

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



ЗБОРНИК



03 / 2007
НОВА СЕРИЈА

НОВА СЕРИЈА 03/2007

NEW SERIES 03/2007

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

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

Главни и одговорни уредник
Иванка Зорић

Editor in Chief
Ivanka Zorić

Уредник броја
Милица Крижанац

Editor
Milica Križanac

Уређивачки одбор
Љиљана Благојевић,
Гордана Васић,
Иванка Зорић,
Милица Крижанац,
Бојана Поповић,
Јадранка Проловић,
Јелена Тодоровић

Editorial Board
Ljiljana Blagojević,
Gordana Vasić,
Ivanka Zorić,
Milica Križanac,
Bojana Popović,
Jadranka Prolović,
Jelena Todorović

Секретари редакције
Андријана Ристић
Јелена Ђеранић

Editorial Assistants
Andrijana Ristić
Jelena Ćeranić

Лектор и коректор
Милена Марковић

Language Editor / Proofreading
Milena Marković

Превод
Малена Стојчев

Translation
Malena Stojčev

Фотографија
Оливер Цвијовић

Photographs
Oliver Cvijović

Графичко обликовање
Драгана Лацмановић

Graphic Design
Dragana Lacmanović

Технички уредник
Душан Ткаченко

Technical Editor
Dušan Tkačenko

Штампа
Репрограф, Београд

Print
Reprograf, Belgrade

Тираж
700

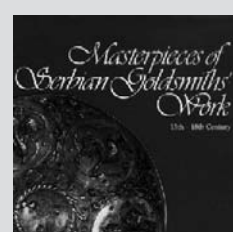
Circulation
700 copies

YU ISSN 0522-8328

YU ISSN 0522-8328

Штампање Зборника Музеја примењене уметности омогућило је Министарство културе Републике Србије

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



САДРЖАЈ / CONTENTS

ПРИЛОЗИ / CONTRIBUTIONS

Миодраг Јовановић / Miodrag Jovanović 007
СКУЛПТУРА ДРВОРЕЗБАРЕНИХ ИКОНОСТАСА
Summary: Sculptures on Wood Carved Iconostases

Предраг Драгојевић / Predrag Dragojević 013
ПЛАКАТ СПОРТСКОГ ВАЗДУХОПЛОВСТВА
ЈУГОСЛАВИЈЕ 1950-2000 ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА
ВАЗДУХОПЛОВСТВА У БЕОГРАДУ
Summary: Yugoslav Sport Aviation Posters (1950-2000)
from the Collection of the Aeronautics Museum in Belgrade –

Ларс Сари / Lars Saari 023
THREE KINDS OF QUALITY : ON VALUE
JUDGEMENTS IN MODERNISTIC, CONCEPTUAL
AND CONTEMPORARY (SOCIOLOGICAL) ART
Резиме: Три врсте квалитета – О вредносним судовима
у модернистичкој, концептуалној и савременој
(друштвенополитичкој) уметности

Ангелина Фолгић-Корјак / Angelina Folgić-Korjak 027
КРЕАТИВНО ОБРАЗОВАЊЕ У МУЗЕЈСКОМ
АМБИЈЕНТУ : ОБРАЗОВНИ ПРОГРАМ И
РАДИОНИЦЕ УМУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
(2002-2007)
Summary: Creative Education in Museum Environment –
Educative Programmes and Workshops in the Museum of
Applied Art (2002-2007)

ПРИКАЗИ / REVIEWS

Душан Миловановић / Dušan Milovanović 039
АТОС – МАНАСТИРСКИ ЖИВОТ НА СВЕТОЈ ГОРИ

Лидија Мереник / Lidija Merenik 043
„ЈА ХОЋУ ДА САМ СЛИКАР“ : ЖЕНЕ, УМЕТНОСТ,
РОД И МИТ:

АКВИЗИЦИЈЕ 2007 / ACQUISITIONS 2007 047

МЕЂУНАРОДНА САРАДЊА / INTERNATIONAL COOPERATION

Милица Крижанац / Milica Križanac 067
ПРОЈЕКАТ ЈАДРАНСКИ СИСТЕМ КЕРАМИКЕ /
ADRIATIC CERAMICS SISTEM PROJECT

ИЗЛОЖБЕ 2007 / EXHIBITIONS 2007

Срђан Ракоњац / Srđan Rakonjac 073
ИЗЛОЖБЕНА ДЕЛАТНОСТ
МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2007

ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ / EDITIONS OF THE MUSEUM OF APPLIED ART

Андријана Ристић / Andrijana Ristić 079
ПРЕГЛЕД ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ

БИБЛИОГРАФИЈА / BIBLIOGRAPHY

Андријана Ристић / Andrijana Ristić 083
БИБЛИОГРАФИЈА БОЈАНЕ РАДОЈКОВИЋ

П Р И Л О Ж И



СКУЛПТУРА ДРВОРЕЗБАРЕНИХ ИКОНОСТАСА

Апстракт: Дрворезбарство, дуборез српских иконостаса новијег доба по пластичкој идеји и пракси обраде волумена, без обзира на то што је извесно време репертоар био сведен на биоморфне мотиве, припада категорији скулптуре. Захваљујући пластици таквог дрворезбарства, заправо вајарског обликовања дрвених олтарских преграда од XVI до XIX века, у историји српске скулптуре нема цезуре у трајању њеног хиљадугодишњег континуитета.

Кључне речи: Иконостас, дрворезбарство, гипс, скулптура, континуитет

Уврежено је становиште да у историји српске скулптуре постоји дубока цезура. Изазвана је, сматра се, теолошким разлозима, отпором Српске цркве и православаља према тродимензионалном, вајарском обликовању слободне самосталне фигуралне пластике. Дуго без профаних жанрова, српска уметност је до модерних времена, заправо до XVIII века, била ограничена на црквене наруџбине. Концентрација сликане декорације је преношена са зидова на олтарске преграде где су иконе временом добијале све раскошније, декоративне и позлаћене оквири, са имплицираним улогом изолације сликане представе. Осим у зрелом средњем веку, иконостаси су извођени од дрвета, па је дрворезбарство, односно, дуборез, било једини облик и украсна обрада. При томе се њихов историјат закључивао на крају XVIII и почетку XIX века, иако се иконостаси од дрвета увелико израђују и данас. Да би се у суженом спектру вредновања остављао пут само модерном дрворезбарству, упућеном на профану тематику и фигуралност.

Тако се појављују макар три недоследности. Једна је садржана у становишту што дуго у српској, због историјских околности одиста само религијозној уметности, није било скулптурално обрађених људских или животињских фигура. Друга, што такво орнаментално дрворезбарство не припада породици вајарства, што је пратећа и другостепена декоративна компонента црквеног мобилијара, „делећи само у главним смеровима стремљења пластике“, али да је, мада „примењених“ предзнака, ипак пластика.¹ Још одређеније, такође

усамљено, било је мишљење пионира истраживања „дрворезбарства у Војводини“, да је пуноћа облика на иконостасима Георгија Девића из прве половине XIX века „својом тежином деловала скоро као пуна пластика“.²

Приближавање тачнијем тумачењу дисциплинарне припадности дрворезбарства олакшава коментар термилошких исказа. Издвајају се и они у француском и италијанском језику где је скулптура у дрвету *sculpture en bois* и *sculpturo in legno*. У палеословенски, грчки и латински речник Ф. Миклошић је унео појам ваятель, са значењем: скулптор, ваят, ваяние, за вештака који обликује дрво.³ Појављивао се и знатно касније код Срба у Подунављу у XVIII веку када су извођачи дрворезбарених позлаћених иконостаса и у званичним пословним папирима називани скулпторима, билдхауерима, пилторима, по немачком Bildhauer. Један од водећих српских дрворезбара на прекретници векова, Аксентије Марковић, у уговору за израду мобилијара у храму манастира Бездина, око 1802. године, назван је вајатељ, али са задатком да орнаментални репертоар изводи у дрвету. Учени бездински калуђери нису направили погрешку. Обавештено и свесно употребили су стару српску, а не актуелну немачку реч истог значења. За једну другу српску цркву у Банату, пре Саборне цркве у Београду, „нацрт за олтар“ је припремио у Бечу први школовани српски скулптор Димитрије Петровић, „вајар, мједорезац и левар“, а извођење је потом поверено „арадском вајару“, свакако Михаилу Јанићу.⁴ Незаобилазно је подсећање на још један термин који је испуњавао уговоре уметника и црквених наручилаца. Важан је због тога што су се они обавезивали да „изобразе“ иконостас, тако што је изобразити значило извести целину, насликати иконе и извајати форме конструкције олтарске преграде односно мобилијара.

Најистакнутији српски мајстори олтарских преграда XVIII и XIX века потписивали су се као билдхауери: Марко Константиновић је билдаор, Арсеније Марковић билдаор, Аксентије Марковић билдхауер, Марко Вујатовић билдаор, Павле Новаковић билдхауер, Павле Бошњакловић билдауер, Георгије Девић

* др Миодраг Јовановић, историчар уметности, Београд

¹ Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 209.

² Б. Гавриловић, Неки дрворезбарски центри у Војводини, *Рад Војвођанског музеја*, бр. 3, Нови Сад 1954, 247.

³ F. Von Miklosich, *Lexikon paleoslovenico-graeco-latinum*, Wien 1862-1865, [фототипско издање 1963]

⁴ М. Јовановић, Вајари Јанићи из Арада, *Темичварски зборник*, бр. 3, Нови Сад 2002, 89-94.

билтхауер, Максим Лазаревић је пилтор, једино га Сава Љубинковић назвао иконобрзец.⁵ Осим у последњем, где резање икона такође значи пластичку, а не сликарску обраду, ни у једном потпису најбољи српски мајстори нису одустајали да свој позив исправно дефинишу као скулпторски.

Оправданост становишта што дела дуборезаца, дрворезбара, копаничара, на иконостасима од XV до XX века, не могу припадати вајарству, тражи се и у ограниченој и дуготрајној примени стилизованих флоралних, ређе зооморфних мотива, теолошко-симболичког значаја. Остало би отворено питање да ли само фигуралност даје легитимност пластичком изразу, поготово у прошлом столећу када су многа естетичка и програмска усмерења иначе потиснула фигуративност. Уосталом, камене и зидане олтарске преграде зрелог средњег века заменили су дрвени иконостаси, али тако што су на њима биле заступљене и људске фигуре. Примери нису многобројни, али се налазе у српским црквама у Подунављу и током XVIII века. Карактеристични су иконостаси у црквама у Сремској Митровици [1775] и у сремском селу Моловину [1772].

У дубоком рељефу моловинског иконостаса преовлађује биљна орнаментика, али нису изостале животињске и људске фигуре. Поред *птица* и *змија*, на једном месту *лав побеђује змаја*, а онда се умешају целе композиције где *Свети Димитрије убија краља Каложана*, *Свети Георгије убија аждају*, *Кушање Еве*, *Изгнање Адама и Еве из раја*, *Жртва Аврамова*.⁶ Посебно се истичу још два примера.

Са особеностима ренесансно-барокне пластике израђена је 1742. године фигура *пророка Јесеја* на царским дверима иконостаса српске цркве у Рацалмашу.⁷ А на звонику Алмашке цркве у Новом Саду, штавише у гипсу, Аксентије Марковић је извео *Жртву Нојеву*.⁸ Завршетак је то распона на чијем почетку су вајарска дела у српској уметности у XI и XII веку у Зети и Рашкој, од портала и прозора, *грифона*, *Богородице* и *Христа на престолу* у Студеници, од конзола, лавова и Страшног суда у Дечанима, *Богородице на престолу* из Соколице односно у Бањској, до орнаменталности моравског преплета, али и до *Богородице са Христом и Ловцем кога нападају лавови* на Каленићу на почетку XV века.⁹ Пошто је материјал био камен, припадност скулптури никад није оспоравана.

Оскудне деценије под турском влашћу топиле су богатство те секундарне архитектонске пластике. Израстао је значај дрвених олтарских преграда, али је у њиховој дуборезној, дрворезбарској вештини пренебрегавана посве извесна компонента вајарског обликовања. Тако у

XVIII веку европски, разуме се, нарочито аустријски барок и рококо опслужују школовани скулптори, али када домаћи добро обучени билдхауери себе сматрају таквима, скулпторима, додељује им се место, не само језички суженог, дрворезбарског квалификатива.

Пажљиво загледање у наставне програме уметничких академија у XVIII и XIX веку резултирало би провером наставне листе скулпторских дисциплина, са посебном наменом или као припремом за више циљеве чисте уметности. Постојале су и посебне школе за дрворезбарство. У вези са таквим училиштима изродила се језичко термилошка нетачност, па се будући вајар Ђока Јовановић, спремајући се за највише уметничке студије, обрео у Партенкирхену код Минхена. Наиме, уздао се да ће „радећи дрворез“, чак бесплатно, у некој од „дрворезачких радионица“, моћи да обезбеди одлазак на студије. Сачувана је фотографија из тих година (1881) на којој млади Јовановић, са алатком у руци, стоји покрај усправног стуба, претвореног у врежу винове лозе са гроздовима. Пошетња проистиче из чињенице што је Јовановић у аутобиографској лексиси употребио појам дрвореза каквим се, заправо, касније усталило означавање графичке, а не скулпторске технике. Извесно је то да се са сведочанством београдске Реалке Јовановић уписао у школу у Партенкирхену. Полугодишње учење „дрвореза“ није могло бити штетно за предстојеће вајарске студије, тим пре што му је то искуство признато приликом пријема на бечку Академију ликовних уметности 1884. године.¹⁰

Очекивања од прецизности немачког језика и стручне терминологије морају бити у потпуности испуњена. Глаголи *schnitzen* и *schneiden* нуде крхку разлику између сечења, усецања и одсецања, односно резања, па *Holzschnitt* и *Holzschneidekunst* одређено означавају графичке технике дрвореза. Међутим када се укључи појам *Bild* не само у смислу слике, онда је *Bildschnitzer* вајар, у дрвету. *Bildhauerwerkunst*, у суженом смислу извођења у камену, постаје ознака за скулптуру у дрвету, а домену скулптовања припадало би и моделовање у меким материјалима, у воску и гипсу.¹¹ У борби за цеховска права дрворезбари су били не неосновано у сукобу, пре свега, са столарима, да би завршили у цеху са посластичарима који су такође били мајстори пластичког калуповања. Неретко су документа потврђивала да су сликари били носиоци свих уговорених послова, разумљиво са екипама специјализованих вештака. Такве сараднике имали су и ови, па и „дрворезбари“. Када је за српску цркву у Глини уговоран 1866. године рад на иконостасу била је „жеља общества да би едан од живописца све дело ово к иконостасу спадајућег како дрворезног (*Bildhauer und*

⁵ Б. Гавриловић, *н. д.* – У тексту смо задржали називе звања «билтхауер» у облику у којем су дати и у књизи. Разлике у писању су проистикале из неједначених писаних норми тога времена. – Примедба аутора.

⁶ М. Лесек, Резбарија иконостаса цркве Св. Арханђела Гаврила у Молову, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, бр. X, Нови Сад 1980–1981, 153–165.

⁷ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад 1973, 176.

⁸ Д. Медаковић, *н. д.*, 209.

⁹ Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971; М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965.

¹⁰ М. Јовановић, *Ђока Јовановић*, Нови Сад 2005, 11.

¹¹ J. Jahn, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1966.

Tischlerarbeit) позлату и живописност уједно предузети жељу имао¹². Пред сликарем је била обавеза организовања свих послова.

Сва је прилика да нема доследности ни при квалификацији вајарских дисциплина у XX веку. Као да се дуборезом означавају дела наивних и неких мајстора, а у академској пластици граница се задржава у дубоком рељефу. У прегледима вајарства, на пример, у средњем веку, ренесанси или бароку многобројна скулпторска дела иако слободна, невезана за полеђину, прате се као дрворезбарство, само зато што су резана у дрвету, док би камен, видело се већ, отварао пут у домен скулптуре. Повратак анализи израде олтарских преграда у српским православним црквама обнавља истицање два кључна чиниоца. Један се мора односити на чињеницу да не мали број иконостаса XVIII и XIX века није изведен у дрвету. Захвално се поново намеће панчевачки успењски пример са олтарском преградом која је зидана, а орнаментални

репертоар је око 1828. године Михаило Јанић израдио од гипса (сл. 1). Како онда Марковиће и Јаниће и даље називати искључиво дрворезбарима, а све њихове и дрвене и гипсане иконостасе, чак и са металним деловима, дрворезбарством.

На истој страни, проблем је придружено фактичко стање у коме је декоративни украс иконостаса кроз перфориране сплетове облика, у дрвету, гипсу и металу, делимично садржао и пуне волумене који само допуњују аргументацију скулптоване егзекуције (сл. 2, 3). До њих се у дрвету долазило резањем, одбацавањем, за ливење у гипсу преко глинених модела као и при сваком техничком поступку тог типа. Наиме, у покушају једног значајног заокрета поткрај XIX века задржана је тежња ка постизању пластичког резултата. У духу обнове српско-византијског стила, дакле насупрот трајању барокно-рокајно-класицистичког репертоара, архитекта Михаило Валтровић је за иконе Ђорђа Крстића у бачком селу



1. Иконостас, Успенска црква, Панчево, око 1828.
Iconostasis, Church of Dormition, Pančevo,
around 1828



2. Северни певнички простор, Успенска црква,
Панчево, око 1828.
North choir space, Church of Dormition, Pančevo,
around 1828

¹²Д. Медаковић, *Српски сликари*, Нови Сад 1968, 154.



3. Орнаментални украс [детал], Успенска црква, Панчево, око 1828.
Ornamental decoration (detail) Church of Dormition, Pančevo, around 1828

Чаругу конструисао 1895. године мермерну олтарску преграду. Сводећи украс на капители и симболичке апликације, био је инспирисан средњовековном студеничком пластиком.¹³

А онда су се “догодили” цели метални иконостаси у српској цркви у Загребу и манастиру Гргетегу, по нацртима историцисте Хермана Болеа (1894, 1899).¹⁴ Гвожђе се искрало, оставши између дрвета и камена, без напора да буде уклопљено у неку дисциплинарни категоризацију. Међутим, када се, на пример, у задужбини краља Петра Оplenцу или у новој цркви у Смедереву иконостаси, капители, предикаоница, изведу у мермеру, припадност скулптури се не доводи у питање. Ако се, пак, у истом XX веку то учини у дрвету, терминолошко дефинисање остаје на дрворезбарству и дуборезу. Означавајући је нижим ступњем вредновања, градитељству је остављено да има архитектонску, декоративну, секундарну пластику, као да није плод инвенције и

органски део корпуса грађевине. Орнамент је почетком XX века упоређен са злочиним, да би потом модерна функционалистичка, безорнаментална архитектура своје волумене градила управо као својеврсне декоративне склопове, истовремено изборивши самосталност и издвајање из породице ликовних уметности. Само делимично, јер се такозване примењене уметности нису одрекле архитектуре. Сепаратистичке тенденције су, међутим, постале још изразитије у односу на широки фронт других ликовних дисциплина. Велико, чисто, слободно стваралаштво требало је да надрасте утилитарност примењених грана, заправо да избори растерећење од обавеза корисности, али не и права на јавно дивљење и признања. До пиједестала су стигли и припадници наивне и маргиналне уметности. Крајњи исход је у инсталацијама које се не могу подвести ни под ларпурлартизам с обзиром на то да у себи и не садрже темељни појам.

На другој страни, од истрајног развијања занатске вештине нису одустајала ни училишта за уметничке занате нити највише школе за примењену уметност. У XVIII веку повећане практичне потребе подстицале су отварање графичких, бакрорезних академија. Индустријализација је у XIX веку наметнула издвојено високо школовање кадрова за уметничке занате, за примењену и чисту уметност, а политехнике, будући грађевински и архитектонски факултети, отварала су нова усмерења студија архитектуре и преузимала специјализовану едукацију од уметничких академија. Деобне границе су постајале све наглашеније, док су примењене уметности под своје окриље широкогрудно прихватале све креативне дисциплине, бар без борбе за примат у задацима ангажованости. У рангирању ове важне компоненте видно место заузима црквена уметност, примењена, корисна и ангажована у сваком детаљу своје намене, преважна у молитвеном посредовању и литургијској сугестивности. Многи богослужбени предмети од племенитих метала такође су скулпторски обрађивани, али ни богатство дрвета није мало, сабрано у ђивотима, жезлима, рипидама, тетраподима, орманима. Нарочита пажња разумљиво је посвећивана архитектоници тронова и саме олтарске преграде (сл. 4). Молитвене слике, окружене пластички обрађеним оквирима, имају максималне задатке заокупљања верникове свести и осећања. Незаслужено погрешно, често се запоставља и суженијом диоптријом посматра та циљана разиграност орнаментике у XVIII и XIX веку, а она је садржина заједништва са иконама, чинилац актуелног гезамткунстверка.

Истраживачи и проучаваоци не успостављају реалну кореспонденцију између сликане иконе и дрвених, гипсаних или металних оквира. На иконостасима друге половине XVIII и почетка XIX века, на пример, барокност и класицизам анализирају се преко иконологије и стилистике сликаних представа, а носећа конструкција запоставља или препушта уопштеној и споредној морфолошкој дескрипцији. Стога се мора нагласити да

¹³Исти, *Српска уметност у XVIII веку*, 250.

¹⁴М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд-Крагујевац 1987, 138.



4. Архијерејски трон, Успенска црква, Панчево, око 1828.
Bishop's pontifical seat, Church of Dormition, Pančevo, around 1828

сведеност на орнаменталне, заправо нефигуралне мотиве није плод неконтролисане слободе и произвољног избора или укуса наручилаца и извођача, него је као икона подвргнута кодексима симболографије биоморфних и зооморфних мотива, чиме теолошко литургичка целовитост иконостаса постаје још изразитија (сл. 5).

Залагање за одређивање тачније категоризације црквеног дрворезбарства не тежи предлагању ревизије целокупне историчарско-уметничке номенклатуре, нити да се увођењем у велику породицу скулптуре одриче аутономија специфичног изражавања. Али, као што техникама сликарства припадају и линеарност цртежа и растер мозаичких комадића, у трагању за капацитетом волумена скулптуру карактерише ливење гипса и метала, клесање камена и резање дрвета. Ако би се због ограничености на орнаменталне мотиве, без обзира на то што нису апстрактни него препознатљивих особености и значења, дрворезбарству иконостаса новијег доба



5. Иконостас [детал], Успенска црква, Панчево, око 1828.
Iconostasis (detail) Church of Dormition, Pančevo, around 1828

допустила улазница макар у домен примењене уметности односно примењене скулптуре, суштина скулпторалне логике обликовања ни тиме не би била оспорена. Ни квалификација декоративности не умањује пресудни смисао. Наиме, преузимањем термина из страних језика, теолошки и литургички функционално осликавање зидова храмова и иконостаса погрешно и устаљено се назива сликаном декорацијом. Ако се таквим украшавањем не укида квалификатив сликања, ни декоративни карактер обликовања носача икона не демантује пластичку замисао и последицу.

Уметничке академије, баш као и настава Ђоке Јовановића у београдској Уметничко-занатској школи, имале су предмет декоративно вајарство – али, вајарство. У сваком случају, нађен је основни разлог за ову расправу, усмерен на два закључка. Сагласност и потпора Цркве, да се негује раскош позлаћеног мобилијара подразумевајуће пластичке, скулпторске обраде, демантује становишта о њеној конзервативности и противљењу. Напротив, Црква је подстицала развој лепоте мобилијара, непрестано тражећи од уметника да га израђују „фаин и по натури“. У многобројним сачуваним уговорима између уметника и црквених општина, које су одобравале више црквене власти, нема трагова ни термилошке цензуре ни нејасноћа. Живописци и билдхауери су радили свој посао, док је извор неспоразума и нетачних формулација на другој страни. Истодобно све то значи да, захваљујући управо пластици „дрворезбарства“ иконостаса од XVI до XIX века, у историји српске скулптуре нема прекида у трајању њеног хиљадугодишњег континуитета.

MIODRAG JOVANOVIĆ*

SCULPTURES ON WOOD CARVED ICONOSTASES

012

Summary

It is generally considered that there is a break in history of Serbian sculptural art.

It should be noted though that woodcarving of iconostases in more recent periods developed from the idea of plasticity and practice applied in treating their volume. Almost every craftsman who made altar walls in the 18th and 19th centuries would call himself a sculptor or *bildahauer* after the German word Bildhauer. A number of iconostases had not been

executed in wood but in plaster or even in metal. Long lasting reduction of visual expressions to biomorphic motifs resulted from their theological symbolism and liturgical meaning as is found in icons. This changes the previous wrong belief that conservatism of the Church was the reason for the actually non-existing break in the millennium long history of Serbian sculpture.

*Miodrag Jovanović, PhD (Art History), Belgrade

ПЛАКАТ СПОРТСКОГ ВАЗДУХОПЛОВСТВА ЈУГОСЛАВИЈЕ 1950 - 2000 ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА ВАЗДУХОПЛОВСТВА У БЕОГРАДУ

ТЕОРИЈСКИ ОКВИРИ ЗА ПРОУЧАВАЊЕ

Апстракт: У тексту се разматрају теоријски оквири за проучавање плаката спортског ваздухопловства у Југославији током друге половине 20. века. Тежиште се ставља на ликовну компоненту плаката. У њој се препознају уметнички елементи. Затим се у њима траже и оцењују вредности – естетска, историјскоуметничка, као и културна, која је и највећа. На тој основи се разматра допринос ових плаката ликовној култури. Указује се на основе развоја плаката, као што су уметник (школовање и пракса), публика и наручиоци, и теорија; такође се оцртавају главне координате развоја ликовног језика у овој врсти плаката (од илустровања, преко стилизације, употребе фотографије и искустава графике, избора визури и тачке посматрања, до стварања динамичких склопова, симбола и исказа).

Кључне речи: плакат, Југославија, 20. век, Музеј ваздухопловства, примењена уметност, теорија

Осим оригиналних летелица – које јесу највреднији, најатрактивнији и главни део његове збирке – Музеј ваздухопловства у Београду поседује и читав низ предмета који се на различите начине везују за ваздухопловство, а могу се разумевати скалом појмова која иде од *примењене уметности*, преко *уметничког заната* до *индустријског дизајна*.¹ У тој групи предмета је и веома богата збирка ваздухопловних плаката, која није највећа (спада, по свој прилици, међу две или три најбогатије збирке плаката у Србији), али је најконзистентнија, јер обухвата међусобно тематски најсродније радове. У оквиру те збирке, плакати спортског ваздухопловства Југославије из друге половине 20. века јесу најобимнија, а у хронолошком и географском смислу најповезанија целина. Настајали су поводом разних ваздухопловних такмичења у падобранству (укључујући групне скокове и параглајдинг), једриличарству, акробатском летењу, сигурној вожњи (авио-рели) и летењу балонима, која су се – на републичком, савезном и међународном нивоу – одржавала на територији Југославије (ФНРЈ, СФРЈ и СРЈ) до 2000. године.

Као предмети примењене уметности, ови плакати имају бар три основне компоненте од којих може

започети њихово проучавање: функцију или намену (која се најбоље тумачи у контексту историје ваздухопловства); конструкцију или материјалну и техничку компоненту; и декорацију или ликовну, естетску и уметничку компоненту. Две последње компоненте сачињавају визуелну страну плаката.

Техничка компонента, која подразумева одабир и поступак обраде материјала, проистекла је из захтева функције (једнократно и краткорочно информисање људи на јавним местима о предстојећем догађају). Али, она није само унапред задата материјална основа, чије елементе уметник или дизајнер “модулише” у складу са задатком, него и сама носи поруку: открива степен цивилизацијског развоја друштва, као и економско стање организатора приредбе, а носи и визуелну страну плаката. Већ и папир (формат, квалитет, тежина, трајност), штампарске боје (тонови, постојаност, интеракција са папиром), технике штампања (ручно наношење, вишебојна, офсет, сито, компјутерска...) и квалитет штампе (уклапање боја, јасноћа клишеа, чистоћа отиска, резолуција репродукције) шаљу одређену визуелну поруку, независно од естетске компоненте, чија су основа.

Декоративна компонента ових плаката може се пратити већ од обликовања *слова*, али се ту могу приметити незнатне “уметничке” амбиције. Слова различитих величина, боја и слогова употребљена су зависно од важности текста који сачињавају; речи су прегледно распоређене, али је то све у служби преношења информације и не одаје утисак посебног дизајнирања или неке “естетски” обликоване целине. У ранијим примерцима слова су рађена руком, а у каснијим слагана у штампарији.

Амблеми удружења–организатора чине, као комбинација слова и цртежа (знака), могући прелаз ка ликовном. Али, амблем је схваћен само као ознака надлежности, те је и постављан или “ударан” преко плаката такорећи као печат. Амблеми имају унапред дефинисани облик и величину, утврђени положај и међусобни распоред на површини плаката и углавном не чине органски део декорације (мада у појединим случајевима представљају једини украс плаката). Негде крајем шездесетих и почетком седамдесетих година 20. века, појавили су се на овим плакатима и логотипи спонзора (разних, тада друштвених, фирми) који су, у

* др Предраг Драгојевић, историчар уметности, Филозофски факултет, Београд

¹ Аутор захваљује Музеју ваздухопловства на сарадњи и Музеју примењене уметности на израђеним репродукцијама, а уредништву овог зборника дугује нарочито велику захвалност за колегијалност, помоћ и разумевање.

појединим случајевима неукусно велики а многобројни, претрпавали плакат и загушивали визуелни утисак, а остајали целина за себе, постављена преко плаката.² У ове обавезне елементе визуелне комуникације плаката треба сврстати и заставе и грбове земаља—учесница који, као дефинисани и непроменљиви, такође, нису лако постављали органски део плаката.

Независно од овако међусобно одвојених и набацаних текстова, амблема, логотипа, застава и грбова може се посматрати ликовна компонента плаката, која једина има потенцијала да створи визуелни израз у ком би се сви наведени елементи објединили у органски повезану целину.

Ликовно у плакатима

Ликовни “говор”, схваћен је најпре као накнадна декорација; постоји као позадина, украшена маргина и слично. Најчешће је *додатак* који улепшава писану информацију и евентуално *привлачи поглед* посматрача да би прочитао шта је написано. Понекад је *илустрација* текста, донекле његово *објашњење* (и то за врло неке посматраче) или визуелизовање најављеног спортског догађаја,³ а веома ретко је тај ликовни део *допуна или равноправни елемент* без ког плакат не би испунио своју функцију.⁴

Тако се ликовни језик ове врсте плаката развијао добрим делом као још једна независна компонента, па је засниван, највећим делом, на преузимању и прилагођавању средстава осталих ликовних уметности (цртеж, слика, графика, фотографија). Пошто је имао врло скучене оквире, јер је прилагођаван функцији (садржају обавештења) и техници плаката (распољивим материјалним средствима и могућностима репродуковања), ликовни језик ових плаката је поједноставио ликовне елементе (ограничен је број боја и нијанси, редуковани су потези и сенчења, композиције учињене једноставним, мали је број приказаних предмета, форме су стилизоване, детаљи изостављени чак и на појединим неопходним мотивима као што су падобран, летелице, географске карте и слично). Ту су и додатна ограничења ликовног изражавања, у виду идеолошких и политичких захтева средине, односно “шире друштвене заједнице” или њених “организованих снага”: на пример, било је неопходно или пожељно⁵ приказати и обележја државности и

идеологије (заставу, петокраку) што је додатно редуковало избор и комбинације боја и облика.

Уметничко у ликовном

Имајући у виду наведена ограничења, може се поставити питање колико у овим плакатима има уметничког. Наука о уметности има неколико упоришта за одговоре на оваква питања.⁶

Искуство и доживљај. Временом, како се гаси изворна функција плаката (пролазе догађаји које су најављивали и пратили), све више у први план долази њихов изглед: прво уочавамо ликовно, па тек онда размишљамо о тексту. Декорација је надживела писану информацију, па плакат прелази са зида, оgrade, табле за оглашавање... у музеј и изложбени простор, постајући за посматраче *ликовно дело*.

Систематизовано знање. Историја стилова помаже да се у тим плакатима препознају одједи појединих њима савремених *стилских струјања* модерне уметности, нарочито графике. Ту се могу пронаћи, у траговима, социјалистички естетизам и лиризам педесетих, затим фигуралност, апстракција, нова фигурација и поп-арт шездесетих, па експерименти, чак последице концептуализма седамдесетих, као и елементи блиски “постмодерном плурализму” осамдесетих.⁷

Размишљање. Теорија уметности даје доста основа за закључивање о уметничкој природи ових ликовних радова. Њима су, у начелу, својствена нека од општих *обележја модерне уметности*: димензионалност (модерна је употребила плакат као један од извора за свој нови ликовни језик); слика као самостална реалност; смишљена пролазност (кратак век материјалног слоја, краткотрајност поруке у свести примаоца), велика продукција и брзо “конзумирање”, повремено осцилирање од популизма до затворености (нејасности, неразумљивости) за обичну публику, увек уз слање једног истог или сличног сигнала у комуникацијски простор и, најзад, схватање ликовног дела као информације. Уз ове одлике модернизма, постоје и нека *обележја примењене уметности*: симетрија предмета и читаве композиције, емотивна хладноћа и немодуловани поредак (ретки у ликовним уметностима, а чести у архитектури и декорацијама);⁸ разумљиви ликовни “језик”, говор симболима и

² Плакат за XIX падобранско првенство Југославије (Приштина, 1971) изразит је пример једног таквог решења, где су логотипи великог броја фирми онвичили, а светлином и шаренилом облика надвладала, те визуелно прогутали централни део плаката.

³ На пример, на плакатима за авио-релије, где су градови између којих се лети распоређени на стилизованој географској карти, те је визуелно приказан и ток релије.

⁴ Детаљнији увид у ваздухопловне плакате из прве половине 20. века показао да би ликовна компонента, хронолошки гледано, новији елемент, накнадно уведен, те му је требало наћи одговарајуће место и облике поред већ уобичајених, исцрпних текстуалних информација.

⁵ Плакати су се радили на основу јавних или позивних конкурса, који су имали своје јасне захтеве у погледу садржаја плаката и брижљиво састављене комисије за

избор најпогоднијих решења. Део збирке београдског Музеја ваздухопловства садржи и занимљиве конкурсне материјале.

⁶ Уп. П. Драгојевић, *Почеци историје уметности. Откривање упоришта једне науке*, Београд 2008 (у штампи).

⁷ Уп. J. Denegri, *Grafika 1950/1980*, у: *Jugoslovenska grafika 1950/1980*, Београд 1986, 915 (*Jugoslovenska umetnost XX veka*, књ. 8); Lj. Slijepčević, *Grafika beogradskog kruga, ucmo*, 2136; M. Arsić, *Grafika u Vojvodini, ucmo*, 3744; I. Krzović, *Grafika u Bosni i Hercegovini, ucmo*, 5966; S. Abadžijeva Dimitrova, *Grafika u Makedoniji, ucmo*, 6771; M. Lompar, *Grafika u Crnoj Gori, ucmo*, 7374; J. Denegri, *Osamdesete. Teme srpske umetnosti*, Novi Sad 1997.

⁸ R. Arnheim, *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja. Nova verzija*, Београд 1987, 129.

препознатљива иконографија; јасне, једнозначне поруке; чврста везаност за технику и технологију (наспрот руци и занатском у уметностима); немогућност да се учествује у уметничким токовима, способност да се они само прате и из њих репродукују готова решења; израда великог броја примерака (што је тенденција и графике током шездесетих и седамдесетих);⁹ продор у савремени живот (то је жеља и неких авангардних покрета); брзо ширење међу становништвом; формирање укуса и опште културе; значајно присуство у културној размени са другим народима.

Вредности у уметничком

Ако се део савремене уметности и графике у неким елементима приближавао плакату, то не значи да је плакат постао уметност, него да је био прихватљив простор за пласирање савремене уметности, која у њему није губила много од своје уметничке природе.

Вредновањем ликовне компоненте домаћег ваздухопловног плаката решава се једна стара методолошка дилема и одређује даљи правац и смисао његовог проучавања: да ли преко спољних околности тражити објашњење за настанак ликовног дела, или кроз форму ликовног дела откривати нешто о околностима.¹⁰ **Естетска** вредност различита је од плаката до плаката; има примерака који се могу сматрати лепим не само према критеријумима укуса појединаца или периода, заснованим на начину мишљења, него и према неким општеважећим ванвременским мерилима, заснованим на људској визуелној перцепцији форме.¹¹ **Историјско-уметничка** вредност ових плаката је, напротив, незнатна. У модерној теорији је схваћено да *естетика*, тумачећи лепо у уметности и ван ње, не покрива сасвим област уметничког, која се не може поистоветити са лепим – отуда је могућа и ова разлика у вредностима.¹² Нема примерака који би спадали у вансеријске уметничке домете или авангардне покушаје померања наслеђених оквира ликовног изражавања и који би тражили да буду посебно објашњени.¹³ **Културна** вредност је, међутим, велика. Ликовни садржај ових плаката је *по себи* тумач околности, из њега би се дали изводити закључци о људима и временима, једној историји духа – у оном смислу у ком је Ригл сматрао да чак и сваки обликовани предмет представља израз *уметничке воље* свога доба, а Варбург, Гомбрих, Фор и њихови следбеници проширили у том смислу науку о уметности на проучавање свега што користи ликовне елементе или има форму.¹⁴ У

овим плакатима се, такође, *свесно тумаче* или бар описују значајни делови националне културе и њени цивилизацијски домети (развој авијације и њено место у јавном животу; однос према техници и науци; примање универзалног језика визуелних комуникација; повезаност са светом; утицај техничких достигнућа на традиционалне облике културе, итд.) и утолико су плакати својеврсна сведочанства и могући историјски извори. Најзад, посебним доприносом култури може се сматрати и сам развој ликовног медија, при чему су (у складу са идејом културе као процеса чувања и разгранављања људских духовних и материјалних производа) стваране нијансе између уметничке графике, примењене графике, графичког дизајна и репродуктивне графике.

Основе културне вредности

Настанак поменутих вредности у уметности домаћих ваздухопловних плаката можемо овде само скицирати, скрећући пажњу на *главне чиниоце* тог развоја и поједине *ликовне елементе* који га одликују. Те домете треба ценити имајући у виду неразвијеност претходног уметничког искуства, недостатак теоријске мисли, као и мањак практичних идеја па и потреба средине. Јер, уметност се у овим плакатима развијала под директним и подједнаким утицајима тачака троугла који око ликовног дела сачињавају: *уметник, публика и теорија*.

Уметник, уметничко школовање и уметничка пракса. После другог светског рата, очљива је неразвијеност графике као гране уметности. Традиција је била слаба: графичари су били ретки појединци, током двадесетих и тридесетих, често у оквирима ангажоване, тзв. “социјалне” уметности. Затим је постојала графика у рату као резултат околности и немаштине, а не намерног избора технике. Будући ангажована, графика је била носилац политичких идеја и формални предлогач за послератну естетику социјалистичког реализма.¹⁵ У актуелној уметности није било расположења за понављање предратних авангардних покушаја продора у јавност: плакат је схваћен као посао, не и као медиј уметничког изражавања. Међу уметницима се постепено стварала “подела рада”, појавили су се специјалисти за графику, али је она остала и узгредни израз сликара и вајара.

Развој школовања за област графике и графичког дизајна, као и институција где се радови могу излагати и вредновати са уметничког становишта, био је веома

⁹J. Denegri, *Grafika 1950-1980*, у: *Jugoslovenska grafika 1950/1980*, Београд 1986, 10-11 (*Jugoslovenska umetnost XX veka*, књ. 8).

¹⁰Уп. М. В. Protić, *Oblik i vreme*, Београд 1979, 350-351, 425; А. Челебоновић, *За приступ уметности* [1960], у: *Иза облика*, Београд 1987, 12, 18.

¹¹Уп. на пример: М. Борисављевић, *Златни пресек и други есеји*, Београд 1998.

¹²Уп. К. Fidler, *O prosiđivanju dela likovne umetnosti. Moderni naturalizam i umetnička istina*, Београд 1980.

¹³Има схватања по којима је такав допринос предмета примењене уметности и заната у ствари теоријски немогућ, јер су у њима најјачи утицаји оних чинилаца

(захтеви средине, материјал и техника, наруџбина) који спутавају уметност, како то излаже Н. W. Janson, *Istorija umetnosti. Pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, Београд 1982, 9-17.

¹⁴Детаљније о томе у: П. Драгојевић, *Развој и елементи науке о уметности*, Београд 2008 (у штампи).

¹⁵Л. Trifunović, *Grafička umetnost Mihaila Petrova 1970*, у: *Od impresionizma do enformela. Studije i članci o umetnosti*, Београд 1982, 45-54. Уп. Група аутора, *Jugoslovenska umetnost u narodnooslobodilačkom ratu 1941/1945*, Београд 1975.

постепен. Графички одсек на Академији ликовних уметности је од 1948. до 1960. године још увек стварао своју програмску физиономију. У међувремену, Академија примењених уметности почела је с радом 1951. године без одговарајућих радионица, атељеа, без материјала, па и неопходних уређаја и убрзо била изложена претњама да буде укинута као сувишна.¹⁶ Ишло се на трајне, институционализоване облике комуницирања са публиком и критиком: Галерија Графички колектив основана 1949. године изузетно значајна за развој графике; југословенске изложбе графике (прва 1954, друга 1958...); графички бијенале у Љубљани (од 1955) као најзначајнија смотра такве врсте у СФР Југославији.

Публика и наручиоци. У друштву је владало неповерење према уметничком обликовању предмета који имају практичну функцију (намештај, одећа, обућа, амбалажа...). Знано се за занатско обликовање, али није било јасне идеје о индустријском дизајну. Ту је и наставак соцреалистичких ставова и схватања о “уметности као оружју”,¹⁷ која су отворено одбијала покушаје ликовне авангарде (од раније јасно исказане у уметности *Октобра* и у *Баухаусу*) да самостално обликује стварност према свом ликовном језику, тј. да целу стварност претвори у “уметност” (данас бисмо рекли: у један естетизовани простор).

Нови видови јавног информисања (радио, телевизија) потискивали су плакат који је наставио да живи у “резерватима” (витринама поред улаза у биоскопе, позоришта и друга места јавног окупљања и ту и тамо по оградама и зидовима). Површине за плакатирање, у облику цилиндра са углавном купастим завршетком (нем. *Anschlagszylinder*) поново су се појавиле крајем осамдесетих, делимично као део опште тежње враћању грађанској култури и вредностима. Почетком и током деведесетих, плакат се вратио у свест људи као рекламни и нарочито као политички (предизборни) вид комуницирања, кад је почео да периодично преплављује читаве градове, стварајући негативно расположење према плакату уопште. У то време, градске визуре поклапају гигантски плакати на тзв. билбордима (енг. *billboard*). Према неким снимањима укуса ликовне публике, плакати се, али у облику тзв. постера (енг. *poster*) који су издана новинске фотографије, купују као јефтина замена за слике и графике, а тек трећина посетилаца изложби види нешто уметничко у плакатима као самосталним ликовним остварењима.¹⁸

Теорија. Најјача је била “критика”, тачније, израз незадовољства стањем. Уочена је превласт лошег укуса “на улици” (где се изричито помињу плакат, излози, амбалажа), а и у другим областима живота (текстил, намештај, паркови...), па и недостатак укуса у обликовању индустријских производа, у занатима и у народној уметности.¹⁹ Примећен је и недостатак уметничких заната као пандана примењене уметности: давање лепог облика практичним предметима израђеним од разних материјала (на супрот давања практичне примене лепим формама уметности). Изричито је уочена неопходност подизања плаката на европски ниво тиме што ће у њега бити уведен “једини могући, савремени стил (јер је плакат есперанто)”²⁰

Али, међу истраживачима су дуго трајале послератне дилеме: размрсити појмове и наћи одговарајуће термине – *уметност* – *примењена уметност* – *уметнички занат* – *индустријски дизајн* (пренето на овај случај, категорије су *графика*, *примењена графика*, *графички дизајн*, *репродуктивна графика*) и изградити теорију.²¹ Музеј примењене уметности, намењен скупљању, проучавању и објављивању материјала, а тиме и постављању критеријума у области савремене примењене уметности, формиран је тек 1950. године.²² Историја примењене уметности није постала засебан предмет у оквирима обуке историчара уметности, а у историјама појединих периода добила је незнатно место.²³ Примењена уметност и графика постале су тек седамдесетих и осамдесетих година XX века предмети озбиљних и тимских проучавања, која су остала незаокружена и више усмерена на хронологију него на теоријска уопштавања која би утицала на праксу, тј. на уметнике и публику или наручиоце.²⁴

Координате процеса развоја

Ликовност југословенских ваздухопловних плаката развијала се од “калемљења” ликовних радова на плакат, преко прилагођавања плакату као задатом медију (примењена уметност), све до ликовног “дијалекта” графичког дизајна. Имајући у виду да вредност (или врста вредности) ликовног дела одређује циљ његовог проучавања, схватили смо овај развој као извор сазнања о поменутиим чиниоцима (тежњама уметника, схватањима публике и јавности, као и дометима теорије). Структуру тог процеса сагледаћемо за ову прилику у

¹⁶О томе сведочи Р. Милосављевић, *Изложба Академије примењених уметности 1951, у: Између трубе и тишине. Чланци о уметности*, Београд 1958, 137; Исти, *Sonata* примењеној уметности 1956, исто. 268.

¹⁷О томе детаљније: П. Драгојевић, О уметности као „оружју“, *Свеске*, бр. 10, Панчево 1991, 207-213; Исти, *Тумачења ликовних дела насталих у Југославији 1941-1945. Од идеолошког ка информатичком приступу*, *Војноисторијски гласник*, бр. 2-3, Београд 1995, 70-83; Исти, *Politics and Culture. Concept of Art as a Social Weapon in Yugoslavia and Serbia, Браничево кроз војну и културну историју Србије*, бр. 1, св. 3, Пожаревац 2006, 149-172.

¹⁸Р. Драгојевић, *Jedna skica ukusa likovne publike, Likovni život*, бр. 36/37, Земун 1992, 44.

¹⁹Р. Милосављевић, *Изложба Академије примењених уметности 1951, н. д.*, 137; А. Челебоновић, *Белешка о традиционалном кичу [1968]*, н. д., 51-56. Уп. М. Поповић, *U ateljeu pred noć*, Београд 1962.

²⁰Р. Милосављевић, *Изложба Академије примењених уметности 1951, н. д.*, 137.

²¹Ј. Трифуновић, *Индустријско обликовање, Политика*, Београд, 12. 4. 1964; М. Јовановић, *Однос између сликарства и графике, Фото-кино ревија*, бр. 2, Београд 1965.

²²М. Јовановић, *Музеологија и заштита споменика културе*, Београд 1994, 61.

²³П. Драгојевић, *Одељење за историју уметности, Зборник*, Филозофски факултет 1838-1998, Београд 1998, 361-393.

²⁴Група аутора, *Средњовековна Србија, у: Историја примењене уметности код Срба*, књ. 1, Београд 1977, 7-10; Група аутора, *Jugoslovenska grafika 1900/1950, Београд 1977 (Jugoslovenska umetnost XX veka, књ.7)*; Група аутора, *Jugoslovenska grafika 1950/1980, Београд 1986 (Jugoslovenska umetnost XX veka, књ.8)*.

основним цртама, посматрајући форме, мотиве и значења, а његов ток описати само делимично, с обзиром на то да се није одвијао једнаком брзином у свим крајевима СФР Југославије, па стога деценије наводимо само као врло грубе хронолошке оријентире.

1. Илустрације

У почетку, током педесетих, владала је “реалистичка” концепција, где је ликовна компонента плаката била илустрација најављеног догађаја. На пример, приказивани су небо и облаци, авиони, падобранци са отвореним падобранима, препознатљиви пејзаж у који ће се спустити (крај у коме се одржава такмичење); уочљиви су многи детаљи одеће и опреме. То су радови са “сликарским” амбицијама. Одликују се озбиљношћу, евентуално оптимистичком ведрином (у светлим тоновима, “шареној” палети и са лепим пределима),²⁵ а у основи је још присутно соцреалистичко схватање слике као улепшаног одраза стварности, који васпитава људе (сл. 1)

2. Стилизације

Илустрацију је заменила стилизација, омогућивши прелаз са сликарског на графички поступак: “рад руке”, потез и фино сенчење замењени су равним линијама, површима и контрастима. Упростицавањем мотива и истицањем главних линија, маса и особина предмета, од почетка шездесетих, исказиван је веселији и комотнији став према стварности.²⁶ Та тенденција водила је у апстракцију,²⁷ али је успоравана враћањем на старију, стилизовану решења.²⁸ Остало се на комбинацији апстрактног простора и стилизованих предмета, који у њему дефинитивно добијају улогу симбола. Осим што у тој фази преузима неке готове мотиве (нпр. Победник као симбол Београда), језик ваздухопловног плаката почиње да ствара и своје симболе (стилизоване представе авиона, једрилице, падобранца у слободном паду, падобрана, итд.).²⁹

3. Структурални еквиваленти

Од краја шездесетих и током седамдесетих, више се користила апстракција. Тиме су отворени проблеми приказивања тј. дочаравања простора, покрета, брзине... итд., који су раније решавани ослањањем на приказ предмета и искуство посматрача. На пример, док је у “реалистичном” приказу падобранца јасно да се он спушта на земљу, при употреби апстрактног симбола падобрана, његово кретање надоле треба додатно визуелно означити, иначе се чини као да се подиже у



1. Savezna padobranska takmičenja, Tivat 4-11. VIII 1957, Muzej vazduhoplovstva, Beograd
Federal parachuting contests, Tivat 4th through 11th August 1957, Aeronautics Museum, Belgrade

небо, као балон. Облик, боја, дебљина и окружење сваке линије показују се као значајни за општи утисак тј. визуелну информацију: није довољна геометријска стилизација, неопходно је ликовним средствима створити *структурални еквивалент* реалног предмета.³⁰ (сл. 2)

Кретање се напре решавало “гомилањем” истоветних стилизованих мотива који се понекад делимично преклапају (авиони који као да лете у форма-

²⁵Плакати за: Падобранско првенство Србије (Приштина, септембар, 1953); Падобранско првенство Србије (Крушевац, мај, 1953); IV савезно такмичење падобранаца (Охрид, 1954); Савезна падобранска такмичења (Тиват, 1957).

²⁶Плакат за X падобранско првенство Југославије (Краљево, 1962).

²⁷Плакат за XI падобранско првенство Југославије (Загреб, 1963).

²⁸Уп. плакат за XII падобранско првенство Југославије (Битола, 1964).

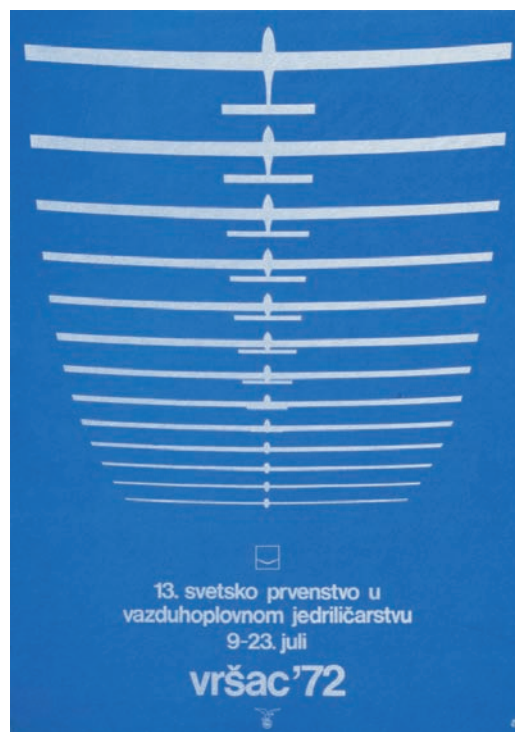
²⁹Плакати за: 14. падобрански шампионат Југославије (Београд, 1966); XVII

падобранско првенство Југославије (Параћин, 1969); IV jadranski padalski pokal (Portorož, 1965). Римске или арапске редне бројеве наводимо према називима такмичења исписаним на самим плакатима.

³⁰Уп: плакат за XI падобранско првенство Југославије (Загреб, 1963); и јединствени плакат за следећа такмичења: XII mladinsko padalsko prvenstvo Jugoslavije - XVII republiško padalsko prvenstvo Slovenije - IV mladinsko padalsko prvenstvo Slovenije - I prvenstvo Slovenije v skupinskih likovnih skokih (Novo Mesto, 1979).



2. XII mladinsko padalsko prvenstvo Jugoslavije..., Novo Mesto 17. do 22. julija 1979, Muzej vazduhoplovstva, Beograd
XII Youth parachuting championship... Novo Mesto, 17th through 22nd July 1979, Aeronautics Museum, Belgrade



3. 13. svetsko prvenstvo u vazduhoplovnom jedrilicarstvu, Vršac 9-23. juli 1972, Muzej vazduhoplovstva, Beograd
13th World championship in aeronautical sailplane, Vršac 9th through 23rd July 1972, Aeronautics Museum, Belgrade

цији).³¹ Кориштено је и исцртавање путање: линије које иду “из” крајева крила стилизоване летелице означавају линију њеног кретања, а обојена површ која је њима ограничена описује ротацију летелице на путањи коју је прешла. Овај, назовимо га, широки *траг кретања* служио је и за додатне ефекте: чинио је декоративни преплет, понекад иницијал, најчешће тробојку...³² Проблем је решаван и претварањем физичког кретања у оптичко и опажајно кретање, када су читава летелица, или само неки делови (крила) приказани у разним фазама покрета тј. умножени на путањи лета чиме је стваран визуелни ефекат тзв. “стробоскопског” кретања; променом величине или облика умноженог мотива добијан је још и утисак дубине простора, кретања у дубину, као и ротације.³³ (сл. 3) Поједина решења, добијена слободним експериментисањем, слична су решењима на страним ваздухопловним плакатима истог доба.³⁴

4. Фотографски снимци

Некако истовремено – као својеврсна реакција на интелектуализам и елитизам апстракције, која тражи разумевање уметности и теже се “ишчитава” – у плакатима почињу да се користе фотографије. Као техничка могућност, реализоване су у ваздухопловном плакату одавно,³⁵ али су сразмерно ретко коришћене и увек у склопу са илустрацијама или симболима, или као *репродукција* других ликовних средстава (колажа, статуе-пехара).³⁶ Самостално, и то као *снимак* реалних предмета (летелица, неба, градова, природе...), примењују се од друге половине и краја седамдесетих година двадесетог века, када су поједини плакати постали велике фотографије. Сличан је однос према фотографији у светским ваздухопловним плакатима и у графичкој уметности, па се у овој струји плаката такође може препознати учешће у европским културним токовима. Ако је фотографским снимком реалност враћена у

³¹Кориштено током шездесетих више пута у Краљеву, на плакатима за Југословенски аеро-рели за пехар маршала Тита, а касније и за Југословенски меморијал моторних пилота “Краљевачки октобар”; слично на плакату за XVIII републишко првенство у јадралном летењу (Murska Sobota, 1980), али с мање стилизације, те се добија неприродни утисак једрилица које лете у формацији.

³²На пример, приказ кретања на плакату за VII републичко и I покрајинско првенство у акробатском летењу (Кијинда, 1983); који постаје иницијал на плакату за 6. првенство моторних пилота Словеније у акробатском летењу (Postojna, 1982); односно тробојка, на плакату за 22. југословенски аеро-рели (Мостар, 1979).

³³Уп. плакате за 26. првенство Југославије у ваздухопловном једриличарству; и за

13. светски шампионат у једриличарству (13th World gliding championships, Vršac, 1972).

³⁴Уп. плакат за 13. светски шампионат у једриличарству (Вршац, 1972) са плакатом за 16. светски шампионат у једриличарству (16^e Championnat du Monde a Vol a Volare, France, 1978).

³⁵Плакат за Савезно такмичење падобранаца-сениора (Лесковац, 1955).

³⁶Плакат за Aero Rally, Zagreb 1969. Касније ће фотографија пехара, затим графичка интерпретација тог снимка, постати ознака визуелног идентитета такмичења и понављати се на више плаката за Југословенски аеро-рели за пехар маршала Тита, током седамдесетих.



1. XXV padobransko prvenstvo Jugoslavije, Novi Sad 25-31. VII 1977, Muzej vazduhoplovstva, Beograd

XXV parachuting championship of Yugoslavia, Novi Sad, 25th through 31st July 1977, Aeronautics Museum, Belgrade

плакат, само наизглед је дат сâм предмет: он је у ствари и даље схваћен као симбол, само реализован другим средством, чак и када је у улози позадине за текст.³⁷

5. Графике

Местимично фотографско свођење ликовне компоненте плаката на визуелни украс (фотос из ваздуха, или пејзаж, као позадина без посебног значења), отворило је простор и другим ликовним техникама. Једна струја графике седамдесетих, која је тежила плакатском, пронашла је избором мотива своје место на овим плакатима.³⁸ (сл. 4) Колико је то била сумњива тенденција у развоју графике, толико је значило и застој у развоју ликовности плаката. Смисао њеног развоја био је у томе да се евентуално позива на *језике и решења* других визуелних медија (слике, графике, колажа, стрипа, фотографије, телевизије, компјутерског интерфејса), а не у томе да *репродукује* њихова готова дела.

6. Симболи

Употребом апстракције, а посебно фотографије, смањена је могућност за идеолошке склопове. Наиме, све време је постојао обичај да се обележја државе и партије

уграђују у ликовну компоненту ових плаката. У реалистичкој фази, то је приказ тробојног падобрана, застава са петокраком пободена на аеродрому, и слично. У стилизованим решењима, тробојка је добијана преклапањем или ређањем мотива или *површи кретања* летелица. Уместо да се поменута обележја ставе на плакат као амблеми, што се иначе чинило са ознакама ваздухопловних удружења, она су “грађена” од тела, предмета и простора приказаних на плакатима. Нису приказана као *засебан предмет* независан од учесника, него су представљена као њихов *збир*, као нешто што им је *иманентно*, што из њих природно проистиче. (У складу са идејама колективизма, формулисаним у паролама “Тито – то смо сви ми”, “Сви смо једна армија” и сличним, или исказаним у слетовима, када су стотине младих *својим телима* исписивале разне поруке или исцртавале симболе). Осим тога, препознаје се и строга идеолошка (само)контрола у ситницама: летелице не скрећу “удесно”, оне лете “право” и евентуално само “улево”, пази се на симболику бројева (шест као број република) – а све то је често било супротно неким захтевима визуелног опажања или добре композиције.

7. Склопови

У касним седамдесетим су стилизација и апстракција местимично преображене у декорацију: композиција је постала симетрична, а то се дешавало и са појединим мотивима;³⁹ успешно стилизовани мотиви су почели да се све више понављају, постајући нека врста “речи” у језику симбола (падобран, падобранац, небо, вода, летелица). Отворене су могућности комбиновања са симболима од којих су неки настали изван ваздухопловних плаката (нпр. планина, сунцобран, вода), при чему ипак нису избегнуте двосмислености визуелног исказа.⁴⁰ Отуда су, истина у рејим случајевима, захваљујући јасноћи и понављању из године у годину, поједине композиције, па и фотографије, постајале својеврсни “амблеми” манифестација.

8. Визуре

Од почетка осамдесетих, уочљиво је да се траже нове тачке гледишта: летелица је до тада стилизована у перспективи одозго/одоздо или (доста ређе) са стране, а онда се појављују другачији и различити погледи: с репа, или са краја десног крила једрилице (сл. 5), који су у ствари већ виђени на страним плакатима.⁴¹

Током исте деценије, приметно је и ослањање на старо: сада су то решења у духу педесетих (авион, падобран, земља), али стилизована и геометризована, као и симболи у духу плаката из шездесетих, само ближи

³⁷ Уп. плакате за Југословенски аеро–рели, од 1983. надаље, где се користи увек иста фотографија авиона, а само се мења писана информација о организатору, времену и месту такмичења.

³⁸ Плакат за XXV падобранско првенство Југославије (Нови Сад, 1977).

³⁹ Плакат 4. првенства Европе у ваздухопловном једриличарству за жене (Суботица, 1985).

⁴⁰ Плакат за X jadranski padobranski kup (Vrsar, 1977).

⁴¹ Плакат за XVI првенство Југославије у ваздухопловном једриличарству (уп. са плакатом за British National Gliding Championship Laslan, Hampshire). Плакат за 19. првенство SRS u jadrалnem letenju (Slovenj Gradec, 1981) даје оригинални поглед са крила.

апстракцији и декоративни, симетрични, а све са обавезно “уграђеним” симболима државности (истина, урађено на технички вишем нивоу, у квалитетнијој штампи).⁴² Употреба “стробоскопског” ефекта претвара се у, готово превазиђену и наивну, *површ кретања*.⁴³ Враћање на проверена решења као “ретро” одговор на знацима плурализма и тражењу новог, указује на тадашњу цивилизацијску дезоријентацију и затварање видика.

9. Сlike света

После краткотрајног увођења мотива из националне историје ваздухопловства (лик Ивана Сарића, у позадини приказа његовог авиона из 1910),⁴⁴ у деведесетим је превладала већ поменута “ретро” тенденција, оптерећена идеолошким обележјима,⁴⁵ али понекад са бојама националне државе. Концепцијски слична решењима из педесетих година, понекад је обogaћена могућностима компјутерске графике и разбијена у дифузну композицију тзв. веб-странице.

10. Визуелни искази

Повратак на симболе и логотипе у концепцији седамдесетих и осамдесетих⁴⁶ означио је враћање ка реалности на крајње рационалан начин. Емоције нестају: ликовност плаката губи лични печат аутора, тежећи све више да се заснује на визуелном исказу који је прегледан и једноставан (лак за читање), јасан и недвосмислен (лак за разумевање). У ту сврху користе се већ више пута поновљени симболи који су у мноштву информација сачували препознатљивост и значење.

Ако је развој људских комуникација уопште ишао од слике преко пиктограма до слова, овај општи развој плаката спортског ваздухопловства пошао је од речи и упутио се ка слици. Та појава ликовних представа овде указује на постојање и развој неке конкретне идеје (представе, замисли) о стварима: она издваја поједине елементе приказаног предмета, чиме их означава као битне, а утврђује и њихове релације, чиме тумачи структуру предмета. Мада тај процес развоја од пуке илустрације до исказа схватања о појавама које се на плакату налазе није завршен, има основа за интерпре-



5. 19. prvenstvo SRS v jadrалnem letenju, Slovenj Gradec 15-24. 5. 1981, Muzej vazduhoplovstva, Beograd
19th Championship of SRS in sailplane, Slovenj Gradec 15th through 24th May 1981, Aeronautics Museum, Belgrade

тирање ове врсте плаката, али то већ уводи у другу тему, везану за методолошке оквире њиховог проучавања. Потом би било могуће позабавити се ауторима, као и историјским и другим чињеницама везаним за настанк и излагање ових плаката.

За сада ћемо закључити да после пола века развоја, ваздухопловни плакат приказује и тумачи исте појаве, уочавајући постепено у њима нове проблеме и формулишући их другачијим ликовним језиком. Богата збирка плаката у београдском Музеју ваздухопловства омогућила је да се то уочи.

⁴²Плакати за XXXI падобранско првенство Југославије (Параћин, 1983) и за 35. падобранско првенство Југославије (Никшић, 1987).

⁴³Плакат за XXIV југословенски аеро-рели (Борово, 1981).

⁴⁴Један од плаката за 33. југословенски аеро-рели (Суботица, 1990).

⁴⁵Други плакат за 33. Југословенски аеро-рели, 1990.

⁴⁶Плакат за 47. падобранско првенство Југославије (Бар, 2000).

PREDRAG DRAGOJEVIĆ*

YUGOSLAV SPORT AVIATION POSTERS (1950-2000) FROM THE COLLECTION OF THE AERONAUTICS MUSEUM IN BELGRADE THEORETICAL STUDY FRAMEWORK

Summary

Posters from the Aeronautics Museum art collection include at least three basic components which make them an interesting study object: it is their technical and decorative nature (both important in the civilisational, cultural and artistic context) as well as their function i.e. their purpose (important for their political and historical context). **Technical element** of a poster is not the first feature to catch the eye of a present-day observer. It, however, represents indispensable material basis of the medium which once exerted impact on those watching while today it witnesses the course of development of the society as well as the economic standing and position of those who organized the events. **Decorative element** is mainly based upon incorporating *visual elements* in the work (drawings, pictures, graphics, photographs...). On the other hand use of *lettering* and placing *tokens* provide marginal “artistic” ambitions. Visual “speech” on these posters is a subsequent element, appearing as a background, decorated margin and the like. Most frequent it is a *supplement* embellishing the written information and possibly drawing attention of viewers to the contents of posters. Occasionally it *illustrates* the written piece of information, *explains* it partly (for those much unlettered) and very rarely it is an *integral* part without which the function of a poster would be useless. This in fact makes the decorative part (actually the visual one) a whole in its own right. However limited in scope, it was still adapted to the function of posters (contents of information) and to techniques applied (available material sources and possibilities for reproduction). Therefore, it is based on simplified visual elements and indispensable motifs (parachutes, aircrafts, maps and the like). Society also imposes additional requests thus limiting visual expressions. **The artistic features in visual expression on posters** could be sensed through experience and sensation, understood through history of arts means (traces of many modern styles can be found in them) and discovered by theoretical discussion (posters have many characteristics of modern art, hallmarks of modern graphic art as well those of applied art). **Artistic values** are diverse: the esthetic values differ from case

to case; artistic ones are insignificant as they do not change the inherited framework of artistic expression. On the other hand the cultural value of these posters is very great – not only because they document an important part of national culture and its civilisational highlights (development of aviation and its place in public life; attitude towards technology and science; acceptance of universal language of visual communications; connections with the world; influence exerted by technical achievements upon traditional forms of culture, etc.) – but also due to their part played in establishing difference between *graphics* as art, *applied graphics*, *graphic design* and *reproductive graphics* which all enriched the local visual culture. Evaluation solves the methodological dilemma and marks the course of the studies: visual forms of posters should be examined for their documenting the circumstances in which they were created. **Building of cultural values of aviation posters** took place when artistic experience in this field was undeveloped and marked by lack of theoretical thought, as well as by insufficiency of practical concepts and requirements posed by the society. All this increases the value of achieved results. This development however had not been equal in every part of SFR of Yugoslavia which made studies of its structure necessary: from “pasting” visual works onto posters, through adapting them to posters as given medium (applied art), up to the visual “dialect” of graphic design. To be more precise, from illustration (1), through stylisation (2) up to abstraction and structural equivalents (3) as one trend and photographs (4) or graphics (5) as the second one which all reduced chances for applying ideological signs and structures (6) thus supporting conceiving of symbols (7), experimenting with changing of aspects (8) and giving complete “pictures of the world” (9) brought about creating a visual language based on experiences with other media but adjusted to the needs of aviation posters (which had to find solutions for specific requirements: visualizing free fall, flying, space...). Half a century of development later the visitor is looking to the same motifs expressed in a different visual language. The rich collection of the Aeronautics Museum provides opportunity to note this change.

THREE KINDS OF QUALITY: ON VALUE JUDGEMENTS IN MODERNISTIC, CONCEPTUAL AND CONTEMPORARY (SOCIOPOLITICAL) ART

Abstract: Are quality arguments at all relevant to the contemporary art discourses? Although quality arguments are nowadays seldom used or explicated in the verbalization of the evaluation process of art it still seems at least implicitly to be assumed that art works worth attention not only are able to provoke discursive interest but also should possess some set of qualities.

If the quality issue is relevant – as it is supposed to be – it is up to discourse analysis to extrapolate the quality arguments from the “speech acts” of artists, curators and critics. It should be possible to verbalize the silent quality discourses, which, as a hypothesis, are estimated to be typical for, and each different from one other, at least in (high) modernistic, conceptual and contemporary art, which seem to rely more and more on sociopolitical themes and content. If a modernistic and a conceptual set of “quality arguments” can be defined, what would their equivalent be in the context of sociopolitical art and art criticism?

Key words: Quality, evaluation, modernism, conceptual art, sociopolitical art, “silent” norms, “ethical” quality

The question of quality in the evaluation of art ought to be central to the evaluation process. In order to be worth the attention given, an art work should at least implicitly possess some “qualities”. Still, quality arguments are nowadays seldom used or explicated in the verbalization of the evaluation process.

It is also a matter of fact that it's not possible anymore to decide whether an object is an art object by merely looking. The coded and culture-specific nature of artistic practices, the multiple institutional conventions, and the aesthetic experiences should all be dealt with during the evaluation processes in the fields of contemporary art that are diverse in media.

Is the “quality argument” then totally out-of-date today? And if evaluation is still being made, on what grounds are the evaluations founded? These are the questions which I try to pose in this paper. In short, firstly I try to describe the modernistic set of quality values, secondly look at quality possibilities within the frame of conceptual art, and finally –

and that's the real question – look at possible quality discourses in art based on sociopolitical contents.

According to widely accepted poststructuralist views, it seems clear that art works are not invested with specific *a priori* meanings – although the aesthetic idea of modernistic art was based on the idea of an international or even a universal pictorial language. The “meanings” of the art works are projected onto the “surfaces” of the works during the interpretation process made by critics and scholars – or any viewer – who ground their arguments on certain sets of beliefs and theoretical assumptions, which also could be called “art ideologies”.

The set of “quality arguments” used during different periods can thus be extrapolated from the critical discourses on art of each period. As the working title for this paper is *Three kinds of quality*, it is assumed as a starting point that at least a **modernistic**, a **conceptual**, and an **ethical** set of arguments can be constructed.

The modernistic norms are the easiest to define, since modernism as such could be regarded as a closed chapter – or at least a definable version of High Modernism, so to say. While modernism in the visual arts was a very varied movement, it could be claimed that it most fully was represented by abstraction. The ethos of abstraction put visual and aesthetic experience above all else (such as narrative, illusion, or moral effect) and stressed the importance of the individual creative artist and the independence of the artist from society.¹

The most often told version of Modernism and modernistic art values is that of the American art critic **Clement Greenberg**. Because it is well known, it is enough just to recapitulate some of its most important ideas. An art work was, according to this modernistic ideology, first of all autonomous. An art work was not a picture of something, but it was a thing in itself. Advanced painting – Greenberg spoke mostly of painting – was meant to focus more and more on its material conditions – on its nature as paint on flat support. And this aesthetic object obeyed laws, which were operational within the frame, so to say.²

*Lars Saari, PhD (Art History), University of Turku, Finland

¹Fernie, E. “Modernism”, in *Art History and its Methods. A Critical Anthology*, London 1995, 348–349.

²Greenberg, Cl. *Art and Culture*, Boston 1961; Greenberg, Cl. *The Collected Essays and Criticism*. Vol. I – IV. Chicago 1986–1993.

Of course, this is not the only possible interpretation of the ideology of modernism. It could be called the Barr/Greenberg/MoMA-version of modernism. At least early modernism can also be read as a critique of bourgeois society. This is the ideology of the avant-garde – one of the strongest myths of modernism. If we place the idea of avant-garde on the level of an individual art work, it is then plausible to assume – as **Boris Groys** has done³ – that the question at large was of putting new objects or new forms in a rather stable context of the art world – the gallery and the museum. The ideal artist was a revolutionary, but basically “a Columbus of form” as Roger Fry once defined Paul Cézanne.

But modernism failed – or did it? It failed because it was too materialistic; too much relating on questions of form, of touch, of trace, of texture, of pigments, questions concerning pure painting. The ideology of formalism was too narrow, too local, too masculine. It was also an ideology of exclusion. Too many were excluded from this (quality) concept of art.

In the 1960s many revolutions took place. There were revolutions against the idea of the abstract, the idea of high culture as opposed to or “better” than the popular, the idea of aesthetic autonomy, the idea of painting as model. This is of course interesting, but I’m not dealing with these issues now.

When photography, maps, video projections, installations, living bodies, or all kind of new materials and media invaded the white gallery space, it became impossible to judge by just looking what those objects on display were. To understand why all those media could be called art we had – according to **Arthur Danto** – to stop looking and turn towards thinking. We had to turn towards philosophy.⁴

And when thinking became central, it was the artistic idea that was valued over formal features. According to the conceptual artist **Sol Le Witt**, “Ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical”. “The idea is a machine that makes art”.⁵ Instead of objects we were looking at concepts.

If an art work was a painting, it now also posed the question of what a painting is. When **Daniel Buren** displayed his work in an exhibition at John Weber Gallery in New York in 1973 called *Within and Beyond the Frame*, he seemed to pose the question: “What makes it possible to see a painting as a painting? When does the “painting” stop and when does the suspended canvas, linen, “striped cotton”, even “washing on a line” start?

In most cases, there is a conflict between the context of the work of art and the work, said Buren. The aim was, among other things, to unveil what is “hidden” under the paint and under the frame, said **Hans Haacke**. Art had, according to

Haacke, never been autonomous or separate from society at large.⁶ Like Haacke, an increasing number of artists were committed to the idea that works of art are products of a specific time and place. Focus was on conceptual questions, and critical questions were posed concerning the meaning, functions, and ideologies of art. Conceptual clarity – the clearness of the thought – should then be the mark of quality of such art.

Lucy Lippard wrote on the dematerialization of the art object.⁷ This process of dematerialization brought with it a loss of visibility – which of course diminished the importance of form. But still, I think, there are pleasing visual and aesthetic dimensions in works by Kosuth, Buren, and Haacke.

The third generation of conceptual artists and cultural theorists started to ask questions of gender and race in relation to representations and art activities, and they were obviously leading the questions concerning the frames of art into questions concerning power, suppression, and politics. It can be stated that this largely feministic vogue in art and art theory is the foundation of the third period which I try to outline in this speech, that of sociopolitically oriented contemporary art.

The issues in art are not issues of pure form any more, or even issues of the definition of painting or any other medium – or its institutional frames – as such. Art has, metaphorically speaking, left the departments of aesthetics, art history, and even philosophy and moved to the department of sociology, anthropology, or political history.

What kind of quality arguments could be relevant here? Now at least the academic agendas seem to accept that all artworks need contextualization and interpretation in relation to each particular audience. Quality arguments thus become ambient in the post-colonial, gender-sensitive process of globalization. **Hans Belting** has analyzed the cultural globalization as a challenge to the Western definitions of art and also the revision of the art-historical canon through inclusion of previously marginalized minorities.⁸

Belting asked how contemporary art in this “post-historical” period can be accommodated by an academic discipline of art history shaped by modernistic discourses and thus ill-equipped to engage with what arrives after that period’s close. Belting’s charge was that art history as a scholarly discipline was founded on the presumption that the history of art was essentially one of style – that is, an internal development according to a natural or historical law.

When the image and the cultured *habitus* of the artist change and also the context changes, the content of the context can’t remain the same either. But is context more important than the text?

What kind of quality discourses could be found behind contemporary art? The new criteria of quality can’t be

³ Groys, B. *On the New*.

[Http://www.uoc.edu/artnodes/eng/art/groys1002/groys1002.html](http://www.uoc.edu/artnodes/eng/art/groys1002/groys1002.html)

⁴ Danto, A. “The End of Art”, in *The Death of Art*. New York 1984.

⁵ LeWitt, S. “Paragraphs on Conceptual Art”, *Artforum*, vol. 5, No. 10, June 1967.

⁶ Tucker, M. “Director’s Foreword”. *Hans Haacke: Unfinished Business*. Cambridge 1987.

⁷ Lippard, L. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York 1973. See also Rosenberg, H. *The Anxious Object*. Chicago 1966.

⁸ Belting, H. *Art History after Modernism*. Chicago 2003.

(purely) formal or conceptual. When judging contemporary sociopolitical art, it might be necessary to include ethical, moral, and political factors into the sets of quality criteria. Could a quest for “common good” be a quality criterion enough for visual arts? How would an “ethically beautiful” art work look like? There is no clear answer to these questions, and they demand consideration.

It is, as a whole, difficult to find texts on contemporary art dealing specifically with quality questions. This fact, and the fact that it is difficult to answer the question above, is almost as interesting as a possible answer. The “ethical” position demands new definitions of what art works are, and what functions they have. The intellectual and philosophical consequences should be analyzed more deeply than is possible to do here.

One example is provided by Thomas McEvelley, who points at the overthrow of Kantian theory, which dominated modernism with its ideas of universality. Kant held that aesthetic judgment has an unchanging validity. Now we think also taste has a history. Taste is like quicksilver. The fact that taste changes – radically – not only from generation to generation, but even, in unstable situations, within a single generation, shows that taste is a faculty that responds to external influences. This – according to McEvelley – relativizes aesthetic judgments, and takes away the issue of essential quality.⁹

At the heart of the Kantian theory is a model of the human personality as made up of three separate faculties: the aesthetic, the ethical, and the cognitive. These faculties are held to be essentially and eternally separate from one another. None of them can comprehend the things that the others comprehend (like the senses). This idea was the basis of formalism: an attempt to purify the artwork of any ethical or cognitive elements, leaving only the aesthetic.¹⁰

There is another reason for absence of quality discourses. The commodity aspect of (luxury) art objects – like painting – hints at reasons why quality arguments are difficult today. “Good taste” connects to the art dealer, to the auction house, to the connoisseur and to big money. This again is in conflict with the myth of art as avant-garde.

And what about research methods? Many of the norms of different periods are “silent”; they are not verbalized. They can be revealed through analyzing speeches and texts – that is discourses – produced during each period in question. It is easy to do illuminating readings, which unveil the often unspoken ideology of modernistic and conceptual art. It is more difficult to perform the same operations on contemporary texts, partly because the texts are often focusing only on the context and not on the text (the artwork as such), and partly of course because the material is so close in time. I have started a small scale enterprise based on Finnish material in regard to the ideologies of painting during the modernistic and the conceptual phases and in the contemporary situation, which I simply describe as *neopainting* (a very strong vogue indeed).

Typical for the new work, besides obeying to discourses on flesh, sexuality and body, is a considerable freedom in regard to formal conventions. Even if on the level of the fragment the traces of the tools can look like painterly materialistic abstractions, the paintings are figurative. The surface of the painting is sampling everything from everywhere. Anything goes – except the modernistic dogmas. So the only *taboo* there seem to be left is that of connecting your work to formalistic discourses – for instance to colour theory. Use of colour today is explicitly based on a lack of a coherent colour theory. And since modernism was so masculine in its colour harmonies, we now witness the revenge of the pink – the most “feminine” of all colours.

To what extent can sociopolitical arguments be sufficiently satisfactory in critical evaluation of art works? To which extent could “outdated” arguments still be useful as “quality arguments”? Could it still be possible to say that a work is better than another just based on its formal qualities, its technical ways of execution, and so on? Or maybe it could be possible to evaluate the different proportions of formal, conceptual, and ethical aspects side by side? Then the reading would use criteria from a past period together with values on the level of content, which makes the work interesting for the audiences of today.

⁹ McEvelley, Th. “Now Read This”, *The Exile's Return. Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*. Cambridge 1993, 202-209.

¹⁰ Ibid., 204.

ЛАРС САРИ*

ТРИ ВРСТЕ КВАЛИТЕТА : О ВРЕДНОСНИМ СУДОВИМА У МОДЕРНИСТИЧКОЈ, КОНЦЕПТУАЛНОЈ И САВРЕМЕНОЈ (ДРУШТВЕНОПОЛИТИЧКОЈ) УМЕТНОСТИ

Резиме

У процесу вредновања централно место треба да има квалитет оцењивања. Уметничко дело треба да бар имплицитно садржи одређене битне «квалитете» да би било у складу са указаном пажњом. Па ипак, данас се ретко користе или објашњавају аргументи који се односе на квалитет када се говори о процесу евалуације.

Ако се врши оцењивање, на чему се заснива то оцењивање? У овом раду покушавамо да истражимо померање са аргумената – који указују, углавном, на визуелне одлике уметничког дела као битног елемента за доношење вредносног суда – на аргументе који су у већој мери концептуални, а затим и на оне социополитичке природе.

«Аргументи квалитета» коришћени у разним периодима могу се излучити из критичких расправа о уметности у сваком периоду. Почетна претпоставка је да се може

утврдити бар модернистички, концептуални и етички скуп аргумената. Етос модернизма (најпотпуније представљен апстракцијом) ставља визуелно и естетичко искуство на прво место. Концептуална фаза померила је основе процене на критичко (и концептуално) промишљање укључено у продукцију и интерпретацију уметности, али и на саме оквире уметности.

Какву врсту расправе о квалитету можемо открити иза савремене (друштвенополитичке) уметности? Можда ће бити потребно да укључимо етичке, моралне и политичке факторе у критеријуме квалитета. Како би изгледало једно «етички прелепо» уметничко дело? У којој мери се «застарели» аргументи, коришћени у различитим уметничким стратегијама, још увек могу користити као «аргументи квалитета»?

*др Ларс Сари, историчар уметности, Универзитет у Турку, Финска

КРЕАТИВНО ОБРАЗОВАЊЕ У МУЗЕЈСКОМ АМБИЈЕНТУ : ОБРАЗОВНИ ПРОГРАМИ И РАДИОНИЦЕ У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ (2002 – 2007)

Апстракт: У раду је приказано петогодишње искуство образовних програма и радионица, које су организоване у Одсеку за образовање Музеја примењене уметности у сарадњи са кустосима–историчарима уметности и другим ванмузејским сараданицима чији је профил образовања психолог, уметник, педагог, дефектолог. Образовни програми и радионице су организовани са циљем да на непосредан начин упознају ђаке са различитим видовима примењене уметности. Активне радионице у амбијенту музеја испуњавају празнину између школе и стварног света, а практично искуство (hands on experience) подстиче процес самосазнавања и креативног развоја.

Кључне речи: музеј, образовање, креативност, млади

Увод

Музејски рад који се заснива на очувању наслеђа и преношењу знања данас има циљ да обухвати најширу популацију. Истовремено је потребно пружити публици различитог профила одговарајућу интерпретацију и задовољство, водећи рачуна о њеном сазнајном и естетском нивоу образовања. Прихватајући овај вид културне еманципације, посетилац музеја доприноси личном развоју у сусрету са богатством традиције и новим уметничким појавама. У Одсеку за образовање Музеја примењене уметности настојали смо да на занимљив начин комуницирамо са посетиоцима, водећи рачуна о њиховом узрасту, потребама и способностима. Имајући у виду вредности музејске изложбе која нуди непосредан сусрет са уметничким предметима као објектима и документима за учење, рад са ђацима основних школа усмерава је на различите начине у правцу експерименталног учења и стваралачког мишљења.¹

Обликовани су образовни програми и радионице за групни рад са ђацима уз присуство и учешће школских наставника и ликовних педагога.

Први креативни пратећи програми остварени на изложбама Дечјег октобарског салона настали су из потребе да се ова дугогодишња традиционална изложба, посвећена дечјем уметничком стваралаштву у области примењене уметности, обогати активностима са децом учесницима на изложби и децом која посећују изложбу. Било је потребно створити маштовите програме који омогућавају да се доживи уметничко искуство. Програми богати имагинацијом у стању су да буђењем радозналости, привуку пажњу публике и да их добро прихвате наставници, деца, родитељи и школа.

Програми на изложбама Дечјег октобарског салона

Програм 37. дечјег октобарског салона (2002) је осмишљен да би се стимулисала ревитализација уметничког образовања, које је тада било скоро маргинализовано у школи и да би се помогло учитељима и ликовним педагозима у проналажењу нових метода рада. Циљна група су била даровита деца узраста од 5 до 15 година. Почетни концепт, **Преобликовање као уметнички поступак: колаж и рециклажа**, осмислила је Ангелина Фолгић-Корјак, музејски саветник у Одсеку за образовање Музеја. Желели смо да са децом истражимо процес уметничког рада који нам може помоћи да боље разумемо уметничко дело и саму уметност. Тај процес од идеје до реализације дела, који се одвија у креативном чину, остајао је недовољно познат селекторима, члановима жирија, публици, родитељима. Актуелност проблематике – одвијање великих и наглих промена како у стварности тако и у уметности – обележила је раздобље 20. века. Прихватање и креирање промена је био мото креативног рада са децом. Мр Јелена Трпковић, сликар и доцент АЛУ у Новом Саду и мр Леонора Векић, дизајнер текстила, биле су аутори програма радионице колажа и рециклаже. Разраду програма за поједине сегменте реализовали су мр Мирослава Којић, мр Марко Лађушић, Мр Марко Вукша, Споменка Крањчевић и Јелена Петровић. Учесници радионица изабрани су на основу три до пет радова поднетих на конкурс 37. дечјег октобарског салона. Број учесника одређен је на основу консултација о оптималном броју учесника, односно, 46

*Ангелина Фолгић Корјак, историчар уметности, Музеј примењене уметности, Београд

¹Ј. Милутиновић, Р. Грандић, Развој креативности, нова образовна парадигма у музејима, *Радови са конференције Уметност, образовање и друштвени контекст*, Нови Сад 2005.

ђака укупно, по 23 у две групе. Иновације у форми рада су обогатиле досадашње искуство и помериле интересовање ка експерименталном начину размишљања када се креира рад са децом. "Професионални уметници су истовремено и едукатори, опет на специфичан начин, директно уводећи ученике у сам креативни процес (а не само описујући га), а едукатори и сами учествују у креативном процесу, као, уосталом, и ученици, улазе у улогу уметника."¹²

Активности у радионицама пратили су посетиоци, новинари извештачи са радија и телевизије. Остварена је атмосфера својеврсне лабораторије, уметничког атељеа у коме је прерађена већа количина старог новинског папира, часописа, текстилних рестлова. На тај начин проверена је наочиглед свих сарадника и аутентичност уметничког рада деце, чија је способност да се стваралачки изразе била изненађујућа. Употребљени су канап, жица, лепкови и друга везива, најлон, конструктивни елементи од картонских туба, пластика, природни плодови. Уз помоћ маказа, илустрованих часописа, музејских каталога и употребом свих врста боја од дрвених, преко гваша, темпере, акрила, до посебне боје за постере, настајали су радови у којима је остварено начело слободне интерпретације за понуђени концепт. Желели смо да изађемо из стереотипа и да не понављамо већ виђене моделе рада са децом, већ да у једном експерименту омогућимо деци да уђу у технику и да у додиру са материјалом испробају небројене могућности да се изразе, без потребе да се нешто имитира. Деца су се самостално и веома конструктивно поставила према осмишљавању и извођењу сопствених замисли. Током осам дана радионице колажа и рециклаже остварено је 267 радова, од којих је већи број представљен на изложби по завршетку радионица.³

Образовни програм под називом **Визуелно споразумевање** је проистекао из тематике којој је био посвећен 38. дечји октобарски салон (2003), а то су Визуелне комуникације, графички дизајн и медији-плакат, илустровани магазин, стрип, рекламе, фотографија, филм, видео, телевизија, компјутер – који су веома заступљени у савременој примењеној уметности. Циљ програма Визуелно споразумевање је био да у посету изложбе укључи заједничко разгледање радова, међусобно дружење, као и игру двеју група ђака, од којих је једна група деце са оштећеним слухом који користе посебан гестовни језик за споразумевање, а друга је група деце нормалног слуха. Групе су били измешане и сваки учесник је партиципирао у свим активностима.

На изложби дечјих радова, на којој су деца била и публика, млади су били заинтересовани да анализирају уметничке радове, чују објашњења стручњака и



1. Гестовна играоница, 38. дечји октобарски салон, Музеј примењене уметности, Београд, 2003.

Gesture workshop, 38th Children's October Salon, Museum of Applied Art, Belgrade, 2003

коментаре аутора-учесника изложбе, који су такође били присутни (сл. 1). На крају посете реализоване су активности "Гестовне играонице" чији је програм разрадила Ана Жунић, психолог школе "Стефан Дечански" у Београду, а у играоници је активно учествовала и преводилац на гестовни говор Вера Јовановић.⁴

Гестовна играоница

Време трајања играонице: 90 минута

Учесници:

-Четири групе по десеторо деце оштећеног слуха и четири групе по десеторо деце која чују, сличног узраста (од 9 до 15 година)

-Водитељ радионице Ана Жунић, наставници ликовног васпитања, кустос музеја

-Преводилац на гестовни језик

Ток:

Пре почетка играонице, деца су погледала поставку Дечјег октобарског салона, а затим су била позвана да спуштањем маркера, који им је дат, гласају за онај експонат који им се највише допада. (У време пребројавања гласова одвијао се даљи програм игранице).

Уводне активности:

- Представи се телом и покретом (5 минута).
- Погоди гест (10 минута)

³J. Harland, K. Kinder, *Crossing the Line, Extending Young People's Access to Cultural Venues*, London 1999, 58.

⁴А. Ф. Корјак, 37. дечји октобарски салон, Београд 2002. Више о радионицама видети у каталогу.

⁴А. Ф. Корјак, 38. дечји октобарски салон, Београд 2003. Видети више о програму изложбе и Гестовној играоници у каталогу.

Главне активности:

- Направи групу (5 минута).
- Групни портрет (15 минута).
- Замрзнуте слике (20 минута).
- Уметничко дело (20 минута).

Завршне активности:

Поздрав у круг (10 минута).

У Гестовној играоници деца представљају гестом изабране појмове, формирају групни портрет и, гестом и позом, имитирају бића и животиње. Такође, представљају се емоције које друга деца треба да препознају. Водитељ скреће пажњу на постојеће индивидуалне и универзалне визуелне симболе.

У активностима **Уметничко дело**, деца седе у полукругу испред експоната изложбе који су изабрали већином гласова. Позивају се да се изразе како се осећају док га посматрају, шта мисле о томе како се уметник осећао, какву поруку носи, због чега је баш тај уметнички рад изазвао позитивну реакцију већине, шта има што га издваја од других. У току разговора уводе се и на конкретном примеру објашњавају појмови, АУТОР, УМЕТНИЧКО ДЕЛО, ПУБЛИКА, КРИТИЧАР. Сви учесници потписују диплому коју додељују изабраном раду.

Смисао Гестовне играонице је био да се деца сретну са једним пољем људске активности које могу на непосредан начин, уживо да осете, учећи како се комуницира путем уметности и међусобно са децом са посебним потребама, која имају свој визуелни језик порука. Такође, деца са посебним потребама била су заједно са децом нормалног слуха, заједно су остварила комуникацију у вези с изложбом у Музеју, што их је зближило и смањило разлике, јер је садржај осећања, мишљења, покрета и исказа сличан или исти за сву децу.

Први кораци у дизајну – Радионица од нацрта до модела уз помоћ Музеја и маште је одржана на 39. дејем октобарском салону од 19. до 22. октобра 2004. године у простору Музеја, с циљем да младу публику упозна са дизајном, који је мало или нимало заступљен у школској настави, али је веома присутан у савременом животу. Популарисање дизајна међу најмлађима, помоћу образовног програма у Музеју, оправдано је из више разлога. "Ми имамо одговорност да обезбедимо младим људима најширу могућу перспективу богате, свеобухватне природе уметности, унутар чега образовање у дизајну има такође своје запажено место. Са брзим напретком технологије, потребна је брза адаптација током само неколико година. Промена се раније дешавала од генерације до генерације. Нова открића доносе нова знања и потребно је усвојити методе учења који су флексибилни. У образовању дизајна, адапти-

билни системи вредновања су одговарајући за сваку нову потребу и откриће одговарајућег решења."¹⁵

Радионица је обухватила више области дизајна: ентеријер и намештај, украсне и употребне предмете, текстил и моду, графички дизајн и дизајн амбалаже. Током трајања радионице сваког дана била је заступљена посебна област. Првог дана задатак је био пројектовање и уређење ентеријера са нацртима и моделима појединих комада намештаја. Као увод у познавање стилског намештаја представљени су карактеристични примерци столица, фотеља, ормана из колекције Музеја, који потичу из 17, 18 и 19. века. Затим је направљена паралела са савременим начином живота и уређењем станова, тако да су учесници имали могућност да се одреде за савремени дизајн или редизајн са стилским обележјима. Другог дана је пажња била посвећена теми коју је предложио спонзор манифестације "Имлек" где су деца извела прототипове за амбалажу, а такође је третиран графички дизајн, рад на логотипу, рекламама и постерима на тему млека и млечних производа. Трећи дан је био посвећен костиму и моди са нацртима модела, са пробним папирним и текстилним моделима који су изведени на луткама, што је било посебно подстицајно за оживљавање сценског костима. Последњег, четвртог дана радионице учесници су изводили нацрте за "Игру меморије". Радови изведени на малим картонима четвртастог облика димензија 10 x 10 cm репродуковани су на картонима играчке "Игра меморије", и на сваком картону било је забележено и име аутора. Рад на дизајну "Игре меморије" помогао је ђацима да схвате како дизајн може бити средство личног изражавања, које је у исто време успешан начин да се постигне шири утицај на кориснике. Упознајући могућности примене свог уметничког рада деца су учествовала у процесу дизајна извођења – сопствених идеја од нацрта до завршног продукта.

"Игра меморије", на чијим су сличицама репродуковани оригинални дечији цртежи са радионице, изведена је у више стотина примерака тако да су сви учесници добили примерак. Њена употреба у смислу дидактичког средства у дечјој игри има више предности, јер је то продукт намењен деци и у коме су деца креирала визуелна поља сопственим нацртима. Принцип на коме се заснива "Игра меморије" је развијање визуелне, логичке и меморијске способности код учесника.

Сарадњу у конципирању програма пружили су Душан Вуксан и Слободан Манојловић, професори ФПУ на Одсеку за индустријски дизајн. Непосредан контакт са децом поверен је водитељима радионице Љиљани Перуновић, ликовном педагогу за основношколски узраст и Мирјани Димитријевић, ликовном педагогу за предшколски узраст.

На 40. дејем октобарском салону (2005) посвећеном луткама и луткарском позоришту, организована је Радионица **Комедија дел арте (Commedia dell'**

¹⁵ P. Green, *Design education*, London 1974, 125.



2. Радионица Комедија дел арте, 40. дејји октобарски салон, Музеј примењене уметности, Београд, 2005.
Workshop "Commedia del'arte", 40th Children's October Salon, Museum of Applied Art, Belgrade, 2005

Arte) – Италијанска традиција луткарског театра. Радионица је била одржана са циљем да ликовне педагоге и децу упозна са једним видом познате традиције луткарског позоришта, како би их увела у свет луткарства и послужила као инспирација за креирање ликова и сценарија по сопственим замислима. Радионица је одржана у пролеће, током припремања радова за изложбу, што је омогућило учесницима да креирају и сами мале представе, које су касније изведене у Музеју као пратећи програм Дечјег октобарског салона. Луткарско позориште ТЕАТРИНО ЂУЛАРЕ (*Il Teatrino Giulare*) које чине Ђулија и Енрико Деоти (Giulia and Enrico Deoti) из Болоње представљали су Италију на XI међународном фестивалу дејјих позоришта одржаном у Суботици 2005. године. Они су том приликом извели представу „Серенаде“. Београдска публика је могла да види овај комад у Битеф театру 20. маја, а радионица о делатностима овог театра је била одржана 21. маја 2005. године у Музеју примењене уметности у Београду. Радионица је била намењена деци и одраслима. У току дводневног програма учесници су могли да виде како се негује и оживљава традиција италијанског луткарског позоришта. Били су представљени типични ликови Комедије дел Арте, Коломбина, Арлекино, Бригела и Панталоне. Такође је објашњена техника израде лутака које су начињене од посебне, веома лаке боровине, што омогућава лако руковање (сл. 2). Објашњени су карактеристични костими и техника манипулације луткама, у којој један глумац често анимира одједном више лутака – ликова. Деца су имала прилику да додирну лутке и упознају се са глумцима, да у непосредном разговору поставе питања, да сама пробају да држе и покрећу лутке. За учеснике је био драгоцен разговор о једноставним

универзалним темама и свуда разумљивим симболима који у исто време имају велику моћ на сцени: аутор, текст, глумац, манипулатор и театарско време.⁶

Осим радионица које су биле саставни део програма на изложбама Дечјег октобарског салона, остварено је и више образовних програма и радионица на студијским изложбама Музеја и у поставци "Траг у дрвету". Принципи рада у програмима су засновани на креативном коришћењу учења кроз игру – игре опажања и откривања, партиципације у програму са глумцима и комуникације са водитељима и кустосима у Музеју. У већини активности учесници су имали задатак да и сами нешто напишу, нацртају или одговоре на постављена питања.

Образовни програми на студијским изложбама и поставци Музеја „Траг у дрвету“

"Традиционална уметност – чувар племенитих вештина" – Образовни програм и радионица за ђаке основне школе, у трајању од два школска часа, реализовани су на студијској изложби Пиротски ћилими – Ткање Балкана, аутора Милене Витковић-Жикић, одржаној од 6. новембра 2001. до 14. фебруара 2002. године. Амбијент студијске изложбе Музеја представљао је ексклузиван простор који је послужио као допунски извор учења. Слојевито, стручно тумачење кустоса, активна комуникација са ђацима и испуњавање упитника са понуђеним одговорима вишеструко су обогатили перцепцију изложбе. Креативне активности у ликовној радионици омогућиле су сваком учеснику непосредно уметничко искуство.

Радионица је садржала четири сегмента: 1. **Упознавање са експонатима приликом обиласка изложбе** на којој су представљена 43 ћилима настала у периоду од 1800. године до половине двадесетог века. Намера је била да се ђацима пружи што целовитија слика о посебној тематици – пиротском ћилимарству, чији слојевити културни садржај открива историјски и социјални контекст ове гране уметничког занатства које је на простору Балкана остварило највиша достигнућа. Вођење кроз изложбу, у трајању од 45 минута, било је основа за остале етапе радионице (сл. 3). Млађе генерације све мање имају прилике да се срећу са аутентичним остварењима традиционалне примењене уметности и добију слику о природним, економским и историјским условима у којима је ћилимарство у Пироту и околини, доживело процват. 2. **Видео пројекција филма „Ткање Балкана – Пиротски ћилим“**, у трајању од 15 минута. Филм је снимљен поводом изложбе и приказује Пирот као најпознатији центар ћилимарства на Балкану. Пиротско ћилимарство као већ развијена и успешна грана делатности градског становништва

⁶ А. Ф. Корјак, 40. дејји октобарски салон, Београд 2005.



3. "Традиционална уметност чувар племенитих вештина", образовни програм на студијској изложби Пиротски ћилими, Музеј примењене уметности, Београд, 2002.
 "Traditional art keeper of noble arts", educative programme during the study exhibition *The Piroć Kilim*, Museum of Applied Art, Belgrade, 2002

запажена је у историјским документима, на фотографијама, разгледницама и објектима у самом граду који су забележени камером. Временом је вештина ћилимарства достигла висок уметнички ниво, о чему сведоче нарочито старији примерци пиротских ћилима сачуваних у Србији, земљама бивше Југославије, Бугарској, Турској и многим колекцијама широм света. 3. **Попуњавање музејског забавног упитника** састојало се у одговори на питања: у ком граду и када су израђивани ћилими, од којих нити, којом техником и којом справом су прављени ћилими. Пажња је посвећена употреби ћилима у дому – као простирке, прекривача и сл., а посебно поглавље у упитнику били су термини који се односе на уметничке елементе, орнаменту, боје, традиционалне називе шара, типичне за пиротске ћилиме. Понуђени одговори су захтевали размишљање, а одговор је био доступан на крају радног листа. 4. **Ликовни рад** у коме је сваки ученик изабрао ликовни узорак за рад на засебном листу, креирајући сопствену верзију изабраног орнамента или нацрт целог ћилима. Оживљавањем посебних уметничких финеса ћилима као медија, било са становишта технолошког процеса израде или по орнаментици (ликовном садржају), ђацима је приближен и положај жене – ткаље која израђује ћилим и представља радну снагу, а да се при том исказује и као аутор аутентичног дизајна ћилима. Запажања о понашању ученика била су позитивна, а учесници су били заокупљени испуњавањем понуђених задатака без осећања замора или досаде.

Образовни програм ликовне радионице је припремила Ангелина Фолгић-Корјак у сарадњи са аутором изложбе Миленом Витковић-Жикић. Учествовали су ликовни педагози и ђаци: Љиљана Перуновић – ОШ "Владимир Илић Лењин" из Новог Београда,

Снежана Билбија, Драгана Трајковић – ОШ "Јосиф Панчић" из Београда, Драгица Нешић и Маријана Бабић – ОШ "Ђорђе Крстић" из Жаркова, Видосава Стојиљковић – ОШ "Стјепан Стево Филиповић", педагог Весна Остојић – ОШ "Жикица Јовановић Шпанац" из Земунa. У документацији музеја налазе се радови деце реализовани током активности.

Радионица за децу **Мали надреалисти на делу** – *Le Cadavre Exquis* (*Exquisite corpse*) организована је у Музеју примењене уметности поводом студијске изложбе "Не-могуће – уметност надреализма", одржане од 6. 11. 2002. до 31. 1. 2003, аутора др Миланке Тодић. Изложба је конципирана као систематски и интердисциплинарни приказ хетерогене делатности београдских надреалиста. Њену окосницу чинила је фотографска заоставштина Николе Вуча, значајног представника надреализма, која се чува у Музеју примењене уметности у Београду, а први пут је излагана у Арлу 1989, затим у Бечу и Београду 1990. године. Уметничка активност српских надреалиста била је мултимедијална и суштински заинтересована за иновацију и експеримент, односно за нове медије, какви су тада, пре свега, фотографија и филм. Време колективног стваралаштва групе српских надреалиста управо је омеђено двема фотографијама: *Задржано бекство надстварности* Николе Вуча (1930) је на његовом почетку и на насловној страни алманаха *Немогуће*, а фотографија Раке Рубена *Пред једним зидом* (1932) је објављена у последњем броју часописа *Надреализам данас и овде*, на самом његовом крају.

У српском надреализму практиковано је обиље техника које нису ни постојале у претходној уметничкој пракси: декалкоманија, *le cadavre exquis*, фотограм, фотоколаж, асамблаж и друге комбиноване технике. Класичне уметничке дисциплине, као уље на платну и графика, нису биле цењене у кругу српских надреалиста, а једини професионални сликар међу њима, Радојица Живановић Ноје, јавно је одбацио своју сликарску праксу.⁷ Др Миланка Тодић, историчар уметности и аутор изложбе која је проглашена за културни догађај 2003. године у Београду, посветила је ову радионицу најмлађим посетиоцима. Радионица за децу добила је назив – "*Le cadavre exquis*" (по називу једне од техника којима су се служили надреалисти). Ова техника се заснивала на "игри" у којој неколико људи саставља реченицу или цртеж савијајући папир, тако да следећи не види шта је претходник написао или нацртао. Група уметника на челу с Андре Бретонем, оснивачем надреализма, користила је ову технику за своје експерименте. Сада већ класични пример, који је игри дао име извучен је из прве реченице добијене на овај начин: "*Le / cadavre / exquis / boira / le vin / nouveau*" коју су саставили сликари и песници Андре Бретон, Жак Превер и Ив Танги 1925.

⁷М. Тодић, *Немогуће – уметност надреализма*, Београд 2002, 20.

⁸www.exquisitecorpse.com/breton.html



4. Радионица "Le Cadavre Exquis Мали надреалисти на делу", студијска изложба Немогуће—уметност надреализма, Музеј примењене уметности, Београд, 2003.
Workshop "Le Cadavre Exquis Little surrealists at work", study exhibition *The Impossible Surrealist Art*, Museum of Applied Art, Belgrade, 2003

године у Паризу.⁸ Метод ове "игре" примењен је у радионици са децом која су изводила цртеже у низу, пресавијањем комада папира, а добијена комбинација представља јединствено "дело" у надреалистичком духу. За извођење су коришћене лаке и брзе технике пастела и фломастера. Учесници радионице су била деца из радионице, коју у Заводу за проучавање културног развитка из Београда воде уметници и ликовни педагози Тамара Недељковић, Вахида Хасанагаић и Марко Вукша. Њима су се прикључили малишани из београдских вртића који су цртали под надзором Мирјане Димитријевић.

Ова радионица је омогућила да талентована деца упознају уметност надреализма, да се позабаве нестандартним темама и техникама и да се једноставно, на свој начин, надовежу на радове уметника чије су слике изложене на музејској изложби. Музеј примењене уметности има сталну сарадњу са децијим ликовним радионицама. На овај начин је дата подршка педагозима који раде са децом да промене место и уместо у свом амбијенту да буду у простору резервисаном за велике ствараоце. Организовање овакве, несвакидашње тематске радионице показало је да музејска изложба може пружити ново сазнање и искуство (сл. 4). Радови деце остварени у овој радионици прикључени су као пратећа изложба главној поставци. Тамара Недељковић, сликар и педагог у Ликовној радионици за поправку града, подсетила је на почетку радионице да чувени сликари надреалисти нису крили да су инспирацију често тражили баш у разговорима са децом. Радови које су деца начинила у Музеју примењене уметности представљају омаж надреализму и уметницима који су најавили духовну револуцију, окрећући се незаинтересованој игри мисли и свемоћи сна, маштовитости која је неспутана

баш као што су деца.

Дечја радионица за културну едукацију и уметничка истраживања под називом "Град кроз уметност" се заснива на идеји интеракције деце и града и њиховом уметничком доживљају средине у којој живе. Концепција радионице је остварена на предлог Иве Глишић, студенткиње историје уметности и Стевана Гајића, студента права, полазника Београдске отворене школе, у сарадњи са учитељицама Светланом Милосављевић и Весном Стојановић, ђацима III разреда Основне школе "Краљ Петар I" у Београду и кустосом Музеја Ангелином Фолгић-Корјак. Идеја програма је да деца упознају своју непосредну околину и позабаве се темама којима се можда у школи не посвећује довољно пажње. Кроз радионицу (која је трајала пет дана, од 27. до 31. марта 2006. године) деца су у сарадњи са водитељима прошла кроз неколико тема које се тичу нашег савременог света, посебно различитих аспеката живота у граду, како би разумели појаве у свакодневном животу великог града и исказали своје реакције на њих кроз уметност.

Програм радионице имао је пет целина
•Урбанистички план града

Првог дана радионице приликом обиласка кварта извршено је мапирање свих зграда које имају споменичку вредност – ОШ "Краљ Петар Први" Саборна црква, кафана "Знак питања", Конак Књегиње Љубице, Патријаршија и Музеј Српске православне цркве, Кућа Мике Аласа, локација некадашње зграде Народне библиотеке Србије, Француска и Аустријска амбасада, Факултет примењених уметности и Музеј примењене уметности. Водитељи су током обиласка разговарали са децом о познатим чињеницама из културне историје и упознавали их са савременом наменом ових здања. У оквиру ове целине: бавили смо се питањима шта је лепо у граду, а шта није; шта припада једном граду, а чему ту није место; истраживањем кварта у коме се налази школа и Музеј; која су деци омиљена места у граду, због чега; где највише проводе времена током дана, да ли маштају, док бораве у том простору, да се налазе у неком сасвим другом простору и зашто; наредног дана у галерији Музеја, на основу утисака добијених обиласком кварта и споменика деца су нацртала најлепше делове Београда.

•Наш Музеј

Другог дана циљ посете је био Музеј, упознавање са историјатом палате Челебоновић, њеном спољашњом архитектуром и ентеријером зграде. Ђаци су обишли поставку Музеја примењене уметности "Траг у дрвету", аутора Марије Буић, где су имали прилике да се упознају са примерцима стилског намештаја из колекције музеја. Ова целина се бавила питањима чему служе музеји; да ли их деца посећују; шта воле да виде; како би изгледао музеј који би они волели да виде; шта се и зашто чува у

музејима; зашто су они важни за један град. Метод рада је био разговор и израда цртежа као одговор на поједина питања.

•Футуристички Београд

Трећег дана радионица се одвијала у галерији Музеја са прибором за цртање и израду колажа. Током ове целине бавили смо се питањима старог и новог у једном граду; шта је то што је старо; зашто се чува; шта је вредност једног таквог објекта; разговарали смо о томе како би изгледао Београд у будућности; како би изгледале његове улице, људи. Деца су имала веома маштовита запажања о томе како ће се променити живот у будућности и изглед градова.

•Екологија метрополе

У разговору са децом истраживали смо шта је то што један град чини здравим, а шта не; шта појединац може да учини да би заштитио свој град и очувао здраву животну средину; уметничка продукција за ову целину састојала се од употребе материјала који су за рециклажу, а деца су правила колаже од таквих материјала.

•Јавна уметност

За ову целину била је идеја да се бавимо питањима попут графита; шта је то што се представља на њима; када су они лепо, а када чине ругло града; разговари су подстакли децу да осмисле сопствени графит.

По завршетку пројекта деца су стекла сазнање о савременим вредностима и обрасцима понашања у и према једном граду, као и друштву које га чини. "Опште је прихваћено да је непосредно учествовање најефикаснији и најснажнији начин да се обезбеди приступ и омогући стварање органске везе између уметности и публике."⁹ Радионица се може понављати са ученицима других основних школа јер даје интегралну слику о једном од најстаријих квартова Београда, Варош капији, одакле се град ширио и у чијем простору се налази велики број споменика културе у које спада и ОШ "Краљ Петар Први", најстарија школа у Србији.

Пинокио у поставци Музеја примењене уметности у Београду "Траг у дрвету" је програм осмишљен са циљем да кроз драмску форму упозна младу публику с одликама стилског намештаја и дрвета као основног материјала за његову израду. Први пут је одржан у оквиру Дана европске баштине од 8. до 17. септембра 2006. године. Приређен је у сарадњи Дечјег културног центра¹⁰ и Музеја примењене уметности у Београду и одвијао се током 2007. године, за ђаке основних школа у договореним терминима.

Сценарио и режију је приредила Снежана Бећа-



5. "Пинокио у поставци Траг у дрвету", образовно-уметнички програм, Музеј примењене уметности, Београд, 2007. "Pinocchio at the exhibition Traces in the Wood", educative-artistic programme, Museum of Applied Art, Belgrade, 2007

ревић на основу бајке о Пинокију и текста каталога сталне поставке "Траг у дрвету" аутора Марије Бујић, кустоса музеја. Глумци су костимирани у ликове које тумаче: Ђепето – Бранислав Платиша, слушкиња – Маријана Петровић, уз анимацију лутка Пинокија, и принцеза – Тијана Савичин. У програму учествују заједно са глумцима и кустос музеја, Ангелина Фолгић-Корјак, водич Леа Зеи или кустоси волонтери Јелена Ђурић и Андреј Берета.

Циљ поставке "Траг у дрвету" је да покаже богатство техника коришћених у изради и декорисању намештаја, насталог од краја XV века до прве деценије XX века. Ђепето (гумац) се обраћа принцези (балерини) која седи на шкрињи, говорећи јој да је ту шкрињу направио његов деда, изврсни дрводеља, из љубави према једној предивној дами. Затим упознаје посетиоце с израдом овог предмета, за који је требало прво одабрати дрво, које се сушило, а затим подвргло процесу резбарења, што је могло потрајати данима и седмицама. У наставку се деца укључују у даљи ток представе на следећи начин:

Ђепето: "Шта мислите шта све може да се држи унутра?" Кустос разговора са децом, она одговарају на постављено питање, након тога их упознаје са најстаријим експонатима поставке, шкрињом из XV века, која је била израђена у готичком стилу и служила за чување вредних списа, медаља и других драгоцености. Даљи разговор води се о техникама украшавања и заштите дрвета. У рукама дрводеље обичан комад дрвета постаје дрвени лутак. Дирнута љубављу Ђепета, вила је Пинокију удахнула живот и тако је лутка постала дрво са душом (сл. 5). „Траг у дрвету“ је поставка која говори управо о томе. Сваки комад намештаја има своју причу. Ликови урезани

⁹Т. Урјо-Коскинен, *Уметничке организације и њихови образовни програми: одговор на потребу за променама*, Београд 2002, 21.

¹⁰Центар за музејску дидактику, привремено смештен у Дечјем културном центру Београд, основан је са циљем да доведе до промене односа између музеја и музејске публике, пре свега, деце и младих. www.dkcb.org.yu

на вратима старих ормана, шаре, цветни мотиви, златни украси, седефасте плочице утиснуте у дрво говоре нам о времену када су настали. Ко ће боље од дрвеног лутка с душом испричати тајне које крију фиоке комоде, где се још увек налазе писма! Ко боље зна све приче о дамама и господи који су седели и обедовали за резбареним столовима!

Програм Пинокио у поставци Музеја примењене уметности "Траг у дрвету" – оживљава време заробљено у дрвету и тако омогућава посетиоцима да уђу у свет дрвета с душом. Разгледајући разноврсне експонате: ормане, табернакле, столове и столице, огледала, комоде

и друге предмете, посетиоци се упознају са различитим типовима намештаја и изванредним техникама украшавања дуборезом, интарзијом, позлатом, осликавањем...

Призори с изложбе отварају многа питања:

Шта је то стил?

Како је настао орман?

Од каквог дрвета се прави намештај?

Шта су то шкриње и чему су служиле?

У завршној фази радионице деца испуњавају дидактичке листиће, радећи у групама, подсећајући се нових термина и података које су чули током обиласка изложбе.

ANGELINA FOLGIĆ KORJAK^{*}

CREATIVE EDUCATION IN MUSEUM ENVIRONMENT : EDUCATIVE PROGRAMMES AND WORKSHOPS IN THE MUSEUM OF APPLIED ART (2002-2007)

Summary

Subject of this paper is the five years long experience with educative programmes and workshops which have been organized by the Education Department of the Museum of Applied Art in cooperation with curators – art historians and other professionals from outside the Museum – psychologists, artists, educators for children with special needs. The main goal of educative programmes and workshops was to help school children learn about different aspects of applied art in a hands-on way. Workshops active within a museum environment fill in the gap between schools and the real world, and hands-on experience enhances their self-awareness and creative development.

Having in mind authenticity of an artistic exhibit as object and document used in teaching work with primary schools children was focused on experimental learning and creative thinking.

The atmosphere of a museum study exhibition as exclusive space sustained the enriching the sources of teaching. Diversified, professional explanations our curators provided as well as active communication with children and later having them answer questionnaires by ticking right answers made exhibition perceptions richer and more profound. Creative activities in the Visual Arts Workshop offered every participant opportunity to gain direct artistic experience.

The traditional annual exhibition Children's October Salon was assorted in the past five years with programmes and workshops for talented children, young public and children with special needs thus helping them to broaden their knowledge and develop their creative abilities in the Museum.

There were two workshops organized within the frames of the most important annual exhibition of the Museum, i.e. the study exhibition **The Pirot Kilim** by Milena Vitković – Žikić as the author in 2002 and the study exhibition **The Impossible – The Art of Surrealism** by Milanka Todić, Ph D in 2003. The workshops provided opportunity for the young to gain deeper insight in authentic achievements of Pirot kilim craft, traditional art branch which bloomed in the 19th century but also to learn more about surrealist art, its unstandardized themes and techniques and to avail themselves of the works exhibited in the Museum. Programmes “Town in Art” and “Pinocchio at the exhibition Trace in Wood” enrich the school teaching methods through actual experiencing cultural heritage. Relations between the town setting and local history arouse eagerness to know more about the past while European styles in national architecture and art establish connections with global culture. Programmes which use dramatic forms, music, film techniques along with classical museum methods offer to a young visitor a richer and deeper sensation and experience.

^{*}Angelina Folgić Korjak, Art Historian, Museum of Applied Art, Belgrade



П Р И К А З И



ДУШАН МИЛОВАНОВИЋ*

ИЗЛОЖБА АТОС – МАНАСТИРСКИ ЖИВОТ НА СВЕТОЈ ГОРИ

Уметнички музеј града Хелсинкија, Хелсинки, Финска, од 19. августа 2006. до 21. јануара 2007. године

Поводом финског председавања Европском унијом за 2006. годину, два музеја из Београда су учествовала, по позиву, на монументалној изложби *Атос – манастирски живот на Светој гори* (*Athos–Monastic Life on Holy Mountain*), коју је организовао Уметнички музеј града Хелсинкија (Helsinki City Art Museum); изложба је постављена у бившем спортском центру (Tennis Palace), у самом центру престонице и трајала је шест месеци.

Можда се, на први поглед, чинило необичним што земља која има само око 1% православног становништва, а не може ни да се похвали материјалом византијске провенијенције у сопственим музејским колекцијама, организује изложбу оваквог типа. Међутим, сумње свих скептика су срушене већ на отварању: обиље најрепрезентативнијег материјала, изванредни и богато илустровани каталог, мноштво званица из културног и политичког живота, одзив медија. А још, по затварању, податак да је изложбу видео највећи број посетилаца у Хелсинкију, икада забележен. Очигледно, мотиви за организацију овакве изложбе били су, пре свега, атрактивност теме, необичност и мистичност Свете горе, која увек, као и овога пута, изазива велику пажњу; ту, свакако, треба узети у обзир и то да је, до сада, само једном одржана слична изложба у Солуну (Ризнице Свете горе, 1997). Аутор концепције и једног од текстова у каталогу и шеф великог тима стручњака био је директор овог музеја, историчар Бернт Арел (Berndt Arell), а кустос саме изложбе Мико Оранен (Mikko Oranen). Тим су сачињавали дизајнер поставке, конзерватори, стручњаци за пропаганду, педагози, административни стручњаци и чланови велике техничке екипе.

Саму изложбу је отворила министар културе Финске, у присуству великог броја званица и гостију из институција – учесница и представника медија. Ризнички материјал са Свете горе веома се ретко и нерадо износи, јер сам Светогорски типик забрањује да, било шта старије од 30 година, може да изађе ван њених граница, сем у посебним околностима. Такве "околности" морају да буду озбиљно утемељене и образложене у



1. Поставка изложбе – *Атос манастирски живот на Светој гори* [детал], Уметнички музеј града Хелсинкија, Хелсинки, 2007.
Display of the exhibition *Athos Monastic Life on The Holy Mountain* (detail) City Art Museum, Helsinki, 2007

* Душан Миловановић, историчар уметности, Музеј примењене уметности, Београд

светогорском Протатону, а догодиле су се само неколико пута: осамдесетих година у Атини је одржана велика изложба византијске уметности и нешто материјала је тада позајмљено; у Солун је 1993. године, на молбу хиландарског братства, изнесена чудотворна икона Богородице Тројеручице и у саборном храму Светог Димитрија је гостовала три недеље, уз невероватно велику посету; за обележавање 800-годишњице манастира Хиландара, а одатле, за централну изложбу у галерији Српске академије наука и уметности, позај-

мљене су три иконе из XI, XIII и с почетка XIV века. Поменута, монументална изложба у Археолошком музеју Солуна (1997) приказала је сву раскош и лепоту сачуваних светогорских ризница. Овога пута, аутори су намеравали да са више стајалишта осветле светогорско предање и историју, старе већ готово два миленијума.

Најважнији, највреднији и најрепрезентативнији део ове изложбе представљају артефакти, дакле, покретни споменици културе који се чувају у ризницама Свете горе, али и по колекцијама репрезентативних музеја света. У овом делу манифестације, позајмицама и стручном обрадом материјала помогло је Музеју Хелсинкија преко тридесет институција, а логистичку подршку дало је најмање још толико. Пре свих, Свештена општина Свете горе и девет манастира (Ивиرون, Дионисијат, Пантократор, Симонопетра, Свети Павле, Ставроникита, Ксенофонр, Григоријат и Есфигмен) позајмили су свој материјал; следе КЕДАК (Завод за заштиту споменика културе Свете горе и северне Грчке), Солун и Музеј византијске културе, из истог града. Из Атине, материјал је позајмио знаменити Бенаки музеј, а још три приватне фондације из Грчке су изашле организаторима у сусрет. Са Кипра су учествовали Фондација архиепископа Макариоса, манастир Кикос и тамошњи Завод за заштиту. Из Русије је учествовало више музеја и установа; из Москве: Третјаковска – галерија, Државни историјски музеј, Пушкинов музеј, Централни музеј “Андреј Рубљов” за стару руску културу и уметност; манастир Свети Сергеј из Сергејевског посада и Државни архив старих докумената; из Санкт Петербурга: Ермитаж и Државни руски музеј; Из Србије су учествовали Народни музеј и Музеј примењене уметности, из Београда. Из Немачке материјал су позајмили: Музеј икона из Реклинхаузена, а из Минхена Археолошка државна колекција, односно Музеј за праисторију и рану историју. Учествовала су још и надлежна министарства, посебно за културу, као и амбасаде поменутих земаља.

На првом нивоу Тенис Паласа, у централном делу су постављени велики панои са фотоведутама свих светогорских манастира и опширним легендама о њима, велика карта Свете горе и низ легенди о њеном историјату, знаменитостима, обичајима, животу... У овом делу, као ударна информација, цео један зид је прекривен фотопортретима савремених светогорских монаха. Поред тога су постављене иконописна радионица, музејска продавница и велика сала са старим светогорским фотографијама (од средине XIX века до тридесетих година XX века). Још један сегмент ове комплексне изложбе представљају старе поштанске карте (разгледнице) с приказима Свете горе. У великој сали, поред, постављен је низ слика и минијатура из савременог монашког живота, које су дело монаха Анастасија, сабрата манастира Кутлумуша; ове представе, изведене су у маниру средњовековних минијатура, али у сасвим савременој интерпретацији, тако да представљају својеврсно

сведочанство, а истовремено потпуно елиминишу предрасуду да су времена ове уметности прошла.

Остали простор на овом етажу је испуњен иконама (40 примерака), манускриптима и документима (12), великим корпусом графика (збирка манастира Симонопетре; 32 отиска), колекцијом дрворезбарства и примењене уметности (13), литургијских предмета (8) и колекцијом богослужбеног текстила (15), што све потиче из светогорских ризница. Сваки од ових предмета јесте својеврсни драгуљ коме је посвећена велика пажња у исцрпном каталогу.

Насупрот разноврсности и шаренилу првог етажа поставке, на другом спрату аутори су успели да досегну атмосферу сакралног простора и, на известан начин, сугеришу молитвени мир Свете горе. У високој, разубеној и великој просторији, централно место заузима *мулаж-копија читаве апсиде* московске Саборне цркве Благовештења, коју су осликали Андреј Рубљов и Теофан Грк, из Музеја „Андреј Рубљов“. У том делу велике просторије, на поду је постављена колор *копија мозаика из манастира* Ивирона (XI–XII век), а изнад велики оригинални хорос, пречника 3,5 метра, са свим пратећим деловима (ланци, куке, крстови, стаклена кандила, чираци за свеће), из XIII–XIV века, пореклом из Мале Азије, а власништво Археолошког музеја из Минхена. На посетиоце је посебан утисак оставила изванредна *колекција мермерне пластике, керамике, ситних археолошких предмета...* из давно запустелог манастира Зига на Светог гори, који потичу од V до XII века. По нашем сазнању, овај материјал први пут је изнесен из Грчке, а за нас је то и доказ да се већ у V веку на Атосу одвијао веома богат богослужбени живот; док је оваквој, монументалној и изврсно изведеној каменој пластици ктитор могао да буде само неко из највишег слоја равновизантијског друштва.

Иза централног дела поставке, у једној бочној ниши је извршена *реконструкција монашке трпезе* (трпезарије), у веома рационалним размерама и са потпуним разумевањем и познавањем теме. Дугачак сто, једноставне столице и клупа, калајни таџири... на доследан начин прате основну нит читаве поставке – у једноставним и разумљивим размерама представити монашки живот на Атосу.

На овом спрату је изложен и атрактивни материјал из музејских колекција, који је пореклом са Свете горе, затим светогорска дела која су на различите начине расута по свету, или она која имају апсолутне компарације са светогорским ремекделима. Велику пажњу стручњака су изазвале *оригиналне фреске* (фрагменти) са Свете горе, од XV до XVIII века, власништво Ермитажа и других руских музеја. Преко деведесет најрепрезентативнијих икона из византијских колекција широм света покривају период од XII до краја XIX века, међу којима су ремекдела, давно позната у литератури, али ретко померана из матичних колекција (*Преобра-*

жење из Ермитажа, XII век; *Одигитрија* из Сергејевског посада, XIII-XIV век; *Мироносице на Христовом гробу* из Петрограда, XIV-XV век; *Спаситељ на Трону*, из Третјаковске галерије, 1411. г.; *Свети Петар Атонски и Онуфрије Велики* из Ермитажа, рани XV век; *Дванаест великих празника* из Сергејевског Посада, XV век; српска икона *Богородице са светим Николом и светим Јованом* из московског Историјског музеја, око 1500; *Чудо у Хони* из Народног музеја у Београду, XV-XVI век; *Свети Сава Српски и свети Симеон Мироточиви*, српска икона из Руског уметничког музеја у Петрограду, 1556. г.; *Васкрсење* из Бенаки музеја, друга половина XVI века; српска икона светог *Саве и светог Симеона* из Народног музеја у Београду, друга половина XVI века и низ других ремек-дела, а када бисмо и свако постављено дело овде поменули не бисмо направили никакву грешку. Наше задовољство садржи се у томе да је *Икона светог Димитрија*, с краја XIV века из Музеја примењене уметности из Београда, у овом изванредном избору, имала веома истакнуто место.

Међу рукописним књигама највећу пажњу побуђивале су оне изведене на пергаменту са ванредним минијатурама, попут грчког *Менелога* (за мај – јун) из Историјског музеја Москве, који је рукописан 1063. године; најстарије су, међутим *Књига подвижника* из истог музеја, писана 899. године и изванредно грчко *Четворојеванђеље*, из истог музеја, писано 999. године; Историјски музеј Москве је представио још неколико ванредних примерака, међу којима се изузетним минијатурама истичу *Менелог* (за фебруар – март) из друге четвртине XI века, грчко *Четворојеванђеље* с минијатурама јеванђелиста, с краја XI века и грчко *Изборно јеванђеље* с преласка из XI у XII век. Руски државни архив је изложио једно изврсно *Јеванђеље* из 1492. године и неколико драгоцених докумената, међу којима посебну пажњу побуђују *писма руском цару Алексеју Михаиловичу*, с молбама за помоћ (1645-1676) од братства манастира Ивиона (15. јун 1648) и манастира Ватопеда (21. јула 1649). Државни Историјски музеј из Москве је представио и прво издање *Путешествија по светим местима Европе, Азије и Африке* (започето 1723. и завршено 1747. г.) од Василија Григоровича Барског, штампано у Царској акедемији наука Санкт Петербурга 1793, што је истовремено први озбиљнији научни осврт на Свету гору, њену историју и неизмерна блага.

У секцији дрворезбарства и уметности минијатуре представљена су 44 примерка различитих материјала, где доминирају дрворезбарске минијатуре надалеко чувених анонимних уметника, монаха Светогораца; иконице, крстови, панагије из различитих колекција, с комплиментима организатора изложбе да су међу њима најупечатљивији утисак оставили примерци из Музеја примењене уметности (*диптих*, XVII-XVIII век; *диптих* из 1777. г.; *ручни крст*, крај XV века; *херцеговачки ручни крст* из друге половине XVI века; *престони крст* с краја



2. Пекторална икона – *Камеја*, Цариград; рани XIII век, *Оков*, рани XVII век, Пећ или Призрен, Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 4588

Pectoral icon – *Cameo*, Constantinople, early 13th century, *Fitting*, early 17th century, Pe or Prizren, Museum of Applied Art, Belgrade, Inv. No. 4588

XVI века; *престони крст*, средина XVII века и још један с краја XVII века; *крст од рожине* с краја XVII века; *престони крст* из средине XVIII века; *енколпион* с краја XVII века...). Међутим, тој групацији припадају и ремек-дела, *златне плочице* са емајлом из друге половине XI века, некадашње власништво манастира Хиландара, а данас у Народног музеју у Београду, као и двострука *стеатитна иконица* (XI-XII век) из Музеја примењене уметности. Из колекција истог музеја потичу и два изванредна мисионарска *крста* – *реликвијара*, први с краја VIII и почетка IX века, а други из преласка IX у X век. Изложена је и веома стара дрворезбарена *графичка плоча* (поч. XVI века) из бугарског манастира Зографа, која се данас чува у немачком Музеју икона у Реклинхаузену.

Представљено је и седамнаест најразличитијих, изванредних литургијских утензилија међу којима, величином свакако доминира већ помињани *хорос* из минхенског Археолошког музеја (XIII-XIV век). Међу најлепше предмете на изложби свакако спада и *путир* из манастира Ивиона, коме се у стручној литератури, више пута враћала историчар уметности др Бојана Радојковић; ту је и једна изузетна неоготска *кадионица* – *ручка* из истог манастира, дело златара Неделка из Софије, из 1674. године. Велики утисак су оставила и *два сребрна окова четворојеванђеља*, једно из Руског уметничког

музеја (Петроград), писано у манастиру Дионисијату 1673. г., а друго из Бенаки музеја, штампано у Венецији 1697, а оковано негде у Трансилванији, и као дар војводе Сервана Басарабе поклоњено манастиру Симонопетра. Позлаћена и са емајлом украшена *дарохранилница* из 1613. године, *циборијум* из 1775, ванредни *пар рипида* из 1755, *путир* из 1740, *кадионица – ручка* из 1810. ванредни су примерци црквеног златарства позне Византије, а данас су власништво Бенаки музеја из Атине. У овом сегменту поставке посебно су се истицали: *камеја Пантократора*, рани XIII век; *кадионица – ручка*, XIV век; *висећа кадионица*, XIV век; *чаши*, крај XIV – почетак XV века и *чаши Вукишина* из истог времена, а сви примерци из колекција Музеја примењене уметности.

Очекивали смо некакву другачију поставку, имајући у виду достигнућа финског дизајна. Међутим, изложба је изведена на веома једноставан начин, без икаквих претеривања у погледу самих витрина, декора, постамената. Све је крајње сведено, често и у витринама које су више пута пре тога коришћене, али с очигледном намером архитекте поставке да је у првом плану и пре свега господар ситуације – предмет сам по себи. Пригужена светла, музичка завеса на граници чујности са светогорским појањем, у потпуности су остварили призив свечане светости, а посетиоца за тили час пребављивали у светогорске мистичне атмосфере.

Репрезентативни каталог *Athos – Monastic Life on Holy Mountain*, на 344 страница и са преко 500 колор фотографија, у потпуности следи намеру аутора да информише, импресионира, одушеви... Каталог је објављен на финском и као посебна публикација на енглеском језику. Рецимо да би само побројавање аутора однело већи део овога текста, али треба истаћи да су уз слово благослова Васељенског патријарха Вартоломеја Константинопољског, ту још и благослов архиепископа Карелијског и Свефинског Лава, затим уводни текст идејног творца пројекта г. Бернта Арела (Неухватљива светост); следи текст хелсиншког митрополита Амвросија (Света гора – Рај на земљи), па "добродошлица" професора компаративне религије Универзитета у Хелсинкију; ту је и велики текст о манастиру Валааму "Северном Атосу", епископа Јоенсууског Арсенија; под насловом "Просветли ми душу, срце и дух мој и покажи ми пут Твој", у обимном тексту Ј. А. Пјатницки, из Ермитажа,

расправља о истраживачима Свете горе, с посебним освртом на руско учешће у њему. Људмила Тарасенков, директор Музеја "Андреја Рубљов" говори о историјату ове угледне институције, а Надежда Пивоварова, кустос Одељења икона у Државном руском музеју, говори о светогорској колекцији у њиховој институцији. Професор Отвореног универзитета у Атини Харалампос Коцакоглу расправља о византијској уметности на Кипру у раздобљу од IV до XII. века, Јоанис Елиадис, кустос Византијског музеја и Уметничке галерије архиепископа Макариоса III, о сликарству на Кипру од XIII до XIX века. Следи обимни и раскошни каталог у коме су, поред исцрпних каталожких јединица репродуковани сви изложени предмети у колору. Велики преградни картони (стране) са веома успелим фотографијама у марго, са ведућама манастира, светогорским призорима или детаљима ентеријера саме изложбе представљају посебни украс.

Из Музеја примењене уметности, у послу су учествовали: Душан Миловановић као организатор и аутор 23 каталожке јединице, Јелена Пераћ, аутор 1 каталожке јединице, Драгиња Маскарели као асистент, Ивана Видић и Милан Андрић, конзерватори, Дејан Сандић, координатор, Оливер Цвијовић, фотограф, чланови редакције МПУ, лектор и преводилац. Са изложбом, у Хелсинки је путовао и присуствовао отварању Душан Миловановић; на отварању је била директор Музеја Иванка Зорић, а изложбу је у Београд вратио колега Милан Андрић. О паковању, осигурању и транспорту старало се предузеће Kunsttrans из Беча.

Труд аутора, организатора и свих сарадника на овом компликованом пројекту заслужује све комплименте, како у свим фазама припреме, тако и приликом саме реализације. На овоме месту истичемо веома добру сарадњу и срдчан пријем колега из Уметничког музеја града Хелсинкија, као и наше амбасаде. Овде истичемо и велико задовољство што смо имали прилику да у овако озбиљном пројекту учествујемо, да упоредимо наша искуства са онима из света и стекнемо утисак да ни у чему не заостајемо за другима. Признања организатора нашем Музеју односили су се на одабир и каталожку обраду материјала, паковање, пратећу документацију, квалитет фотографија...

"ЈА ХОЋУ ДА САМ СЛИКАР": ЖЕНЕ, УМЕТНОСТ, РОД И МИТ

Едиција *Жене у српској уметности* (Издавачи: Тору, Војноиздавачки завод, Народни музеј, Београд, 2004)

У тренутку када је, књигом Оливере Јанковић о Милени Павловић-Барили,¹ отворена едиција *Жене у српској уметности* издавачке куће Топи и Војноиздавачког завода из Београда, у српској историји модерне уметности још увек се није постављало питање о проблему *Зашто нема великих жена уметника (уметница)?*², можда и зато што је неколико српских уметница већ било произведено у национални, патриотски или романтичарски мит, попут Катарине Ивановић, Милене Барили или Надежде Петровић. У сваком случају, није било створено ново поље интерпретација, које су студије рода, нова социологија уметности, пост-феминистичка теорија уметности и метод "интервенције" на англоамеричкој сцени већ увелико најавиле капиталним делима ауторке попут Линде Ноклин или Гризелде Полок, те други аутори попут Мике Бал, Виктора Бургина или Тимоти Џеј Кларка. Током седам година, колико ова едиција постоји,³ издањима која су уследила, о Љубици Сокић (Ирина Суботић) и Алекса Челебоновић (Бети Вукановић (Вера Ристић), Олги Јеврић (Јерко Денегри), а недавно и студијама о Катарини Ивановић (Радмила Михаиловић, Мирослав Тимотијевић), Наталији Цветковић (Симона Чупић) и Надежди Петровић (Лидија Мереник), едиција се сигурно приближила управо поменутих или њима сродним интерпретативним методама "нове историје уметности". У међувремену, српска историја и теорија уметности су понудиле неколико иновативних читања, која су се издвојила из конвенционалне, најчешће историографски и формалистички оријентисане "школе" писања о уметности, која се доста лагодно ослањала на пионирске класификације претходника, пре свих, Момчила Стевановића, Лазара Трифуновића и Миодрага Б. Протића, или су, у најгорем случају, игноришући те доприносе, инсистирале на анахроним, хронолошко-дескриптивном приступу, или пак западале у својеврсне реификације, деификације и митологизације уметница

попут Милене Барили или Надежде Петровић. У нова достигнућа која су на "мала врата" увела "нову историју уметности" на српску историјско-уметничку сцену, треба овом приликом⁴ подсетити и на радове Браниславе Анђелковић *Тестамент Катарине Ивановић* (1998); Симоне Чупић *Портрет аутора: Гризелда Полок* (2001) и *The Interpretation of Female Bodies as a Projection of Identity* (2002); *Увод у феминистичке теорије слике* (приредила Бранислава Анђелковић 2002); Радине Вучетић *Европа на Калемегдану* (2003), Саше Брајовић *У Богородичином врту* (2006), Јасмине Чубрило *Социјалистички реализам и сликарство Зоре Петровић* и др.⁵

Сваки од поменутих наслова едиције *Жене у српској уметности* поседује сопствене особене квалитете интерпретације и методолошког приступа уметничком материјалу, самопоуздано се удаљавајући од опасне границе патетичног приступа "женама уметницама", и још мучније "дефиниције" уметности "лепшег пола", одолевајући баналној подели на "мушку" и "женску" уметност, али и милитантном заступању једнообразности интерпретација, тј. историјско-уметничког методолошког једноумља. Како на једном месту, у поводу приказа едиције, наводи Симона Чупић: "иако, на први поглед, садржајем уклопљена у интересовања и полемике везане за истраживања рода, едиција знатно више сведочи о једном могућем пресеку њиховог реалног места и домета у српској историографији и академским круговима. Методолошки избори аутора/ки указују на веома различит спектар ставова према појму женске уметности, женских студија, те студија рода у најширем смислу".⁶ Тачније, методолошки бриколаж карактеристичан за коло *Жене у српској уметности*, па и за неке од наслова едиције, као да срећно (па било то случајно или интуитивно, што је мало вероватно) следи бриколаж методологију коју у једном свом тексту брани Линда Ноклин, када се залаже за "*user friendly eclecticism*": свака историјскоуметничка тема, проблем или ситуација,

* др Лидија Мереник, историчар уметности, Филозофски факултет, Београд

¹ О. Јанковић, *Milena Pavlović-Barilli*, Београд 2001.

² L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Westview Press 1988.

³ Утемељена у разумевању и ентузијазму иницијатора едиције, приватног издавача куће Тору господина Живомира Живковића, а уз логистичку и финансијску подршку Војноиздавачког завода.

⁴ Овом приликом, нажалост, није могуће поменути све ауторке и ауторе сродних методолошких провенијенција, а чија истраживања се крећу од уметности манирима и барока до уметности 21. века.

⁵ B. Anđelković, *Testament Katarine Ivanović*, *Umetnost na kraju veka*, Београд 1998, 60-70; S. Čupić, *Portret autora: Griselda Pollock*, 3+4, br. VI, Београд 2001, 12-13; S. Čupić, *The Interpretation of Female Bodies as a Projection of Identity. The Orient, The Balkans, Or Something Else?*, *The Anthropology of East Europe Review*, No. 20, 1, Chicago 2002, 87-94; *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. B. Anđelković, Београд 2002; R. Vučetić, *Evropa na Kalemegdanu*, "Cvijeta Zuzorić" i kulturni život u Beogradu 1918-1941, Београд 2003; S. Brajović, *U Bogorodičinom vrtu*, Београд 2006; J. Čubrić, *Социјалистички реализам и сликарство Зоре Петровић*, саопштење на скупу *Социјалистички реализам у уметности и архитектури*, Музеј примењене уметности, Београд 2006.

⁶ С. Чупић, неobjављени текст.



1. Мирослав Тимотијевић – Радмила Михаиловић, Катарина Ивановић, Београд, 2004.
Miroslav Timotijević – Radmila Mihailović, Katarina Ivanović, Belgrade 2004

захтева другачију, различиту стратегију; свака захтева другачија истраживања и посвећеност, велику флексибилност, изван методолошког пуризма.⁷

За едицију је парадигматска књига *Катарина Ивановић, прва српска сликарка*, која је својеврсни омаж професорки Филозофског факултета у Београду, Радмили Михаиловић (1922-1993), родоначелници примене иконолошке методе Абија Варбурга и Ервина Пановског у српској историји уметности, али и у домену педагошког рада на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду. Упркос томе, библиографија Радмиле Михаиловић остала је скромна – професорка као да је поделила судбину неразумевања, одбијања и разочарања са Катаринином Ивановић, Миленом Барили или Надеждом Петровић. Међутим, у круговима озбиљних истраживача, њена дела попут књиге *Мртва природа у српском сликарству XVIII и XIX века* (1979) остају семинална за методологију историје уметности и иконологију у Срба, а језгровит и одсечан стил бриљантно прецизне мисли и утемељености чињеница, огромно и свестрано класично образо-

вање остају и данас идеал многим писцима о уметности и следбеницима. Утолико је драгоценија иницијатива да се њени текстови *Свирепи Купидон Катарине Ивановић* (1974) и *Амблематски основи слике "Миле вести" Катарине Ивановић* (1977)⁸ споје у овој монографији. "Мит о уметници као првој српској сликарки професорка Михаиловић прихвата условно. Њу је више интересовала чињеница да је сликарка рођена у оквиру културног модела Средње Европе, да је ту васпитана и да је ту провела цео свој живот. То јој је дало за право да претпостави да је поглед на свет Катарине Ивановић у основи 'организовани семантички универзум'. Професорка Михаиловић у структури сликаркиног опуса препознаје оно што се у новијој литератури назива амблематско осећање – *sensus emblematicus*, и тумачи га кроз визуру хуманистичких знања претходних векова".⁹

С друге стране, Мирослав Тимотијевић, излазећи из домена иконологије, у историјском, културолошком и идеолошком слоју разматра амбивалентни значај улога које је историја "доделила" Катарини Ивановић и које једна другу засеђују: *прве српске сликарке и прве националне хероине*. "Међутим", наводи он, "та пажња је првенствено била мотивисана патриотском идеологијом. Већ на почетку њене каријере штампа, која има важну улогу у уобличавању националног идентитета, свесно и тенденциозно тумачи младу сликарку као српску националну хероину [...] У овом процесу произвођења хероја уметници истовремено постају и субјект и објект. Они својим делом активно учествују у стварању идентитета нације, док нација, с друге стране, активно утиче на њихово дело, па и на њихов лични живот. Култ уметника као националног хероја и отелотворења духовних способности нације, чврсто је повезан са идејом о његовој обавези да се несесично жртвује за патриотске интересе. Та чињеница одразила се на Катарину Ивановић више него на било ког другог српског уметника, захваљујући првенствено томе што је деловала у време када је посао уметника још увек сматран мушким занимањем".¹⁰

Ова тврдња пружа три могућа типа класификације који се уочавају унутар едиције *Жене у српској уметности*. Први тип је обележен производњом националног (патриотског) меганаратива око дела и личности уметнице (Катарина Ивановић, Надежда Петровић) и напорима аутора монографија да, продирући кроз густе слојеве таквог традиционалног и често политички и идеолошки обојеног наратива, открију и покажу значај и величину производње уметности иманентних супстанција које ове две уметнице пружају. Други тип има одлике микронаратива, заводљивих романтичних конотација, интимних или меланхоличних садржаја и расположења, у опусима Наталије Цветковић, Милене Барили или

⁷L. Nochlin, *Memoirs of an Ad Hoc Art Historian, Representing Women*, London 1999.

⁸Видети библиографију у: М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, Beograd 2004.

⁹М. Timotijević, R. Mihailović, *н. д.*, 57.

¹⁰Исту, 7.

Љубице Сокић.¹¹ У овом случају је начин интерпретације најфлексибилнији, иако се чини да је најтежи посао, од сакупљања грађе до писања, морала имати Симона Чупић, ауторка монографије о мање познатој уметници Наталији Цветковић (1888-1928), о којој је, такође, веома мало и писано. Будући да је Наталија припадница прве генерације школованих српских сликарки у 20. веку, ауторка књиге је искористила прилику за разматрање друштвеног устројства "женских простора", те сложених веза родних питања и професионалног деловања уметница у Србији с почетка века: "Живот Наталије Цветковић обликовао је читав низ ограничавајућих конвенција епохе [...] Двоструки друштвени критеријуми кројили су могућности и границе њеног бављења сликарством, али је нису спречили да остави аутентично сведочанство о времену у коме је стварала. Сугестивна непретенциозност ових интимних белешки превазилази ограничавајуће формалне оцене и упућује на истинску вредност дела Наталије Цветковић"¹². Трећи тип је утемељен у аутохтоном, за своје доба изразито напредном деловању изван или изнад било меганаратива, било микронаратива, као у случају Бете Вукановић и Олге Јеврић, које и временски и симболично својим изразито ексцентричним личностима омеђују 20. век. На његовом почетку стоји Бета Вукановић – *Babette Bachmayer* (1872-1972), која "да ће у Београду провести свој век, није ни у сну слутила", неуморна, талентована наставница сликања и цртања и деликатна импресионисткиња, о чему говори и минуциозна монографија Вере Ристић.¹³ Крај 20. века

омеђује једна од *ексцентричних* стамених форми модернистичке скулптуре "екстремног индивидуализма" Олге Јеврић, "уметност израсла на искуству егзистенције, као што је за узврат искуство егзистенције било могуће издићи до сублима уметности"¹⁴. Ипак, сва три типа одликује једна непроменљива која, суштински, обележава социјалне и идеолошке хоризонте србијанског друштва у протекла два века, можда најсликовитије изражена у животу, делу и миту Надежде Петровић¹⁵. Иако нико не оспорава величину Надеждиног сликарског дела, њу су тек ратничко, а не уметничко изједначавање са мушкарцима и њена прерана смрт на фронту, а не за штафелајем, учинили херојном. Тек пошто се доказала *као мушкарац*, постала је славнија и важнија од мушких колега уметника.

На крају, од Катарине Ивановић до Олге Јеврић пратимо не само нит генијалности, иновативности или великог уметничког дара уметница, којима су оне избориле своје место у историји уметности, већ и историју недовршеног пројекта српске *модерности*, за који је дисконтинуитет карактеристичнији него континуитет, будући сасецан ратовима, превратима и политичким убиствима, конзервативизмом, унутарнационалним и међунационалним сукобима и суровостима, непросвећеношћу, лошим укусом, речју, широким хоризонтом немоћи, нетрпељивости и незнања, како јуче, тако, нажалост, и данас.

¹¹I. Subotić, A. Čelebonović, *Ljubica Cuca Sokić*, Beograd 2003.

¹²S. Čupić, *Natalija Cvetković*, Beograd 2005.

¹³V. Ristić, *Beta Vukanović*, Beograd 2004.

¹⁴J. Denegri, *Olga Jevrić*, Beograd 2005.

¹⁵L. Merenik, *Nadežda Petrović*, Beograd 2006.



А К В И З И Ц И Ј Е

ОДСЕК ЗА ОПРЕМУ КЊИГЕ, ПРИМЕЊЕНУ
ГРАФИКУ И ФОТОГРАФИЈУ

PHOTOGRAPHY AND PRINT ROOM
DEPARTMENT

Амбротипија

Око 1860.

Стакло, негатив, позлата, боја; кутија: бакарни лим, плиш,
дрво; пресовање

100 x 90 mm

МПУ инв. бр. 23119

Ambrotype

Around 1860

Glass, negative, gilding, colour; box: copper foil, plush, wood;
pressing

100 x 90 mm

MAA Inv. No. 23119

Амбротипија је, осим дагеротипије и феротипије, била најраспрострањенија рана техника израде фотографије (патентирана средином 19. века), која је за основу имала колодијумски негатив на стаклу; постављен испред црне позадине, негатив се појављивао као слика у позитиву. Тамна позадина обично је била комад црне тканине или папира, мада је понекад и полеђина стакла фарбана црном бојом. Амбротипије, најчешће портрети, прављене су у истом формату и опремане на исти начин као дагеротипије, представљајући тако јефтинију замену за ову скупу технику.

Амбротипија из колекције Музеја примењене уметности је откупљена 2007. године. Представља портрет непознате жене, снимљен у амбијенту фотографског атељеа. Амбротипија је колорисана, а накит који жена има на себи – брош, прстење и нарукнице – изведен је позлатом. Ефекат слике у позитиву је добијен фарбањем полеђине стакленог негатива црном бојом. Амбротипија је покривена стаклом, урамљена оквиром од бакарног лима и смештена у кутију од дрвета, обложену плишом с унутрашње стране поклопца. Горња и доња страна кутије су украшене идентично: унутар декоративног оквира, сачињеног од неколико орнаменталних мотива, налази се централни овал с портретом старијег мушкарца дуге браде, који је представљен из профила, с капом на глави.

Along with daguerreotypes and ferrotypes, ambrotype was among the most widespread early techniques in photography (it was patented by mid-19th century) which used collodion emulsion coated on glass negatives; placed in front of a black background, the negative would appear positive. Piece of black cloth or paper was used as dark background. Occasionally, the backside of the glass plate would be painted black. Ambrotypes, most often used for portraits, were of the same standard sizes and enclosed in the same type of case as daguerreotypes thus representing a cheaper substitution for this expensive technique.

Ambrotype from the collection of Museum of Applied Art was acquired in 2007. It is a portrait of an unknown woman, taken in the photographer's atelier. Ambrotype is coloured and jewellery on the woman – a brooch, rings and bracelets – is gilded. The positive effect was gained by coating the background of the glass negative with black paint. Ambrotype is under glass, in a case of copper foil. It is placed in a wooden box, and the inner side of the lid is lined with plush. The upper and lower sides of the box are identically decorated: central oval piece with portrait of an older man with long beard is placed within decorative frame which consists of several ornamental motifs. The man is in profile and has a cap on his head.



ОДСЕК ЗА КЕРАМИКУ, ПОРЦЕЛАН И СТАКЛО

Чашица

Србија, Јагодина, Фабрика стакла Нацка Јанковића, 1882-1907.

Стакло, ливено, матшлиф, посребрење

H 9 cm

МПУ инв. бр. 23120

За Одсек керамике, порцелана и стакла 2007. године је откупљено пет чашица од безбојног стакла, сличног облика које су делови три сервиса за ракију и жестока пића.

Реципијент једне од чашица, која је једино сачувана од сервиса, издуженог је, цилиндричног, благо лоптастог облика, а висока ножица са једним прстена-стим проширењем на средини завршава се кружном стопом. Тело чашице је украшено шлифовањем у виду грба Краљевине Србије (1882-1903) и сребрним тракама које уоквирују обод и стопу.

Од тренутка када је јагодински трговац Нацко Јанковић откупио Фабрику стакла у Аврамовцу од претходног власника Јулија Бозитовца (1882), започео је са осавремењивањем фабрике, увођењем парног погона и запошљавањем страних стаклара из Чешке, Словачке, Немачке и Словеније. У фабрици, чији су производи и крајем XIX века имали одлике бидермајер и неокласицистичког стила, израђивао се велики асортиман шупљег стакла од најједноставнијих, амбалажних, до најфинијих комада.

Украси на луксузнијим предметима изведени шлифовањем и посребрењем, као и брушењем, гравирањем, осликавањем са емајлним бојама и златом, рађени су у посебним радионицама у склопу саме фабрике стакла Нацка Јанковића.

Овакви сервиси украшени грбом Краљевине Србије, свакако су били у употреби на двору српских краљева Милана и Александра Обреновића. Чашице сличног облика и украса налазе се у збиркама музеја у Србији, као и у приватним колекцијама. Судећи по њиховој масовнијој производњи вероватно су коришћене и ван двора, у кућама истакнутих и имућнијих српских личности.

Литература:

Ј. Ђурић, *Стакло у Србији XIX века*, Београд, 1984, 51-54.
М. Бојкић, *150 година стакларства у Србији*, Јагодина, 1996, 9-11.

CERAMICS, PORCELAIN AND GLASS DEPARTMENT

Glass

Serbia, Jagodina, Glass Factory of Nacko Janković, 1882-1907

Glass, cast, matt polished, silvering

H 9 cm

MAA Inv. No. 23120

Five drinking cups of colourless glass were acquired in 2007. They are all similar in form and make part of three sets for brandy and spirits.

Receptacle of one of the glasses, and this is the only one preserved of the service, is elongated and cylindrical in form and high stem with a ringlike extension in the middle ends by a round foot. Body of the glass is cut and the decoration represents the coat-of-arms of Kingdom of Serbia (1882-1903). Silver bands frame the rim and the foot.

From the moment Nacko Janković, merchant from Jagodina, bought off the Glass Factory in Avramovac from its former owner Julije Bozيتovac (1882) he started its modernisation by introducing steam-powered machines and engaged foreign glaziers from Bohemia, Slovakia, Germany and Slovenia. The factory produced glass in the Biedermeier and Neo-Classicist styles by the end of the 19th century and its palette included wide range of hollow glass items from the most simple and packaging ones to the finest pieces.

Decorations on more luxurious objects were executed by cutting and silvering, as well as by grinding, etching, painting with enamel colours and gold. These were executed in special workshops within the framework of the glass factory of Nacko Jovanović.

This type of services used to be decorated with the coat-of-arms of Kingdom of Serbia which would indicate they have been in use at the courts of Serbian kings Milan and Aleksandar Obrenović. Cups of similar shape and decoration are kept in collections in museums across Serbia as well as in private collections. Judging by their mass production they are supposed to have been used outside the court, in homes of distinguished and wealthy Serbians.

Literature:

Ј. Ђурић, *Стакло у Србији XIX века*, Београд, 1984, 51-54.
М. Бојкић, *150 година стакларства у Србији*, Јагодина, 1996, 9-11.



Ваза

Чешка, крај XIX века

Стакло; емајл, позлата, дување у калупу

H 40 cm

МПУ инв. бр. 22850

Поклон Јелене Јовановић, Београд

Vase

Bohemia, end of the 19th century

Glass; enamel, gilding, mould blown

H 40 cm

MAA Inv. No. 22850

Donation by Jelena Jovanović, Belgrade

Ваза у облику амфоре од црног, непрозирног стакла израђена је у стилу историцизма. Украшена је представом деце, која се јавља и на другим предметима из чешких фабрика; слични прикази користе се у декоративне сврхе и на производима израђиваним у српској Фабрици стакла Нацка Јанковића, током последњих деценија XIX века. Представа девојчица у природи које сакупљају цвеће осликана је с белим емајлом, хладним поступком. Ефекат добијен са белим украсом на контрасној црној основи вазе имао је за циљ да асоцира на камео стакло (cameo glass). Позлата је нанесена по ободу вазе.

Након стагнације крајем XVIII века, захваљујући ранијој дугој традицији, чешко стакларство је током XIX века успело да се квалитетом производње и оригиналношћу поново уклопи у европске стандарде, посебно од краја века када се на тлу Чешке отварају бројне фабрике стакла и када чешки стаклари успешно развијају технологију производње, тражећи све чешће узор у европском и оријенталном стакларству. Једна од најзначајних фабрика у овом периоду основана је у Хаиди (Haida), данас Нови Бор (Nový Bor).

Литература:

Ј. Ђурић, *Стакло у Србији XIX века*, Београд, 1984, кат. бр. 57, сл. 27

М. Крижанац, *Музеј примењене уметности 1950-2005*, Београд, 2005, 170, сл. 65

Amphora shaped vase of black opaque glass, in Historicism style. It is decorated with representation of children which is a frequent pattern on items produced in Bohemian factories. Similar decorations were also applied on products made in Serbian Glass Factory of Nacko Jovanovi, which was active in the last decades of the 19th century. Representation of little girls in the open picking flowers is executed in white enamel by cold processing. The contrast of white adornment on the black background was supposed to resemble cameo glass. The gilding is applied along the edge of the vase rim.

After the period of stagnation by the end of the 18th century and thanks to its long tradition, the Bohemian 19th century glass making successfully matched new European standards by offering high quality and original solutions. It was particularly the case since the end of the 19th century when many new factories were opened in Bohemia and Czech glaziers successfully developed production technologies inspired by models used by European and Oriental glass production. The most important factories in this period were founded in Haida (presentday Nový Bor).

Literature:

J. Đurić, *Staklo u Srbiji XIX veka* (French Summary), Beograd 1984, Cat. No. 57, fig. 27

M. Križanac, *55 Years of the Museum of Applied Art*, Belgrade 2008



ОДСЕК ЗА МЕТАЛ И НАКИТ

Велики пријатељ и дародавац Музеја примењене уметности госпођа Јелена Јовановић је, током 2007. године, учинила изузетан поклон Одсеку метала и накита. Госпођа Јовановић је даровала 43 предмета (накит и сребрнина XIX и XX века). С обзиром на то да на овом месту није могуће представити сваки комад појединачно, задржаћемо се на три занимљива и атрактивна предмета.

Послужавник

Србија, Београд, средина XIX века

жиг: службени жиг златара Стоића

сребро; ковање, гравирање

32,7 x 24 cm

МПУ инв. бр. 23132

Поклон господина Живојина Лукића из Београда

Правоугаони послужавник заобљених углова, са уздигнутим, профилисаним ободом. Украс, компонован од ружица и извијене лозице, распоређен је по ободу послужавника, док по средини доминира медаљон формиран од истог биљног мотива. Јасно су видљиви жигови које је мајстор Стоић користио, обележавајући своје радове – његово презиме у ћириличној транскрипцији, те ознака за финоћу сребра у облику српског грба са цифром 13 у средини. Мајстор, чија се делатност од средине XIX века везује за Београд, учио је занат у Аустрији, усвојивши стилске елементе оновременог златарства, али и начине обележавања предмета од племенитог метала. За нашу средину, у којој су доминирали анонимни мајстори, то је било од великог значаја, омогућивши поузданију идентификацију и датовање радова. Жиг, који је користио, формиран је по узору на бечки службени жиг за сребро, коришћен до 1866.

Литература: Иванка Зорић, *Сребрнина у Србији XIX века*, Београд, 1990, стр. 14

METALWORK AND JEWELLERY DEPARTMENT

Generous friend and donor of the Museum of Applied Art Mrs. Jelena Jovanović made an exquisite donation to the Metalwork and Jewellery Department in 2007. Mrs. Jovanović donated 43 items (jewellery and silverware from 19th and 20th centuries). Since it would be impossible to represent here each object individually we shall draw the attention only to three interesting and attractive objects.

Tray

Serbia, Belgrade, mid-19th century

stamp: official stamp of the goldsmith Stoić

Silver; hammered, engraved

32.7 x 24 cm

MPU Inv. No. 23132

Donation by Mr. Živojin Lukić, Belgrade

Rectangular tray with rounded angles and with a raised, profiled rim. Decoration consists of roses and entwined vine which run along the rim of the tray while the central part is dominated by a medallion with the same plant motif. Clearly visible are stamps which craftsman Stoić used for marking his work – his surname in Cyrillic transcription and the silver quality mark in form of the Serbian coat-of-arms bearing number 13 in the middle. The craftsman whose work had been linked to Belgrade since the mid-19th century learned his craft in Austria and adopted stylistic elements of the period goldsmithing together with the manner in which the precious metal objects were marked. It was of great importance since anonymous craftsmen prevailed in our country and this helped more reliable identification and dating of objects. The stamp he used was fashioned after the Viennese official silver stamp model in use until 1866.

Literature: Иванка Зорић, *Сребрнина у Србији XIX века*, Београд 1990, стр. 14



Медаљон-привезак

Аустро-Угарска?, друга половина XIX века
златни лим, сребро; пресовање, ливење; ситни бисери,
тиркиз, стакло

H 8 cm

МПУ инв. бр. 23072

Поклон госпође Јелене Јовановић из Београда

Медаљон у облику срца, златним жицама је окачен о декоративну машину са петљицом за провлачење ланчића. На медаљону је изведен украс – пробијено срце са ленгером и, у сребру изведена, гранчица са листовима испуњеним ситним бисером; тролист од сребра и бисерчића у врху срца је украшен тиркизом. Медаљон се на полеђини отвара – овалан отвор са стаклом и простором за стављање фотографије. Типичан брош за другу половину XIX века, припада тзв. романтичном накиту, омиљеном код дама, који је својом формом и детаљима декорације указивао на нежна осећања особе која га носи. Обично су у медаљонима овог типа ношене фотографије вољене особе.

Medallion pendant

Austro-Hungary?, second half of the 19th century
Golden foil, silver; pressing, casting; tiny pearls,
turquoise, glass

H 8 cm

MAA Inv. No. 23072

Donation by Mrs. Jelena Jovanović, Belgrade

Heart-shaped medallion, attached to decorative bow by golden wires and with a loop for the small chain. The medallion is decorated with a pierced heart with anchor and with silver branch whose leaves are covered with inlaid pearls; trefoil of silver and pearls at the top of the heart is decorated with a turquoise. The backside of the medallion can be opened it is an oval opening with glass and room for a photograph. Brooch is typical for the second half of the 19th century and belongs to the so-called romantic jewellery, favoured by ladies as its form and decorative details indicated tender feelings of the person bearing it. Medallions of this type usually cached photographs of the loved ones.



Ташна
Немачка, почетак XX века
сребро 800; ливење, гравирање; бисери, сафир
синтетички, кожа
5,3 x 11,5 cm
МПУ инв. бр. 23079
Поклон госпође Јелене Јовановић из Београда

Правоугаона, „хармоника“ ташница за новац са страницама од сребра. Унутрашњост је од коже зелене боје са три преграде за папирни новац и једном (на затварање) за метални новац. Орнамент са предње стране је изведен у стилу ар нуво, са уметнутим бисером и плавим каменом. Са наличја је угравирано име HELENE. Припадала је баки госпође Јовановић.

Purse
Germany, beginning of the 20th century
Silver 800; casting, engraving: pearls, synthetic
sapphire, leather
5.3 x 11.5 cm
MAA Inv. No. 23079
Donation by Mrs. Jelena Jovanović, Belgrade

Rectangular, folding purse for money, with sides in silver. Inside is of green leather with three compartments for banknotes and one (with a fastener) for metal coins. Ornament on the front side is in Art Nouveau style with inlaid pearls and blue stone. On the backside there is name HELENE engraved. It belonged to the grandmother of Mrs. Jovanović



Брош
 Португал, Порто, после 1938. године
 сребро, злато; ливење; дијаманти, тамноплави емајл
 R 3,5 cm
 МПУ инв. бр. 23045
 Поклон госпође Јелене Јовановић из Београда

Брош у облику дуплог, осмолатичног цвета; доњи део је изведен у злату са латицама оивченим тамноплавим емајлом; горњи цвет, нешто ужих и краћих латица, направљен је од сребра, са опиљцима дијаманата по листићима и централним дијамантом у средини. Класичан облик цвета изванредно је истакнут коришћењем различитих материјала, са посебним колористичким ефектом који ствара употреба плавог емајла.

Brooch
 Portugal, Porto, after 1938
 Silver, gold; casting; diamonds, darkblue enamel
 R 3.5 cm
 MPU Inv. No. 23045
 Donation by Mrs. Jelena Jovanović, Belgrade

The brooch is shaped as double, eight-petalled flower; the lower part is executed in gold with petals rimmed by darkblue enamel; the upper flower is of slightly narrower and shorter petals. It is made of silver with diamond shavings and bears a diamond in the middle. Classical form of the flower is exquisitely emphasized by use of various materials and the blue enamel provides specific colouristic effect.



ОДСЕК ЗА САВРЕМЕНУ ПРИМЕЊЕНУ УМЕТНОСТ

Комплет – капут и сукња

Београд, кројачка радња Марије (Марусје) Нинковић, 1975. година

капут: ручно ткани штоф, постава, пластика
дужина: 107 cm

МПУ инв. бр. 22963

сукња: штоф, постава, пластика, легура
дужина: 65 cm

МПУ инв. бр. 22964

Поклон госпође Мире Кун из Београда

Музеј примењене уметности је захваљујући љубазности госпође Мире Кун добио на поклон комплет, капут и сукњу, који је 1975. године сашивен у кројачкој радњи Марије (Марусје) Нинковић. Штоф за капут, у нијансама тамносмеђе, окер и беж боје, набављен је у Загребу. Израдила га је Дора Бенчић, чланица хрватског Удружења примењених уметника. Капут је укројен у струку, има широке ревере, једноредно копчање са стране, вертикалне усечене џепове и шлиц позади; постављен је смеђом тканином. Тамносмеђа сукња, без појаса, скројена је од четири звонасте цвикле; постављена је зеленосивкастом и, у горњем делу, белом мрежастом тканином. Марија (Марусја) Нинковић је госпођи Кун предложила модел за капут и сукњу, ослањајући се на своје вишедесетнијско искуство и умереније токове у моди седамдесетих година XX века.

Рођена 1898. године у Петрограду, Марија (Марусја) Нинковић је припадала оном делу руске емиграције која је после Октобарске револуције дошла у Београд. Мајсторски кројачки испит је положила 1928. године, а 1934. је протоколисала свој модни салон у Улици кнеза Павла број 10. Њено умеће у реализацији и прилагођавању модних новости укусу београдске средине учинило ју је траженом и цењеном, посебно у лекарским и адвокатским круговима.

После Другог светског рата Марија (Марусја) Нинковић је успела да свој модни салон преименује у кројачку радњу и да настави са послом, све до осамдесетих година претходног века. Предратну навику да прати париску моду, тако што бар два пута годишње посећује париске ревије, сачувала је до краја своје каријере. Припадници нове друштвене елите ценили су њену способност да препоручи модел, с дискретним духом француске моде, прилагођавајући га индивидуалним потребама муштерије. Коришћење квалитетних материјала и изванредна израда остали су њен заштитни знак.

У Музеју примењене уметности и у Музеју града Београда већ се чувају комади одеће израђени тридесетих година у салону Марије (Марусје) Нинковић. Комплет госпође Кун је први одевни предмет из времена послератне активности Марије (Марусје) Нинковић који је постао део колекције моде двадесетог века Музеја примењене уметности.

Литература: Б. Поповић, *Мода у Београду 1918-1941*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд, 2000, 86, кат. бр. 84, 85, 102.

CONTEMPORARY APPLIED ART DEPARTMENT

Ensemble – Coat and Skirt

Belgrade, Dress workshop of Marija (Marusja) Ninković, 1975

Coat: hand woven fabric, lining, plastics
Length: 107 cm

MPU Inv. No. 22963

Skirt: cloth, lining, plastics, alloy
Length: 65 cm

MPU Inv. No. 22964

Donation by Mrs. Mira Kun, Belgrade

It was by courtesy of Mrs. Mira Kun that the Museum of Applied Art was donated an ensemble consisting of a coat and a skirt which was made in 1975 in the dress workshop of Marija (Marusja) Ninković. The fabric in darkbrown, ochre and beige tones was purchased in Zagreb. It was woven by Dora Benčić, member of the Croatian Association of Applied Artists. The coat is sitted-bodied, with broad lapels, sidewise single-breasted, vertically cut-in pockets and a slit on back. Darkbrown skirt, without belt, is flared: it is lined with greenish gray cloth while the upper part is lined with white and meshy material. Marija (Marusja) Ninković suggested the model for the coat and skirt to Mrs. Kun having decades long experience and in accordance with the more temperate fashion trends of the 1970s.

Born in St Petersburg in 1898, Marija (Marusja) Ninković belonged to those members of Russian emigration who fled to Belgrade after the October Revolution. She passed her couturier's exams in 1928 and in 1934 she accredited her ladies' fashion salon at Kneza Pavla Street No 10. She was most appreciated by her clientele and in particular by those from the doctors and lawyers circles due to her craftsmanship in introduction and adaptation of fashion novelties to the taste of Belgrade circles.

After World War II Marija (Marusja) Ninković successfully renamed her fashion salon into a dress workshop and continued her work until the 1980s. Until the very end of her carrier she kept her pre-war habit of following-up Paris fashion by visiting fashion shows in Paris at least twice a year. Members of the new social elite appreciated her skill to suggest a model with discreet touch of French fashion adapting it to the individual needs of her clientele. Use of quality materials and perfect execution remained her trademark.

Museum of Applied Art and Museum of City of Belgrade already keep items made in the salon of Marija (Marusja) Ninković in the 1930s. The ensemble donated by Mrs. Kun is the first garment from the post-war Ninković's work which became part of the collection of 20th century fashion in the Museum of Applied Art.

Literature: Б. Поповић, *Мода у Београду 1918-1941*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд, 2000, 86, Cat. No. 84, 85, 102.



МЕЂУНАРОДНА САРАДЊА



ПРОЈЕКАТ ЈАДРАНСКИ СИСТЕМ КЕРАМИКЕ

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ у Београду, од 2. јула 2007. године, у оквиру међусуседског програма INTERREG, укључен је у пројекат *Adriatic Ceramics System* који финансира Европска унија. Пројекат реализује Европска агенција за реконструкцију, а национални координатор је Министарство финансија Републике Србије.

Лидер-партнер и носилац пројекта *Adriatic Ceramics System*-а је Интернационални музеј керамике у Фаенци, Италија. Са територије Италије у пројекат је укључено још пет партнера, а са суседне јадранске територије, осим Музеја примењене уметности из Београда, у пројекат су укључени и Музеј за уметност и обрт из Загреба, Хрватска, као и Академија лепих уметности из Тиране, Албанија.

Циљ овог пројекта је ширење знања из историје и културног наслеђа керамичке производње на тлу Италије и суседног Балканског полуострва. Пројекат је подељен на више одвојених активности, од сачињавања базе података керамичких предмета и библиографских јединица из јадранске регије, конзервације и рестаурације керамике, пописа објеката са керамопластичним украсима и керамичке скулптуре на отвореном, до излагања и публикавања добијених резултата и формирања заједничке изложбе. Финална путујућа изложба под називом *The Preservation of the Memory in the Ceramic Art / Очување историјске вредности уметности керамике* биће постављена у музејима у Фаенци и Гротаљи у Италији, и у музејима у Загребу и Београду у првој половини 2008. године.

Руководилац српског дела пројекта је Иванка Зорић, директор Музеја примењене уметности, стручни сарадник је мр Милица Крижанац, кустос МПУ, и сарадник је Милица Тадић. Колекције керамике од 15. до 20. века, које ће у више категорија бити научно обрађене у оквиру пројекта, чувају се у два музејска одсека, Одсеку за керамику, порцелан и стакло и Одсеку за савремену примењену уметност (период између два рата и након 1945). Из времена од средњег до деветнаестог века из МПУ на изложби и у бази података биће представљене колекције италијанске мајолике и домаће средњовековне керамике. Из двадесетог века биће заступљена колекција савремене српске керамике.

У оквиру пројекта до сада су одржана два радна састанка (у Фаенци од 14. до 16. јануара и у Венецији 25-26. јуна 2007) на којима су сумирани резултати до којих су дошли партнери у претходном периоду. Последњи скуп биће одржан у мају 2008. године у Италији када се пројекат завршава.

Пројекат *Adriatic Ceramics System* са добијеним резултатима свакако ће допринети бољем сагледавању културних веза и утицаја који су постојали у земљама јадранске регије, у периоду од средњег века до данас.

ADRIATIC CERAMICS SISTEM PROJECT

Museum of Applied Art in Belgrade has been included in the *Adriatic Ceramics System* project financed by the European Union within the frameworks of the inter-regional program INTERREG from 2nd July 2007. The project is realised by the European Agency for Reconstruction and the Ministry of Finances of Republic of Serbia is the national coordinator.

The leading partner of the *Adriatic Ceramics System* project is the International Museum of Ceramics in Faenza, Italy. Another five partners come from Italy while participants from the neighbouring Adriatic coast in addition to Museum of Applied Arts in Belgrade are Museum of Arts and Crafts from Zagreb, Croatia and the Academy of Fine Arts, Tirana, Albania.

The goal of the project is to support spreading knowledge about history and cultural heritage both in Italy and across the adjacent Balkan Peninsula. It is divided into several separate actions starting with cataloguing data bases for ceramic objects and creating bibliographic units related to Adriatic region, conservation and restoration of ceramics, listings of objects with ceramic decorations and open-air ceramics up to exhibiting and publicizing the achieved results in a common exhibition. Final visiting exhibition under the title *The Preservation of the Memory in the Ceramic Art* will be staged in museum in Faenza (21st December 2007 – 20th January 2008), in Belgrade (12th February – 12th March 2008), in Zagreb (April 8–30, 2008) and in Grotaglia (15th May – 30th June 2008).

Project manager of the Serbian part is Ivanka Zorić, director of the Museum, Milica Križanac, M.A., curator at Museum of Applied Art in Belgrade is professional collaborator and Milica Tadić is collaborator. Ceramics collections from the 15th century until the 20th century which are to be researched from various aspects are kept in two Museum departments those of Ceramics, Porcelain and Glass Department and of Contemporary Applied Art Department (periods between the two World Wars and since 1945). Museum of Applied Art will display and include in the data base catalogues its collection of Italian majolica and medieval domestic ceramics thus covering the period from the Middle Ages till the 19th century. The 20th century will be represented by the collection of contemporary Serbian ceramics.

There were two working meetings held within the project since its beginning (Faenza, 14-16 January and Venice, 25-26 June 2007) reviewing the previously achieved results. The last meeting is foreseen for May 2008 (Italy) when the project will be completed.

The expected results of the *Adriatic Ceramics System* project will significantly contribute to better understanding of cultural relations, links and influences which existed in states within the Adriatic region in the period from the Middle Ages until the present.



1. Тањир, Венеција, Око 1700., Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 140
Plate, Venice, around 1700, Museum of Applied Art in Belgrade, Inv. No. 140



2. Велимир Вукићевић, Без назива, 1993.,
Музеј примењене уметности, Београд,
инв. бр. 22275
Velimir Vukićević, Without Title, 1993,
Museum of Applied Art in Belgrade, Inv. No.
22275

ИЗЛОЖБЕ 2007



ИЗЛОЖБЕНА ДЕЛАТНОСТ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2007

1. Мултимедијални пројекат *Big Deal*

У оквиру пројекта *Big Deal* представљене су изложбе:

Дијалог савременог становања

Фигуративна архитектура за почетнике

Мултимедијална изложба архитектонских бироа
МПУ и Centre for Central European Architecture (CCEA)

под покровитељством Амбасаде Чешке

Галерије А и Б, Галерија "Анастас"

1. 2 – 1. 3. 2007.

Кустоси изложбе – Љиљана Милетић-Абрамовић
(МПУ), Игор Ковачевић и Ивет Вашоуркова (ЦЦЕА)

Пратећи програм изложбе:

Стручно предавање *Од архитектонског простора ка простору архитектуре*

Галерија „Анастас“

1. 2. 2007.

Предавач – Сватоплук Сладечек (архитектонски студио „New Work“)

2. Идејно саобраћајно решење саобраћајнице *Унутрашњег Магистралног Полупрстена (УМП)*

Изложба – конкурс

МПУ

Галерија "Анастас"

6. 3 – 11. 3. 2007.

Координатор програма – Љиљана Милетић-Абрамовић

Пратећи програм изложбе:

Разговор о радовима са изложбе *Идејно саобраћајно решење саобраћајнице Унутрашњег Магистралног Полупрстена (УМП)*

Галерија „Анастас“

10. 3. 2007.

3. XXIX САЛОН АРХИТЕКТУРЕ

Спонтани токови (локално – регионално – глобално)

МПУ

Галерије А и Б, галерија "Анастас"

24. 3 – 29. 4. 2007.

Кустос изложбе – Љиљана Милетић-Абрамовић

Аутор поставке – Милена Обрадовић

Пратећи програм изложбе:

А) Изложба *Модерна Ниша*

Галерија „Жад“

24. 3 – 1. 4. 2007.

Б) Промоција књиге *Модерна Ниша 1920 -1941*

Аутори – Александар Кековић и Зоран Чемерковић

Галерија „Жад“

29. 3. 2007.

В) Округли сто I

О теорији и критици архитектуре

Галерија „Жад“

12. 4. 2007.

Г) Студентске тематске изложбе

Изложба и радионица *Thinking with Hands* – три факултета са подручја Балкана (Београд – Брашов – Софија)

Галерија „Жад“

24. 4 – 29. 4. 2007.

Д) Округли сто II

Читање пројекта MY IDENTITY

Галерија „Жад“

26. 4. 2007.

Модератор – Данко Селинкић, архитекта

4. Конкурсни радови за идејно решење Теразијске терасе

МПУ и ДАБ

Галерија "Анастас"

4. 5. – 10. 5. 2007.

Координатор програма – Љиљана Милетић-Абрамовић

Пратећи програм изложбе:

Разговор о радовима са изложбе *Конкурсни радови за идејно решење Теразијске терасе*

Галерија „Анастас“

10. 5. 2007.

Координатор програма – Љиљана Милетић-Абрамовић

5. *Омаж Шарлоти Перијан*

МПУ и Француски културни центар у Београду
Галерије А и Б
19. 5 – 30. 6. 2007.
Аутор изложбе – Слободан Станојевић, архитекта
Координатор програма – Дејан Сандић (МПУ)

Пратећи програм изложбе:

Разговор поводом изложбе *Омаж Шарлоти Перијан*
Тема: *Charlotte Perriand – Жена новог доба*
Галерија А
21. 6. 2007.
Учесници: Слободан Станојевић, аутор изложбе и
Зорица Томић, културолог Модератор – Андреј Берета
(МПУ)

6. *Ars Fumandi*

МПУ и УПГ "Ноћ музеја"
Галерија "Анастас"
19. 5 – 19. 6. 2007.
Аутор изложбе и каталога – Милица Крижанац, кустос
МПУ

7. *Изложба радова студената Више школе ликовних и примењених уметности у Београду*

МПУ и Виша школа ликовних и
примењених уметности у Београду
Галерија "Жад"
11. 6 – 19. 6. 2007.
Координатор програма – Милица Цукић

8. *Диплома 07*

Радови завршне године Школе за дизајн из Београда
МПУ и Школа за дизајн из Београда
Галерија "Жад"
19. 6 – 29. 6. 2007.
Координатор програма – Милица Цукић

9. *Београдске надградње*

Изложба је одржана у оквиру манифестације
„Недеља архитектуре“
МПУ и ДАБ
Галерија "Жад"
2. 7 – 7. 7. 2007.
Координатор програма – Љиљана Милетић-Абрамовић

10. *Магистарска изложба Раде Пејовић*

Тема изложбе „Истраживање текстуалних и
структуралних
вредности на кожи као базном материјалу“
МПУ и ФПУ
Галерија "Жад"
2. 7 – 8. 7. 2007.
Координатор програма – Милица Цукић

11. *Изложба студентских радова дипломаца ФПУ 2007*

На изложби су били изложени радови студената Одсека
за сценографију, Одсека за костим и Одсека за
индустријски дизајн ФПУ
МПУ и ФПУ
Галерије А и Б (Одсек костим и Одсек сценографија)
Галерија "Анастас" (Одсек индустријског дизајна)
5. 7 – 22. 7. 2007.
Координатор програма – Ангелина Фолгић-Корјак

12. *Илустратори Политикиног Забавника*

Политикин Забавник и МПУ
Галерија "Анастас", галерије А и Б
23. 8 – 20. 9. 2007.
Аутор изложбе – Слободан Јовановић

Пратећи програм изложбе:

А) Радионица за старије узрасте основаца и
средњошколце
Тема: *Читање илустрација*
5. 9. 2007.
Водитељка и ауторка програма: Катарина Бунушевац
Сарадници: илустратор Забавника Алекса Гајић и
представник Одељења за едукацију МПУ Андреј Берета

Б) Радионица за старије узрасте основаца и
средњошколце
Тема: *Комичан лик*
12. 9. 2007.
Водитељка и ауторка програма: Катарина Бунушевац
Сарадници: илустратор Забавника Растко Ђирић и
представник Одељења за едукацију МПУ Андреј Берета

В) Радионица за децу са потешкоћама у развоју
Цртам, ређам и шарам, најбољу Цицу стварам
18. 9. 2007.
Водитељи и аутори програма: Надица Хегедуш,
психолог и Ана Арсенијевић, антрополог
Сарадници: илустраторка Забавника Владана Ликар-
Смиљанић и представник Одељења за едукацију МПУ
Андреј Берета

Г) Промоција каталога изложбе *Илустратори
Политикиног Забавника*
На Београдском сајму књига (штанг Политике), Хала 3
26. 10. 2007.
Учесници: Др Зоран Вацић, генерални директор
Политике А. Д., Слободан Јовановић, аутор изложбе,
Хаџи Душан Глушац, дугогодишњи технички уредник
Забавника
На промоцији су изложени и радови које су радила
деца на радионицама током трајања изложбе *Будући
илустратори Политикиног Забавника*

13. Дизајн за место Србије у Савету Европе
Конкурс за графичко решење знака визуелног идентитета председавања Србије Комитетом министара Савета Европе у Стразбуру
МПУ и Министарство културе Републике Србије
Изложба је одржана у оквиру манифестације „Дани европске баштине“, под покровитељством Министарства спољних послова Републике Србије и Мисије Савета Европе у Београду
Галерија „Жад“
18. 9 – 21. 9. 2007.
Координатор програма – Дејан Сандић

14. Кинески везови
Амбасада Кине у Београду и МПУ
Галерија „Анастас“
24. 9 – 14. 10. 2007.
Координатор програма – Милена Витковић-Жикић

15. Стакло Тибета Дух Хималаја
Изложба стакла Лубомира Ферка
Салон савремене примењене уметности
МПУ и Лубомир Ферко
Изложбу су подржали Амбасада Словачке у Београду и Удружење ликовних уметника Словачке
Галерије А и Б
27. 9 – 25. 10. 2007.
Координатор програма – Дејан Сандић

Пратећи програм изложбе:

Разговор са Лубомиром Ферком
Галерија А
25. 10. 2007.
Модератор – Дејан Сандић

16. Деца дизајнирају за Дечји октобарски салон
XLII дечји октобарски салон
МПУ
Галерија „Анастас“
18. 10 – 18. 11. 2007.
Кустос изложбе – Ангелина Фолгић-Корјак, музејски саветник

17. Паралеле и контрасти – Српска архитектура 1980-2005
Организатор МПУ
Галерије А и Б
6. 11. 2007 – 15. 1. 2008.
Аутор каталога и кустос изложбе – Љиљана Милетић-Абрамовић

18. Чилеанска архитектура у Београду
Изложба савремене архитектуре
МПУ, Архитектонски факултет у Београду и Друштво архитеката Београда
23. 11 – 10. 12. 2007.
Галерија „Анастас“
Координатор програма – Љиљана Милетић-Абрамовић

Пратећи програм изложбе:

Стручно вођство кроз изложбу и разговор о неким од најбољих пројеката у чилеанској савременој архитектури, као и о условима који су допринели њиховом остварењу
Галерија „Анастас“
24. 11. 2007.
Предавач – проф. Родриго Перез де Арсе (Rodrigo Perez de Arce), гост из Чилеа

19. Filum Granit – португалски поглед
Изложба накита
МПУ у сарадњи с Амбасадом Португала у Београду, Вишом школом за уметност и дизајн из Матозињуша (Escola Superior De Artes e Design, Matosinhos) и Музејом злата из Травасуша (Museu Do Ouro, Travassos)
13. 12. 2007 – 13. 01. 2008.
Галерија „Анастас“
Координатор програма – Мила Гајић



ИЗДАЊА МПУ 2007

ПРЕГЛЕД ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

XXIX салон архитектуре = XXIX Salon of Architecture / [уредник каталога и кустос изложбе] Љиљана Милетић-Абрамовић, [аутори текстова] Кенго Кума, Љиљана Милетић-Абрамовић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2007. – 297 стр. : илустрације; 26 cm
ISBN 978-86-7415-115-0

Ars Fumandi / [аутор каталога и изложбе] Милица Крижанац, [графичко обликовање и поставка изложбе] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2007. – 93 стр. : илустрације; 22 cm
Текст је на српском и енглеском језику.
ISBN 978-86-7415-116-7

Омаж Шарлот Перијан = Hommage à Charlotte Perriand / [комесар изложбе и аутор поставке] Слободан Станојевић, [уредник каталога и организација изложбе] Дејан Сандић, [аутори текстова] Иванка Зорић, Слободан Станојевић ...[и др.]. – Београд : Музеј примењене уметности, 2007. 69 стр. : илустрације; 22 cm
ISBN 978-86-7415-117-4

Лубомир Ферко, Стакло Тибета : Дух Хималаја = L'ubomir Ferko, Tibet Glass : The Spirit of Himalayas / [уредник каталога и организација изложбе] Дејан Сандић, [аутори текстова] Агнес Шрам, Мартин Слободник. – Београд : Музеј примењене уметности, 2007. – 47 стр. : илустрације; 22 cm
ISBN 978-86-7415-119-8

42. дечји октобарски салон Деца дизајнирају за дечји октобарски салон. – [Summary] : Children Design for The Children's October Salon / [уредник каталога, кустос изложбе и аутор уводног текста] Ангелина Фолгић-Корјак. – Београд : Музеј примењене уметности, 2007. – 53 стр. : илустрације; 22 cm
Упоредни наслов: 42nd Children's October Salon : Children Design for the Children's October Salon.
ISBN 978-86-7415-120-5

Илустратори Политикиног забавника = Illustrators of Politikin Zabavnik / [уредник каталога и аутор изложбе] Слободан Јовановић, [аутори текстова] Зефирино Граси, Слободан Јовановић, Растко Ђирић. – Београд : Музеј примењене уметности ; Политика А. Д., 2007. – 275 стр. : илустрације; 27 cm
ISBN 978-86-7415-118-1

Паралеле и контрасти : српска архитектура 1980-2005 = Parallels and Contrasts : Serbian Architecture 1980-2005 / [аутор каталога и изложбе] Љиљана Милетић-Абрамовић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2007. 242 стр. : илустрације; 22 cm
ISBN 978-86-7415-121-1

Зборник [Музеја примењене уметности] / [за издавача] Иванка Зорић, [уредник броја] Бојана Поповић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2006. – Бр. 2, 157 стр. : илустрације; 26 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: Прилози : (1) Античка глиптика у прстењу из колекције накита Музеја примењене уметности / Ивана Кузмановић Нововић. – [Summary] : Antique Glyptics in the Rings from the Museum of Applied Art Jewellery Collection ; (2) Италијанска мајолика XVI века из колекције Музеја примењене уметности / Милица Крижанац. – [Summary] : Italian XVI Century Majolica from the Collection of the Museum of Applied Art ; (3) Колекција сребрине из легата Ирине Симић у Музеју примењене уметности / Драгиња Маскарели. – [Summary] : Silverware Collection from the Irina Simić Legacy in the Museum of Applied Art ; (4) Сачувано сећање : породични албум за фотографије Анастаса Јовановића / Јелена Пераћ. – [Summary] : Preserved Memory: Anastas Jovanović's Family Photo Album ; (5) Традиција као инспирација у делу Савке Суботић / Марина Цветковић. – [Summary] : Tradition as Inspiration in the Work of Savka Subotić ; (6) Непозната заоставштина Миленка Веснића / Бранислав Цветковић. – [Summary] : Unknown Heritage of Milenko Vesnić ; (7) Критички осврт на пет позиција у савременој српској фотографији / Паула Мур. – [Summary] : A Critical View of the Five Positions in Contemporary Serbian Photography ; (8) Design Minimalista e Claudio Silvestrin = Минималистички дизајн и Калудио Силвестрин / Франко Бертони. – [Summary] : Minimalism and Claudio Silvestrin ; (9) Естетско значење и симболичност дизајнираног предмета / Александар Чучковић. – [Summary] : Aesthetic and Symbolic Meaning of a Designed Object ; (10) Три изложбе посвећене одевању и украшавању (2000-2003) / Мирјана Менковић. – [II ДЕО]: Аквизиције 2005-2006 ; Награда „Музеј године“ = Award “The Museum of the Year”. – [III ДЕО]: Изложбена делатност Музеја примењене уметности : Изложбена делатност Музеја примењене уметности 2005-2006 / Срђан Ракоњац. – [IV ДЕО]: Издања Музеја примењене уметности : Издања Музеја примењене уметности / Ивана Спичановић. – In memoriam : Др Бојана Радојковић (1924-2006).

Filum Granum : португалски поглед = Filum Granum : Um Olhar Português / [уредници каталога] Мила Гајић, Сара Баторео Креспо, [аутори текстова] Мила Гајић, Ана Кампуш, Мануел де Карваљо и Соуза. – Београд : Музеј примењене уметности : Амбасада Португала, 2007. – 48 стр. : илустрације; 22 cm
ISBN 978-86-7415-122-8

*Masterpieces of
Serbian Goldsmiths'
Work*

13th – 18th Century



БИБЛИОГРАФИЈА

БИБЛИОГРАФИЈА БОЈАНЕ РАДОЈКОВИЋ

Библиографија Бојане Радојковић састављена је у циљу представљања њеног обимног стручног, истраживачког и научног рада. Пратећи њен рад по хронологији објављивања, можемо закључити да је била живо присутна у струци више од четрдесет година, од 1951. до 1997. Посвећеним проучавањем предмета примењене уметности, посебно златарства, као и публикавањем грађе из ове области Бојана Радојковић је заслужено стекла статус једног од наших најеминентнијих стручњака за српску средњовековну уметност, као и пионира у проучавању примењене уметности.

Изради библиографије Бојане Радојковић је претходило испитивање доступности материјала. Коришћени су досије документације Музеја примењене уметности, ауторове белешке, као и електронски каталози библиотека у Србији, Босни, Хрватској, Француској, Енглеској и Немачкој. У прикупљању грађе коришћени су, у највећој могућој мери, примарни извори. Прикупљена грађа је, осим у неколико ретких случајева, обрађивана *de visu* и поштовано је писмо на којем су публикације објављене.

Библиографија Бојане Радојковић обухвата њен целокупни рад као аутора изложби и каталога, чланака и студија у периодичним публикацијама, сарадника у енциклопедијама и учесника на домаћим и међународним симпозијумима. Распоред грађе је хронолошки. У оквиру године, јединице су ређане по насловима, азбучним редом. У библиографским одредницама које представљају каталоге, дешавало се да се назив текста и изложбе поклапа. У тим случајевима, да би се избегла понављања, навођено је само место и година одржавања изложбе. Аутор је у својим белешкама навео публикавање мањих прилога о примењеној уметности у појединим годиштима дневне штампе. Они, међутим, у тим годиштима нису пронађени и зато их овом приликом није било могуће навести у библиографији.

1950

1. Прилог монографији Надежде Петровић (1873-1915) / Бојана Радојковић // Музеји : часопис за музеолошко конзерваторска питања, Београд. – Бр. 5 (1950), стр. 193-200.

1951

2. Прве сликарске изложбе у Београду / Бојана Радојковић // Лик : орган Удружења ликовних уметника Србије, Београд. – Бр. 4 (1951), стр. 2.
3. Седамдесет сликарских и вајарских дела из времена 1920-1940 / Бојана Радојковић, Марија Бајаловић ... [и др.] // Галерија Удружења ликовних уметника Србије, Београд, 1951. – Београд : УЛУС, 1951. – Стр. 9-53 : репродукције.
4. У мајсторској радионици Томе Росандића / Бојана Радојковић // Лик : орган Удружења ликовних уметника Србије, Београд. – Бр. 2 (1951), стр. 1-2.

1952

5. Изложба Антонија Колачека / Бојана Радојковић // Музејски весник : орган српског музејског друштва, Београд. – Бр. 5 (1952), стр. 9.

6. Примењена уметност у Грчкој и код нас / Бојана Радојковић // Музејски весник : орган српског музејског друштва, Београд. – Бр. 6-7 (1952), стр. 12-13.

7. Утицаји Музеја на домаћу радиност и нашу индустрију / Бојана Радојковић // Музејски весник : орган српског музејског друштва, Београд. – Бр. 5 (1952), стр. 5-6.

1953

8. Прилог проучавању уметничке обраде метала код Срба / [уводни текст] Бојана Радојковић // Уметничка обрада метала : [каталог], Музеј примењене уметности, Београд, 1953. – Београд : Музеј примењене уметности, 1953. – Стр. 3-34 : репродукције.
Résumé: Contribution au Développement du Travail sur Metal

9. Уметничка обрада сребра у Србији / Бојана Радојковић // Ревиија књижевности, позоришта, лирике, филма, ликовне уметности, Београд. – Бр. 14 (1953), стр. 183.

1955

10. Die künstlerische Bearbeitung des Metalles in Serbien vom XI bis XVIII Jahrhundert / Bojana Radojković // Ausstellungskatalog, Museum für angewandte Kunst, Belgrad, 1955. – Belgrad : Museum für angewandte Kunst, 1955. – S. 5-13 : illustrationen.

* Андријана Ристић, историчар уметности, Музеј примењене уметности, Београд

11. **Крстови у емаљу XVI и XVII века** / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 1 (1955), стр. 53-86 : репродукције.
Summary: Enamel Crosses of the XVIth and XVIIth Century
- 1956
12. **Извештај о попису ризница манастира Свете Тројице код Пљеваља и манастира Савине** / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 2 (1956), стр. 123.
13. **Историјски развој уметничке обраде метала народа Југославије** / Бојана Радојковић, Иван Бах // Уметничка обрада метала народа Југославије кроз векове I, Музеј примењене уметности, Београд, 1956. Београд : Музеј примењене уметности, 1956. – Стр. 6-22 : репродукције.
Библиографија. – Издање и на француском
14. **Кивот Дмитра из Липове** / Бојана Радојковић // Рад Војвођанских музеја, Нови Сад. – Бр. 5 (1956), стр. 61-71 : репродукције.
Zusammenfassung: Der Reliquienschrein aus Lipova
15. **Кондир са представом еухаристије** / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 2 (1956), стр. 27-43 : репродукције.
Résumé: Un Récipient, dit "Kondir", avec la Représentation de l'Eucharistie
16. **Le travail artistique des métaux des peuples yougoslaves au cours des siècles** / Bojana Radojković, Ivan Bach // Musée des Arts Décoratifs, Belgrad, 1956. – Belgrad : Musée des Arts Décoratifs, 1956. – 32 : table.
17. **Мало романско распеће из Кладова** / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 2 (1956), стр. 81-85 : репродукције.
Résumé: Le Crucifix Roman de Kladovo
18. **Naša saradnja sa austrijskim muzejima** / Бојана Радојковић // Muzeji : časopis za muzeološko-konzervatorska pitanja, Zagreb. – Бр. 11-12 (1956-57), стр. 221-222.
Zusammenfassung: Unsere Mitarbeit mit österreichischen Museen
19. **Уметничка обрада метала...** / Бојана Радојковић, Иван Бах // Уметничка обрада метала народа Југославије кроз векове II, Музеј примењене уметности, Београд, 1956. – Београд : Музеј примењене уметности, 1956. – 110 стр.
- 1957
20. **Tri zlatara iz Čajniča** / Бојана Радојковић // Naše starine, Sarajevo. – Бр. V (1957), стр. 63-67 : репродукције.
Résumé: Trois Orfèvres de Čajniče
- 1958
21. **Српски окови јеванђеља XVI и XVII века** / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 3-4 (1958), стр. 51-87 : репродукције.
Résumé: Plaques de Reliures des Évangélistes des XVI^e et XVII^e Siècles
- 1959
22. **Једна непозната група дрвених крстова са рељефима празника** / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 5 (1959), стр. 79-98 : репродукције.
Résumé: Un Groupe Inconnu des Croix de Bois aux Reliefs Représentant des Fêtes
- 1960/1961
23. **...Gde se dede car Nemanje blago?** / Bojana Radojković // Danas : revija za kulturu, umetnost i društvena pitanja, Beograd. – Бр. 6 (2. avgust 1961), стр. 1, 12, репродукције.
24. **Изложба „Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века“** / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 6-7 (1960/1961), стр. 148-149 : репродукције.
Résumé: Exposition "Les Ornements des Fresques en Serbie et Macédonie du XII^e au XV^e Siècle"
25. **Оловни прозор Богородичине цркве у Студеници** / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 6-7 (1960/1961), стр. 19-26 : репродукције.
Résumé: Un Vitrail en Plombe à l' Eglise de la Vierge à Studenica
26. **Сребрна ренесансна чаша из Музеја примењене уметности** / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 6-7 (1960/1961), стр. 7-17 : репродукције.
Résumé: Un Plat d' Argent de la Renaissance du Musée des Arts Décoratifs à Beograd
27. **Ornamenti fresaka** / Bojana Radojković // Danas : revija za kulturu, umetnost i društvena pitanja, Beograd. – Бр. 8 (30. avgust 1961), стр. 32 : репродукције.

1962

28. Dmtar / B. [ojana] Ra.[dojković] // Enciklopedija likovnih umjetnosti. Knj. 2, D-Ini / saradnici u drugom svesku Alfred Albini, Bojana Radojković... [et al.]. – Zagreb : Leksikografski zavod FNRJ, 1962. – Str. 59.
29. Старо српско златарство / Бојана Радојковић. – Београд : Завод за издавање уџбеника НР Србије, 1962. – 85 стр.: репродукције. – (Сазнања : Библиотека приручне литературе за ученике средњих школа, 3).

1963

30. Ризница Пивског манастира / Бојана Радојковић // Старине Црне Горе, Цетиње. – Бр. I (1963), стр. 49-65: репродукције.

1964

31. Из бококоторских ризница / Бојана Радојковић // Годиншњак Поморског музеја у Котору, Котор. – Бр. XII (1964), стр. 249-265: репродукције.
Summary: From the Treasuries of Boka Kotorska
32. Nakit / B. [ojana] Ra.[dojković] // Enciklopedija likovnih umjetnosti. Knj. 3, Inj-Portl / saradnici u trećem svesku Alfred Albini, Bojana Radojković... [et al.]. – Zagreb : Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964. – Str. 522-523.
33. Nedeljko zlatar / B. [ojana] Ra.[dojković] // Enciklopedija likovnih umjetnosti. Knj. 3, Inj-Portl / saradnici u trećem svesku Alfred Albini, Bojana Radojković... [et al.]. Zagreb : Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964. – Str. 537.
34. Nedeljkovi, Nikola / B. [ojana] Ra.[dojković] // Enciklopedija likovnih umjetnosti. Knj. 3, Inj-Portl / saradnici u trećem svesku Alfred Albini, Bojana Radojković... [et al.]. – Zagreb : Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964. – Str. 537.
35. Руски надбедреник из Бечића / Бојана Радојковић // Старине Црне Горе, Цетиње. – Бр. II (1964), стр. 53-59: репродукције.
36. Une colombe eucharistique du tresor de Saint Clement d'Ochrid / Bojana Radojković // Actes du XII^e Congrès international d' Études Byzantines III, Ochride, 1961. – Belgrad : Comité Yougoslave des Études Byzantines, 1964. P. 327-333 : illustration.

1965

37. Les arts mineurs du XIII siècle en Serbie / Bojana Radojković // L'art byzantin du XIII^e siècle Symposium de Sopoćani, 1965. – Belgrad : Faculté de Philosophie Département de l'histoire d'art, 1967. – P. 131-143 : illustration.
38. Ликовне уметности и наша стара белетристика / Бојана Радојковић // Српска књижевност у књижевној критици I : стара српска књижевност. – Београд : Нолит, 1965. – Стр. 252-257.
Друго издање 1970, треће 1978.
39. Неке одлике которског златарства и утицаји на унутрашњост земље / Бојана Радојковић // Старине Црне Горе, Цетиње. – Бр. III-IV (1965/1966), стр. 61-76: репродукције.
Résumé: Quelques Caractéristiques de l' Orfèvrerie et son Influences à l' Intérieur du Pays

40. Турско-персијски утицаји на српске уметничке занате XVI и XVII века / Бојана Радојковић // Зборник за ликовне уметности Матице српске, Нови Сад. – Бр. 1 (1965), стр. 119-144: репродукције.
Résumé: Les Influences turcopersanes sur les metièrs d'Art Serbes au XVI^e et XVII^e siècles

1966

41. Касни барок, рококо и класицизам : тематска изложба Музеја примењене уметности / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 9-10 (1966), стр. 133-134: репродукције.
42. Конзервација готског свећњака из XIV века / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 9-10 (1966), стр. 147-148.
43. Куд се деде силно благо : у музејима широм света има много експоната из наше земље / Бојана Радојковић // Илустрована политика, Београд. – Бр. 379 (8. фебруар 1966), стр. 7.
44. Насловна страна у старој српској штампаној књизи : изложба у Музеју примењене уметности / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 9-10 (1966), стр. 137-139: репродукције.
45. Односи и везе старе српске белетристике и уметничких заната / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 9-10 (1966), стр. 7-28: репродукције.
Résumé: Relations entre l'Ancienne Littérature et les Metiers d'Art

46. **Prolimleковић Neško** / B. [ojana] Ra.[dojković] // Enciklopedija likovnih umjetnosti. Knj. 4, Portr-Ž / glavni redaktori Slavko Batušić...[et al.]. – Zagreb : Jugoslaven-ski leksikografski zavod, 1966. – Str. 29.
47. **Radnić Šime** / B. [ojana] Ra.[dojković] // Enciklopedija likovnih umjetnosti. Knj. 4, Portr-Ž / glavni redaktori Slavko Batušić...[et al.]. – Zagreb : Jugoslaven-ski leksikografski zavod, 1966. – Str. 47.
48. **Ремек дела которског златарства у катедрали Светог Трипуна** / Бојана Радојковић // 800 година катедрале Св. Трипуна : 1166-1966, Котор, 1966. Котор : Регионални завод за заштиту споменика културе, 1966. Стр. 81-100 : репродукције.
Summary: Masterpieces of the Kotor Goldsmith' Craft in the Cathedral of St. Tryphon
Résumé: Chefsd'Oeuvre d'Orfèvrerie a la Cathedrale de Kotor
Резюме: Шедевры мастеров ы велирного дела в соборе Св. Трифона в Которе
Zusammenfassung: Meisterwerke des Goldschmiede-kunst aus Kotor in der Kathedrale des Hl. Tryphon
49. **Smederevac, Petar** / B. [ojana] Ra.[dojković] // Enciklopedija likovnih umjetnosti. Knj. 4, Portr-Ž / glavni redaktori Slavko Batušić...[et al.]. – Zagreb : Jugoslaven-ski leksikografski zavod, 1966. – Str. 246.
50. **Srbija primenjena umetnost** / B. [ojana] Ra.[dojković] // Enciklopedija likovnih umjetnosti. Knj. 4, Portr-Ž / glavni redaktori Slavko Batušić...[et al.]. – Zagreb : Jugoslaven-ski leksikografski zavod, 1966. – Str. 292-294 : репродукције.
51. **Сребрна чаша властелина Санка** / Бојана Радојковић // Зборник за ликовне уметности Матице српске, Нови Сад. – Бр. 2 (1966), стр. 51-62 : репродукције.
Résumé : La Timbale d'Argent du Seigneur Sanko
52. **Српско златарство XVI и XVII века** / Бојана Радојковић. – Нови Сад : Матица српска, Одељење за ликовне уметности, 1966. – 187 стр. : репродукције. (Студије за историју српске уметности, 3).
Résumé: L'Orfèvrerie Serbe du XVI^e et XVII^e Siècle
53. **Треба спасти Пивски манастир** / Бојана Радојковић // Борба : орган Социјалистичког савеза радног народа Југославије, Београд. – Бр. 194 (17. јул 1966), стр. 10.
54. **Zlatarstvo Srbija** / B. [ojana] Ra.[dojković] // Enciklopedija likovnih umjetnosti. Knj. 4, Portr-Ž / glavni redaktori Slavko Batušić...[et al.]. – Zagreb : Jugoslaven-ski leksikografski zavod, 1966. – Str. 632-633.
- 1967
55. **Илустрације српских штампаних књига XVI века као приручници старих српских златара** // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 11 (1967), стр. 59-72 : репродукције.
Résumé: L'Utilisation des Illustrations des Livres Imprimés serbes du XVI^e Siècle en Guise de Manuel à l'Usage des Orfèvres
- 1968
56. **Девет векова мађарског златарства : изложба у Музеју примењене уметности у Београду : сјај и раскош старих мајстора** / Бојана Радојковић // Политика, Београд. – Бр. 19766 (13. октобар 1968), стр. 18.
57. **Остава из Пећи : колекција сликара Миленка Шербана** / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 12 (1968), стр. 97-104 : репродукције.
Résumé: Dépôt Trouvé à Pec Collection Privée de Mr Šerban
- 1969
58. **Камеја са Христом Пантократором** / Бојана Радојковић // Зборник Светозара Радојчића. – Београд : Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 1969. – Стр. 283-286 : репродукције.
Résumé: Le Camée avec le Christ Pantocrator
59. **Мађарско златарство од X до XIX века : изложба у Музеју примењене уметности** / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 13 (1969), стр. 155-156.
60. **Накит код Срба од XII до краја XVIII века** / [аутор изложбе, каталога и уводног текста] Бојана Радојковић // Музеј примењене уметности, Београд, 1969. – Београд : Музеј примењене уметности, 1969. 453 стр. : репродукције.
Summary: Jewellery with Serbs (XII-XVIII Century)
61. **Примењена уметност код Срба под Турцима** / Бојана Радојковић, Добрила Стојановић // Српска православна црква 1219-1269 : споменица о 750-тогодишњици аутокефалности. – Београд : Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1969. – Стр. 203-208 : репродукције.
62. **Примењена уметност код Срба у средњем веку** / Бојана Радојковић, Добрила Стојановић // Српска православна црква 1219-1269 : споменица о 750-тогодишњици аутокефалности. – Београд : Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1969. – Стр. 111-115 : репродукције.

63. Три рада српских златара из XVI, XVII и XVIII века / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 13 (1969), стр. 75-81 : репродукције.
Summary: Three Works of Serbian Goldsmiths from the 16th, 17th and 18th Centuries

1970

64. Илустрације Живојина Ковачевића / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 14 (1970), Стр. 151-152 : репродукције.

65. Неки примерци византијских камених иконица / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 14 (1970), стр. 19-30 : репродукције.
Summary: Some Specimens of the Byzantine Small Stone Icons

1971

66. Дванаест дела персијских мајстора : колекција Музеја примењене уметности / Бојана Радојковић, [предговор] Јевта Јевтовић // Музеј примењене уметности, Београд, 1971. – Београд : Музеј примењене уметности, 1971. – Стр. 40 : репродукције.
Поводом двехиљадеипетстотина година персијске уметности

1972/1973

67. Благо из морских дубина : приказ изложбе / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 16-17 (1972/1973), стр. 123.

68. Колајна / Бојана Радојковић // Зборник за ликовне уметности Матице Српске, Нови Сад. – Бр. 9 (1973), стр. 99-109 : репродукције.
Résumé: «Kolajna», Type d'Insigne Honorifique

69. Примењена уметност моравске Србије / Бојана Радојковић // Моравска школа и њено доба, научни скуп, Ресава, 1968. – Београд : Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 1972. – Стр. 191-210 : репродукције.
Résumé: Les Métiers d'Art dans la Serbie Moravienne

70. Сребрне чаше српског порекла из белоречанске некрополе / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 16-17 (1972/1973), стр. 23-33 : репродукције.
Summary: Silvers Bowls of Serbian Origin from the Belorečanski Nekropolis

71. Западни утицај на примењену уметност Босне у XIV и XV веку / Бојана Радојковић // Средњовековна Босна и европска култура III : симпозијум, Зеница, 1973. – Зеница : Музеј града Зенице, 1973. – Стр. 207-234 : репродукције.
Zusammenfassung: Die Einflüsse von Westen auf die Angewandte Kunst Bosniens im 14. und 15. Jahrhundert

1974

72. Крст из Озрена Ђорђа Гостимировића / Бојана Радојковић // Зборник за ликовне уметности Матице Српске, Нови Сад. – Бр. 10 (1974), стр. 105-113 : репродукције.
Résumé: La Croix de Djordje Gostimirović

73. Romanska bronzana činija sa srednjovekovne tvrđave Rasa / Bojana Radojković // Vesnik, Vojni muzej, Beograd. – Бр. 19-20 (1974), стр. 27-31 : репродукције.
Résumé: La Plat de la Bronze de Forteresse Medievale de Ras

74. Филактерији, енамлуци и припојаснице = Phylakterien Enamlüks Patrontaschen / Бојана Радојковић // Музеј примењене уметности, Београд, – 1974. Београд : Музеј примењене уметности, 1974. – 143 стр. : репродукције. (Музејске збирке IV).
Zusammenfassung: Phylakterien, Enamlüks und Patrontaschen

1975

75. Лик Светог Ђорђа на сребрним кутијама XVIII века / Бојана Радојковић // Зборник посветен на Димче Коцо, Скопје. – Бр. VI-VII (1975), стр. 205-215 : репродукције.
Résumé: Présentation de sqint Georges sur les Boîtes d'Argent du XVIII^e Siècle

76. Стари и нови мајстори : уз изложбу „Немачки накит од ренесансе до данас“ у Музеју примењене уметности у Београду / Бојана Радојковић // Политика, Београд. – Бр. 22123 (10. мај 1975), стр. 160.

1977

77. Einige serbische Schmuckexemplare / Bojana Radojković // Ars Decorativa, Budapest. – N° 5 (1977), S. 93-106 : illustrationen.

78. Ситна пластика у старој српској уметности = Les objets sculptés d'art mineur en Serbie ancienne / Бојана Радојковић // Музеј примењене уметности, 1977. – Београд : Издавачки завод „Југославија“, 1977. – 122 стр. : репродукције.

79. Средњовековни метал / Бојана Радојковић // Историја примењене уметности код Срба I. – Београд : Музеј примењене уметности, 1977. – Стр. 79-94 : репродукције.

1978

80. Покретни споменици културе и њихова заштита / Бојана Радојковић // Старине Црне Горе, Цетиње. Бр. – VI (1978), стр. 33-38.

81. Увоз средњовековних бакарних и бронзаних предмета из Европе на територији Београда и Србије / Бојана Радојковић // Годишњак града Београда, Београд. – Бр. XXV (1978), стр. 177-184 : репродукције.
Summary: Import of Medieval Copper and Bronze Works of Art From Europe in the Territory of Beograd and Serbia

1979

82. Артофориони у облику цркве / Бојана Радојковић // Зборник Филозофског факултета, Београд. – Бр. XIV–XV (1979), стр. 263-277 : репродукције.
Résumé: Arthophorions en Forme d' Église

83. Бронзана иконица Јована Крститеља / Бојана Радојковић // Зборник Народног музеја, Београд. – Бр. IX–X (1979), стр. 491-496 : репродукције.
Résumé: Une Petite Icone de Jean Baptiste en Bronze

84. Непознати српски оков јеванђеља из манастира Есфигмена / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 21-23 (1977/1979), стр. 27-32 : репродукције.
Résumé: Une Couverture Serbe Inconnue Protegeant un Evangile du Monastere Esphigmen

85. Тема отечества на српској панагији из Хиландара / Бојана Радојковић // Зборник за ликовне уметности Матице Српске, Нови Сад. – Бр. 15 (1979), стр. 103-114 : репродукције.
Résumé: Le Motif de la Paternite sur la Panaghia Serbe de Chilandar

1980/1981

86. Изложба „Енглеско сребро“ : из Викторија и Алберт музеја / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 24-25 (1980/1981), стр. 142 : репродукције.

87. Огласи у старој српској штампи : приказ изложбе / Бојана Радојковић // Зборник, Музеј примењене уметности, Београд. – Бр. 24-25 (1980/1981), стр. 141.

1980

88. Englesko srebro / [uvodni tekst i predgovor] Bojana Radoković // Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1980. – Beograd : Muzej primenjene umetnosti, 1980. – Str. 5, 9-12 : reprodukcije.

1981

89. Masterpieces of Serbian Goldsmiths Work: 13th-18th Century / [introduction] Bojana Radoković // catalogue of the exhibition, Victoria&Albert Museum, London, 1981. – London : Victoria&Albert Museum, 1981. – 68 p. : illustrations.

90. Српско златарство / [уводни текст] Бојана Радојковић // Музеј примењене уметности, Београд, 1981. – Београд : Музеј примењене уметности, 1981. – Стр. 7-14 : репродукције.

1982

91. Уметничко благо дрезденског барока... / [уводни текст] Бојана Радојковић // Музеј примењене уметности, Београд, 1982. – Београд : Музеј примењене уметности, 1982. – Стр. 3 : репродукције.

1984

92. Alte serbische Goldschmiede Kunst / Bojana Radoković, [urednik] Irmgard Hutter // Byzanz und der Westen : Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters. – Wien : Österreichisches Akademie der Wissenschaft, 1984. – S. 37-51 : illustrationen.

93. Калуп за иконицу са Раса-Градине / Бојана Радојковић // Новопазарски зборник, Нови Пазар. – Бр. 8 (1984), стр. 19-22 : репродукције.

94. Trésors de l' art serbe médiéval XII^eXVI^e siècle / [introduction] Bojana Radoković // La Ville de Paris, Pavillon des Arts, Paris, 1984. – Paris : La Ville de Paris, Pavillon des Arts, 1984. – P. 11-31 : illustration.

1985

95. Staro srpsko zlatarstvo [katalog izložbe] / Bojana Radoković // Srednjovjekovna umjetnost Srba : iz muzeja, riznica, manastira i crkava, Zagreb, 1985. – Zagreb : Muzejski prostor, 1985. – Str. 23-33 : reprodukcije.

96. Уметничка обрада неплеменитих метала на тлу Србије : од позне антике до 1690. године / [уводни текст] Бојана Радојковић, Душан Миловановић // Музеј примењене уметности, 1985. – Београд : Музеј примењене уметности, 1985. – Стр. 5 : репродукције.
Summary: Metalwork in Serbia from Late Antiquity until 1690

1987

97. Сребро у Југославији / Бојана Радојковић // Историја сребра = The History of Silver. – Београд : Југословенска ревија, 1987. – Стр. 225-233 : репродукције.

1988

98. Ризница / Бојана Радојковић // Благо манастира Студенице, Галерија Српске академије наука и уметности, Београд, 1988. – Београд : Галерија САНУ, 1988. – Стр. 137-147 : репродукције.

1992

99. Средњовековна звона Богородице Градачке / Бојана Радојковић // Богородица Градачка у историји српског народа : акта научног скупа, Чачак 1992. – Чачак : Народни музеј, 1993. – Стр. 115-123 : репродукције.

1994

100. Накит Милијане Лазић / Бојана Радојковић // Даница : српски народни илустровани календар, Београд. – Бр. 1 (1994), стр. 182-185 : репродукције.

1995

101. Материјална култура босанске властеле / Бојана Радојковић // Зборник за историју Босне и Херцеговине, Београд. – Бр. 1 (1995), стр. 67-83 : репродукције.

Summary: The Material Culture of Bosnian Nobility

102. Утицај антике на средњовековно сребро у Србији / Бојана Радојковић // Радионице и ковнице сребра : акта научног скупа, Београд 1994. – Београд : Народни музеј, 1995. – Стр. 259-265 : репродукције.

Summary: Influence of the Classical Period Art on Medi-eval Silver in Serbia

1996

103. Утицај европских уметничких праваца у средњем веку на српску примењену уметност / Бојана Радојковић // Европа и Срби : зборник радова [са међународног скупа 1995], књ. 13. – Београд : Историјски институт САНУ ; Нови Сад : Православна реч, 1996. – Стр. 175-183 : репродукције.
Summary: The Influence of European Artistic Trends in the Middle Ages on Serbian Applied Art

2005

104. Српски средњовековни накит / Бојана Радојковић // Алманах накита : циклус предавања о накиту у Музеју примењене уметности, Београд, 1997. – Београд : Музеј примењене уметности, 2005. – Стр. 18-31 : репродукције.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.05(082)

ЗБОРНИК / Музеј примењене уметности ;
уредник Иванка Зорић. - 1955, књ.
1-1984/1985 , књ. 28/29 ; н.с. , 2005 , бр. 1-
. - Београд (Вука Караџића 18) : Музеј
примењене уметности, 1955-1985;2005-
(Београд : Репрограф). - 29 cm

Годишње
ISSN 0522-8328 = Зборник - Музеј примењене
уметности
COBISS . SR-ID 16567042