас”
9 – 30.11.2006.
Организатор изложбе – Биљана Вукотић

Пратећи програм изложбе:

Talking minds – модна ревија Мариане Лазаревић
Галерија „Анастас”
17.11.2006.
Организатор програма: Милица Цукић

16. *Свакодневни живот столица/Горгона*
изложба колекције Владимира Мацуре
Галерија „Анастас”
7.12.2006 – 7.1.2007.
Кустос изложбе – Дејан Сандић



ПРЕГЛЕД ИЗДАЊА МПУ



ИВАНА СПИЧАНОВИЋ*

ПРЕГЛЕД ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

У другом броју нове серије Зборника представљена су посебна издања Музеја примењене уметности, која обухватају период од последњег објављеног прегледа, 1987. године, до данас. Осим њих Музеј је, уз сваку изложбу, објавио *праћећу* публикацију што не обухвата овај попис.

ТОДИЋ, Миланка

Историја српске фотографије : (1839 – 1940) / Миланка Тодић ; [фотографије Љубодраг Андрић ... и др.]. – Београд : Просвета : Музеј примењене уметности, 1993. – 207 стр. : илустр. ; 25 cm
Summary: The History of Serbian Photography (1839 – 1940).
ISBN 86-07-00740-8

НАДРЕАЛИЗАМ данас и овде : год. 1, бр. 1 (1931) – год. 2, бр. 3 (1932) / уредник Миланка Тодић. – Репринт изд. – Београд : Музеј примењене уметности, 2002. – [св. 1] 24 стр., [6]стр. са прилогом : илустр. ; [св. 2] 48 стр. : репродук. ; [св. 3] 59 стр. : репродук. ; 29 cm
Текст лат. и ћир. – Репринт је објављен поводом изложбе "Немогуће, уметност надреализма 1926 – 1936" (МПУ, новембар 2002 – фебруар 2003). – Поговор: Надреализам данас и овде : ревија жеља српског надреализма = Surrealism Here and Now : A Review of Desires of Serbian Surrealism / Миланка Тодић.
ISBN 86-7415-073-X

НЕМОГУЋЕ – L'impossible : год. 1, бр. 1 (1930) / уредник Миланка Тодић. – Репринт изд. – Београд : Музеј примењене уметности, 2002. – 136 стр., [12] стр. са прилогом : илустр. ; 29 cm
Упоредни наслов: L'impossible. – Репринт је објављен поводом изложбе "Немогуће, уметност надреализма 1926 – 1936" (МПУ, новембар 2002 – фебруар 2003). – Поговор: Алманах *Немогуће–L'impossible* : мултимедијално уметничко дело групе српских надреалиста из 1930 године = The Almanac *Nemoguće–L'impossible* : A 1930 Multimedia Work of Art by the Serbian Surrealist Group / Миланка Тодић.
ISBN 86-7415-072-1

САВА Сандић : мала украсна и примењена пластика / [текстове писали Миодраг Коларић, Вера Јовановић, Зорица Мутавић ; фотографије Жика Вучић, Веселин Милутиновић]. – Београд : Музеј примењене уметности, 2002. – 92 стр. : репродукције ; 28 cm

ГЕРТИК, Павле

Уметничка обрада метала : накит и украсни предмети / Павле Гертик. – Београд : Музеј примењене уметности, 2004. – 326 стр. : илустр. ; 24 cm
Лат.
ISBN 86-7415-089-6

АЛМАНАХ накита : циклус предавања о накиту одржан у Музеју примењене уметности, март – децембар 1997 / [главни и одговорни уредник Иванка Зорић ; аутори текстова Ивана Поповић ... и др.]. – Београд : Музеј примењене уметности, 2005. – 83 стр. : илустр. ; 30 cm
Садржај: Златни и сребрни антички накит на централном Балкану / Ивана Поповић ; Српски средњовековни накит / Бојана Радојковић ; Сусрет српског и турског накита / Бранка Иванић ; Накит XIX века из збирке Музеја града Београда / Љубица Крстић-Поповац ; Народни накит / Гордана Љубоја ; Употреба драгог камена у накиту од антике до данас / Иванка Зорић ; Технологија израде накита / Павле Гертик.
ISBN 86-7415-096-9

ЗБОРНИК [Музеја примењене уметности] : бр. 1 / за издавача Иванка Зорић ; уредник броја Бојана Радојковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2005, нова серија. – 195 стр. : илустр. ; 27 cm
Упоредни наслов: Journal of the Museum of Applied Art. – Садржај: [I ДЕО]: *Студије* : (1) Црквени текстил од средине XV до краја XVII века / Добрила Стојановић. – [Summary] : Serbian Church Textile from the Middle of the 15th to the End of the 17th Centuries ; (2) Руске металне иконе – од молитве до сувенира / Мила Јевтовић. – [Summary] : Russian Metal Icons – From Prayer to Souvenir ; (3) Лик жене на фотографијама Милана Јовановића из збирке Музеја примењене уметности у Београду / Јелена Пераћ. – [Summary] : The Image of Woman in the Photographs by Milan Jovanović from the Collection in the Museum of the Applied Art in Belgrade ; (4) Асиметрије језика и погледа : увод у филозофију сликарства / Мишко Шуваковић. – [Summary] : Asymmetries of Language and Sight : Introduction to a Philosophy of Art. – [II ДЕО]: *Прилози* : (5)

* Ивана Спичановић, библиотека-информатичар, Музеј примењене уметности, Београд.

Techniques of Production of Amber Beads Found in St. Peter's Church in Novi Pazar; (6) Прилог проучавању дуговратих цилиндричних боца са стригилираним украсом / Милица Крижанац. – [Summary] : A Contribution to the Research into the Long-neck Cylindrical Bottles with Strigillated Decoration ; (7) Место и значај Павела Овчињикова у руском златарству / Ирена Гвозденовић. – [Summary] : The Place and the Significance of Pavel Ovčinkov in Russian Goldsmithing ; (8) О сатовима из збирке Музеја Војводине / Нада Милетић-Станић. – [Summary] : On Clocks from the Collection in the Museum of Vojvodina. – [III ДЕО]: *Грађа* : (9) Златовез са именом цара Ивана Александра из цркве Светог Николе код Станичења – грађа и реконструкција / Александра Нитић; Жељка Темерински. – [Summary] : Gold Embroidery with the Name of the Emperor Ivan Alexander from the Church of St. Nicholas at Staničenje – Documents and Reconstruction. – [IV ДЕО]: *Прикази* : (10) Пиротски ћилими / Никола Пантелић. – [Summary] : Pirot Kilim ; (11) Г:ДСГН – космополитски сјај нове генерације београдских ентеријера / Мирјана Вајдић-Бајић. – [Summary] : G:DSGN – The Cosmopolitan Shine of Belgrade Interiors New Generation ; (12) Ценен принос към изследването на балканското златарство от епохата на османското владичество / Елена Генова. – [Summary] : Valuable Contribution to the Study of Goldsmithing in the Balkans during the Ottoman Rule ; (13) Весна Бикић, *Градска керамика Београда (16 – 17. век)* / Милица Крижанац. – [Summary] : Vesna Bikić, *Belgrade Ceramics in the 16th – 17th Century*; (14) *Сава Сандић – мала украсна и примењена пластика* / Јевта Јевтовић. – [Summary] : Sava Sandić – *Small Decorative and Applied Plastic*. – [ДОДАТНИ ДЕО]: *Изложбе* : (15) Преглед изложбене делатности Музеја примењене уметности од 1987. до 2004. године / Срђан Ракоњац. – *Библиографија* : (16) Библиографија Зборника Музеја примењене уметности (1955–1987) / Бојана Поповић. ISSN 0522-8328

ПЕДЕСЕТ пет година

55 година Музеја примењене уметности / [главни и одговорни уредник Иванка Зорић ; фотографија Хранислав Мирковић ... и др.]. – Београд : Музеј примењене уметности, 2005. – 280 стр. : илустр. ; 28 см

Кор. ств. насл.: Музеј примењене уметности 1950-2005. ISBN 86-7415-099-3

[БЕОГРАДСКИ грбовник II] / [за издавача Иванка Зорић ; приређивачи Душан Мрђеновић, Александар Палавестра, Вељко Топало-вић]. – [Фототипско изд.]. – Београд : Музеј примењене уметности, 2006. – 158 листова : илустр. ; 34 см
Подаци преузети из импресума пратеће публикације. – Тираж 299 + 29. – Фототипско изд. рукописа из 17. века. – Прилог : Београдски грбовник II и илирска хералдика / Александар Палавестра. ISBN 86-7415-103-5

ПАЛАВЕСТРА, Александар

Београдски грбовник II и илирска хералдика / Александар Палавестра ; [превод Тамара Родвел Јовановић] = The Belgrade Armorial II and Illyrian Heraldry / Aleksandar Palavestra ; [English translation Tamara Rodwell Jovanović]. – Београд : Музеј примењене уметности = Belgrade : Museum of Applied Art, 2006. – 87 стр. : илустр. ; 34 см
Тираж 500 (328 примерака као прилог уз фототипско издање "Београдски грбовник II"). ISBN 86-7415-103-5

СРБИЈА

Serbia : New Efforts : 10th International Architecture Exhibition of La Biennale di Venezia, The Serbian Pavilion / [authors of text Vladimir Mako, Miloš R. Perović ; editor of the catalogue Vladimir Mako] = Србија : нови напори : 10. међународна изложба архитектуре Венецијански бијенале, Српски павиљон / [аутори текстова Владимир Мако, Милош Р. Перовић ; уредник каталога Владимир Мако]. – Belgrade : Museum of Applied Art = Београд : Музеј примењене уметности, 2006. – 184 стр. : илустр. ; 16 см
Прилог : Serbia : New Efforts : 2006 [електронски извор]. – 1 DVD. ISBN 86-7415-108-6



IN MEMORIAM

In memoriam

Др БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ
(1924 – 2006)

Последњих педесет и шест година у животу Бојане Радојковић не могу се замислити без Музеја примењене уметности, као што се ни првих педесет шест година трајања Музеја не могу описати без њене активности. Била је први кустос новооснованог Музеја, 1950. године, у време када су чињени пионирски подухвати на сакупљању дела југословенске и иностране примењене уметности и налажењу простора за њихово излагање и смештај. Године 1951. откупљена је вредна колекција Љубе Ивановића, у којој су се својом вредношћу истицали уметнички предмети од метала, настали од XII до XIX века. Може се претпоставити да су управо они одредили професионални пут и научно-стручни профил младог кустоса. Наиме, Бојана Радојковић се посветила оснивању и раду Сектора за историјско-стилски развој уметничке обраде метала. Била је аутор значајних изложби, као што су то *Уметничка обрада метала народа Југославије кроз векове* (са др Иваном Бахом, 1956), *Накит код Срба XII-XIX век* (1969) и *Ситна пластика у старој српској уметности* (1976). Монографијама *Српско златарство XVI и XVII века* (докторска дисертација, 1966) и *Накит код Срба од краја XII до краја XVIII века* (1969), као и бројним студијама, Радојковићева је умногоме осветлила познавање историје српске примењене уметности.*



Бојана Радојковић била је један од уредника *Зборника* Музеја примењене уметности од 1955. до 2005. године, од његовог првог броја до првог броја нове серије. Била је директор Музеја и, потом, музејски саветник у пензији чије се мишљење тражило.

Музеј примењене уметности је Бојани Радојковић посветио публикацију *Алманах накита* (2005) и установио је 2006. године награду Бојана Радојковић, која ће се додељивати једанпут годишње кустосу Музеја „за испољену изврсност у свим аспектима стручног рада“.

Посматран са веће временске дистанце, рад Бојане Радојковић и њен допринос Музеју примењене уметности све ће више да расте у значају.

* Библиографија радова др Бојане Радојковић, једног од пионира у проучавању историје примењене уметности код Срба, биће објављена у *Зборнику* Музеја примењене уметности.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7 . 05 (082)

ЗБОРНИК / Музеј примењене уметности =
Journal of the Museum of Applied Art /
Museum of Applied Art ; уредник = editor
Бојана Поповић. – 1955, књ. 1–1984/1985,
књ. 28/29 ; Н.С. 2005, бр. 1– . –
Београд (Вука Караџића 18) : Музеј
примењене уметности = Museum of Applied
Art, 1955–1985 ; 2005–. – 30 cm

Годишње
ISSN 0522–8328 = Зборник – Музеј
примењене уметности
COBISS. SR-ID 16567042