

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



ЗБОРНИК



09 / 2013
НОВА СЕРИЈА

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



MUSEUM OF APPLIED ART

НИК

JOURNAL

БЕОГРАД / BELGRADE

2013

ЗБОРНИК
НОВА СЕРИЈА 09/2013

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

Главни и одговорни уредник
мр Љиљана Милетић Абрамовић

Уредник броја
Мила Гајић

Уређивачки одбор
Зоран Блажина
др Саша Брајовић
Мила Гајић
др Ивана Јевтић
Драгиња Маскарели
мр Љиљана Милетић Абрамовић
Ингрид Хуљев

Секретар редакције
Јелена Поповић

Лектура и коректура
Милица Шевкушић

Превод – енглески језик
Ангелина Милосављевић Ault
Мери Петров

Превод – француски језик
Милена Милановић

Графичко обликовање
Драгана Лацмановић

Технички уредник
Душан Ткаченко

Штампа
Графипроф, Београд 2013.

Тираж
300

YU ISSN 0522-8328

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

JOURNAL
NEW SERIES 09/2013

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

Editor in Chief
Ljiljana Miletić Abramović, MA

Editor
Mila Gajić

Editorial Board
Zoran Blažina
Saša Brajović, Dr.
Mila Gajić
Ivana Jevtić, Dr.
Draginja Maskareli
Ljiljana Miletić Abramović, MA
Ingrid Huljev

Editorial Assistant
Jelena Popović

Language Editor and proofreading
Milica Ševkušić

Translation – English
Angelina Milosavljević Ault
Meri Petrov

Translation – French
Milena Milanović

Graphic Design
Dragana Lacmanović

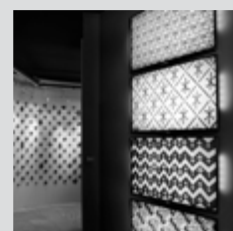
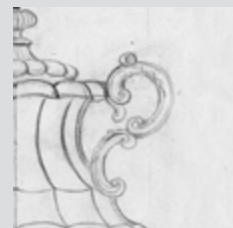
Technical Editor
Dušan Tkačenko

Print
Grafiprof, Belgrade 2013

Circulation
300 copies

YU ISSN 0522-8328

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



САДРЖАЈ / CONTENTS

ПРИЛОЗИ / CONTRIBUTIONS

Душан Рашковић / Dušan Rašković

РИМСКЕ ФИБУЛЕ ИЗ АРХЕОЛОШКЕ ЗБИРКЕ
НАРОДНОГ МУЗЕЈА У КРУШЕВЦУ

Summary: ROMAN FIBULAE FROM THE
ARCHAEOLOGICAL COLLECTION OF THE
NATIONAL MUSEUM OF KRŠEVAC

007

Стеван Мартиновић / Stevan Martinović

ТРОН ЗА ЧУДОТВОРНУ ИКОНУ БОГОРОДИЦЕ
ОДИГИТРИЈЕ У БОГОРОДИЧИНОЈ ЦРКВИ У
ПЕЋКОЈ ПАТРИЈАРШИЈИ

Summary: THE THRONE FOR THE MIRACULOUS
ICON OF VIRGIN HODEGETRIA IN THE CHURCH OF
HOLY VIRGIN IN THE PATRIARCHATE OF PEĆ

071

Бранка Иванић / Branka Ivanić

ЗЛАТНИ ПРСТЕН ИЗ ЈАЊЕВА У ЗБИРЦИ МУЗЕЈА
ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ И ЊЕГОВА СРЕБРНА
РЕПЛИКА

Summary: GOLD RING FROM JANJEVO IN THE
COLLECTION OF THE MUSEUM OF APPLIED ART
AND ITS SILVER REPLICA

015

Јелена Пераћ / Jelena Perać

НАЦРТИ АНАСТАСА ЈОВАНОВИЋА ЗА
УПОТРЕБНЕ ДЕКОРАТИВНЕ ПРЕДМЕТЕ: луксузни
предмет као симболични објекат

Summary: DESIGNS BY ANASTAS JOVANOVIĆ FOR
UTILITY DECORATIVE OBJECTS: Luxury Object as
Symbolic Object

083

Алицја Килијањска / Алиција Килијањска

A COLLECTION OF NUREMBERG GOLDSMITHS'
WORK AT THE NATIONAL MUSEUM IN CRACOW

Резиме: ДЕЛА НИРНБЕРГШКИХ ЗЛАТАРА У
КОЛЕКЦИЈИ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У КРАКОВУ

023

Драгиња Маскарели / Draginja Maskareli

ТРАДИЦИЈА И МОДА: женска обућа из XIX и с
почетка XX века у колекцији Музеја примењене
уметности у Београду

Summary: TRADITION AND FASHION: Women's
Footwear in the 19th and the Beginning of the 20th Century
from the Collection of The Museum of Applied Art in
Belgrade

093

Irene Seco Serra / Ирене Секо Сера

16th to 18th CENTURY COSTUMES FROM THE
COLLECTIONS OF THE COSTUME MUSEUM OF
MADRID

Резиме: КОСТИМ ОД XVI ДО XVIII ВЕКА ИЗ
КОЛЕКЦИЈЕ МУЗЕЈА КОСТИМА У МАДРИДУ

037

Злата Вуксановић Маџура / Zlata Vuksanović Macura

„ПРЕСТОНИЦА КАРАЂОРЂЕВИЋА“: Емил Хоппе и
Ото Шентал на конкурс за Генерални план Београда
Summary: “ROYAL CAPITAL OF THE KARADORĐEVIĆ
DYNASTY”: Emil Hoppe and Otto Schöenthal for the
Master Plan of Belgrade Competition

103

Биљана Црвенковић / Biljana Crvenković

ПРЕДМЕТ МОЋИ И ЖЕЉЕ: порцелан из Севра у
Белом двору

Summary: THE OBJECTS OF POWER AND DESIRE: The
Sevres Porcelain in The White Palace

045

Andrea Klobučar / Андреа Клобучар

ZBIRKA ŽENSKЕ МЕЂУРАТНЕ ОДЈЕЋЕ МУЗЕЈА ЗА
УМЈЕТНОСТ И ОБРТ: примјер музејализације *art déco* mode
Summary: THE COLLECTION OF FEMALE DRESS
FROM THE INTERWAR PERIOD IN MUSEUM OF ARTS
AND CRAFTS: Example of Musealisation of Art
DécoFashion

117

Bernard Berthod / Бернар Берто

Gaël Favier / Гаел Фавије

LE CALICE DE SAINT RÉMI: inspiration et
réinterprétation aux XIX^e et XX^e siècles

ПУТИР СВЕТОГ РЕМИЈА: инспирација и
реинтерпретација у XIX и XX веку

Summary: SAINT RÉMI'S CHALICE: inspiration and a
new interpretation during the 19th and 20th centuries

057

Александар Кадиевић / Aleksandar Kadijević

О АРХИТЕКТУРИ БЕОГРАДСКЕ ПАЛАТЕ
„РЕУНИОНЕ“
Summary: ARCHITECTURE OF BELGRADE
“REUNIONA” PALACE

127

ПРИКАЗИ / REVIEWS**Саша Брајовић / Saša Brajović** 143

САКРАЛНА ТОПОГРАФИЈА НЕГОТИНСКЕ КРАЈИНЕ
приредио Ненад Макуљевић, Неготин: Музеј Крајине,
2012.

Ангелина Милосављевић-Ault / Angelina 146**Milosavljević-Ault**

ОРИГИНАЛ И КОПИЈА: стратегије техничке заштите
културних добара и одрживог развоја на примеру
уметничких дела италијанске ренесансе

**МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2013 / THE
MUSEUM OF APPLIED ART 2013****Милица Цукић / Milica Cukić** 153

НАГРАДЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ ЗА
2013 ГОДИНУ

АКВИЗИЦИЈЕ 2013 / ACQUISITIONS 2013 155**ИЗЛОЖБЕ 2013 / EXHIBITIONS 2013****Миољуб Кушић / Mioljub Kušić** 163

ИЗЛОЖБЕНА ДЕЛАТНОСТ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ

ИЗДАЊА 2013 / EDITIONS 2013 173**Андријана Ристић / Andrijana Ristić**

ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА

 177

РАДОВИ ЗА ЗБОРНИК – УПУТСТВО

 176



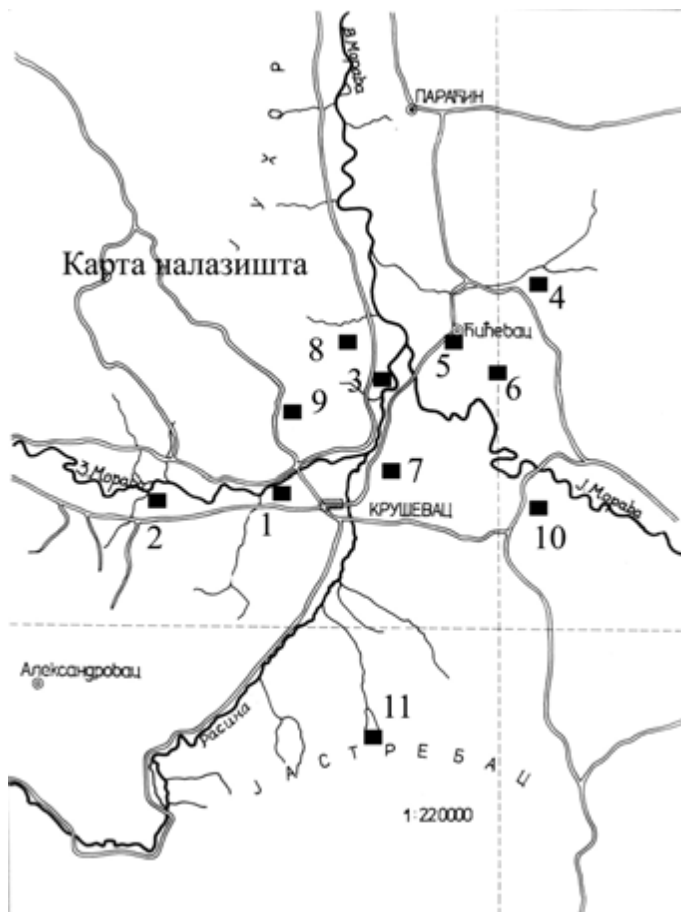
П Р И Л О Ж И

РИМСКЕ ФИБУЛЕ ИЗ АРХЕОЛОШКЕ ЗБИРКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У КРУШЕВЦУ

Апстракт: Налази фибула на локалитетима, који гравитирају подручју територијалне надлежности Народног музеја у Крушевцу, потичу са налазишта насеља која су од успостављања римске власти до рановизантијског периода имала улогу центара пољопривредне производње у плодном Поморављу. Налази фибула на локалитетима у најплоднијим деловима моравске долине то најречитије говоре. Реч је о локалитетима „Конопљара“ у селу Читлук и локалитету „Грабак“ у селу Почековина. На траси магистралног друма највеће налазиште је локација римског насеља *Praesidium Dasmuni*, у селу Нови Брачин. У време касне антике повећава се интересовање за балканске провинције. О томе нарочито говоре налази римских крстообразних фибула. Налази указују на присуство војних службеника у овом делу Царства на самом крају антике, у дугој половини IV века. У то време се утврђена насеља подижу само на висинским тачкама. У утврђењима се живот интензивира у периоду Сеобе народа. Најчешћи налази из тог периода јесу рановизантијске фибуле са посувраћеном стопом.

Кључне речи: „Грабак“ (Почековина), „Конопљара“ (Читлук), *Praesidium Dasmuni* у селу Нови Брачин, фибуле, антика, утврђења, рана Византија

Налази накита, као једног од најважнијих елемената за хронолошко праћење развоја римске културе, нису чести на теренима изван римских административних центара. Ипак, једна врста накита релативно често се јавља на античким налазиштима Римског царства. Реч је о фибули, употребном предмету на одећи античког човека који има и декоративну улогу накита. Фибуле су најчешћи налази из античког периода у Народном музеју у Крушевцу. Репертоар фибула из крушевачког музеја показује континуитет живота током римске доминације у централној Србији: од почетка римске власти, на прелазу из првог века пре Христа у први век нове ере, до касне антике и периода Сеобе народа.



1. Карта налазишта
1. Map of sites

Крушевачки крај – подручје територијалне надлежности Народног Музеја у Крушевцу, обухвата Крушевачку котлину, суседну Жупу александровачку, као и источне падине Копаоника и северне обронке Великог Јастрепца. На самом истоку овог подручја налази се окружје „Саставака“, места где се састају Јужна и Западна Морава, које формирају Велику Мораву. Надамак „Саставака“ је и магистрална моравска комуникација, коју прате остаци насеља са континуитетом од најстаријих времена људског насељавања подручја Централне Србије (Стојић и Чађеновић 2008).

* Душан Рашковић, археолог, Народни музеј, Крушевац

Са овог подручја, од Копаоника на западу до Велике Мораве на истоку, потичу бројни налази античке материјалне културе, који се чувају у археолошкој збирци Народног музеја у Крушевцу. Међу предметима које можемо повезати са временом римског присуства у Поморављу истичу се управо налази фибула. За израду фибула најчешће се користила бронза. Поред бронзаних фибула, збирка Народног музеја у Крушевцу поседује фибуле израђене од гвожђа, а на неколико примерака сачували су се трагови позлате. Фибуле су у музеј доспеле археолошким ископавањима, откупом и поклонима. Значајна је збирка фибула која потиче са терена римског пагуса у селу Почекovina код Трстеника, а коју су поклонили налазачи.



2. Табла 1

2. Table 1

Међу налазима материјалне културе из овог периода, периода доминације Скордиска и њихових сукоба са Римљанима, највише пажње побуђују налази каснолатенских фибула. Истичемо једну фибулу из фундуса Народног музеја у Крушевцу: то је фибула средњолатенске схеме са манжетом, направљена од бронзане жице; оквирно се може датовати у период од првог века старе до првих векова нове ере. Место налаза, нажалост, не знамо; вероватно је то шире подручје Поморавља (Табла 5, бр. 1).

Гледајући шири историјско-географски контекст римске власти на тлу Србије, крушевачко подручје се у доба када је римска држава била стабилна налазило у провинцији Горњој Мезији, надамак и између рудничких



3. Табла 2

3. Table 2

Према расположивим историјским и археолошким подацима, почетак римског интересовања за подручје Централне Србије можемо сместити у средину II века пре Христа, у време оснивања Провинције Македоније, 148. године пре нове ере. У том историјском периоду, подручјем данашње Републике Србије, које се налазило у непосредном суседству нове римске провинције, доминира племе Скордиска. Након продора Скордиска у Македонију 119. године пре Христа, Рим предузима офанзивне подухвате (Parazoglu 1969, 255–261). Риму ће бити потребно читаво столеће да сломи балканске народе, па и Скордиске (Šašel Kos 1975: 277–295).

ревира Копаоника, и у близини главне комуникацијске линије, која је пратила долину Велике Мораве. Римска држава је сасвим сигурно придавала важност контроли не само магистралних већ и вициналних комуникација у унутрашњости провинција, нарочито оних које су производиле храну, и оних у којима је цветало рударство, као што је то случај са Мезијом. Важност античких комуникација у римском периоду потврђују налази римске материјалне културе, па и налази римских фибула.

Мора се приметити да су, бар што се тиче крушевачког музеја, материјални остаци са већине антич-

ких локалитета тек површински налази, откупљени, поклоњени музеју од стране налазача, или пак прикупљени током проспекције терена. Тек ће археолошка ископавања локалитета „Конопљара“ у селу Читлук код Крушевца и локалитета „Бедем“ у селу Маскаре изнети на светло дана јасне, археолошки документоване остатке античких насеља на левој и десној обали Западне Мораве (Карта налазишта, бр. 3).

Током археолошких ископавања локалитета „Конопљара“ у селу Читлук, четири километра северо-западно од Крушевца, пронађено је пет римских фибула (Рашковић 2001: 81–89). Датовање тих фибула указује на континуитет живота у овом насељу од најмање три века. Изразито профилисана фибула датује се у први или други



4. Табла 3

4. Table 3

век нове ере, а занимљиви су налази три крстообразне фибуле (Табла 3, бр. 1, 2 и 3), које сврставамо у тип 34/Д 2 из друге половине IV века (Petković 2010: 263).

Током истраживања локалитета „Бедем“ у селу Маскаре пронађени су делови две фибуле. Реч је о плочастој емајлираној фибули ромбоидног облика, оивиченој пластичним круговима. Овај тип фибуле био је у употреби на самом почетку римске власти у Поморављу, у првом веку нове ере (Petković 2010: 190–191).

Други налаз са „Бедема“ је бронзана игла – карактеристичан део фибуле са шариром. И овај тип фибула је био у употреби у раном периоду римске доминације.

Сам положај „Бедема“ је стратешки изузетан. То је место „Саставака“, где се састају Јужна Морава и Западна Морава, које формирају Велику Мораву. То је и почетак Великоморавске долине, где се сустичу моравски друмски правци (Рашковић 2009: 13–15). Тим правцем пролази магистрална комуникација Поморавља, Виминацијум–Ниш, тако да се окруже „Саставака“ практично наслања на ту магистралну комуникацију, што је и један од фактора значаја овог простора.

Конфигурација терена имала је одлучујућу улогу у настанку насеља у окружју стратешког места „Саставака“, код „Куле Тодора од Сталаћа“, или на „Укоси“, или пак на „Бедему“. „Бедем“ је низинско утврђење које се користило током и рукавцима Западне Мораве за



5. Табла 4

5. Table 4

организовање одбране, док су, „Кула Тодора од Сталаћа“ и „Укоса“ утврђења градинског типа, смештена на изданцима Мојсињских планина изнад тока Јужне Мораве (Рашковић 2009: 13). Са подручја уже околине „Куле Тодора од Сталаћа“ и „Укосе“, и уопште подручја Мојсињских и Послонских планина, потиче више фибула. Две, већ публиковане, римске фибуле пронађене су на локацији код „Куле Тодора од Сталаћа“ (Рашковић 2003: 39–53). Једна крстообразна бронзана фибула на којој су сачувани трагови позлате пронађена је на локалитету у селу Браљина (Рашковић 1998: 174). Носилац ове фибуле засигурно је заузимао важно место у локалној администрацији, у неком од већих места на

магистралној комуникацији. Са локалитета у самом Ђићевцу потиче неколико већ публикованих фибула, које нам говоре о постојању римског насеља у самом Ђићевцу (Карта налазишта, бр. 5).

Иако дотиче магистралну комуникацију тек у малом сегменту овог пута у зони данашњих насеља Ђићевац и Ражањ, Крушевачки крај је ипак у прометном смислу непосредно повезан с том комуникацијом, како данас, тако и у времену о коме говоримо. Ту је била смештена једна од путних станица забележена у римским итинерарима – *Praesidium Dasmini*. Ово античко насеље је смештено на природном стецишту упоредничких праваца који се из споредних комуникационих праваца овде стапају са магистралном комуникацијом.

Praesidium Dasmini убицирамо у простор данашњег насеља Нови Брачин, на ивици Велико-моравске долине и на ивици плодне терасасте долине селâ Витошевац и Смиловац, на левој обали Јовановачке реке (Карта налазишта, бр. 3). Са самог локалитета *Praesidium Dasmini* потичу занимљиви налази фибула који се налазе у збирци Народног музеја у Крушевцу.

Истичемо налазе фибула из раних времена успостављања римске власти, из периода од друге половине првог века нове ере до успостављања римске провинције Горње Мезије и освајачких подухвата цара Трајана у Дакији, у првим деценијама другог века нове ере. Реч је о примерцима као што је фибула која се може уврстити у деривате типа „Ауген“ (Табла 1, бр. 1; Košćević 1980: 17–18), или део главе и лука фибуле која је дериват типа „Ауциса“ (Војовић 1983: 23). Занимљиви су мотиви кружића у облику ока на глави ове фибуле, од којих два имају зракасте изданке, попут сунчевих зрака (Табла 1, бр. 2). Као у случају налазишта „Конопљара“ код Крушевца, датовање ових примерака указује на континуитет живота. Са терена поменутог насеља, важног у прометном смислу, потиче и једна крстообразна фибула, украшена са по два пара волута на стопи. Ове фибуле одређујемо као варијанту 34 Д и датујемо их крај IV века, односно у време владавине цара Валенса и Валентинијана (Petković 2010: 265–267).

Локалитет *Praesidium Dasmini* и његова шири околина јесу подручје са неколико античких локалитета, као што је онај у суседном општинском средишту, у Ђићевцу (Рашковић 2003: 39–53). И поред значаја магистралне комуникације, највише римских фибула из Народног музеја у Крушевцу ипак потиче са локалитета у долини Западне Мораве, нарочито са локалитета „Грабак“ у селу Почекovina.

У ближој околини Крушевца, у зони простора Крушевачке котлине, постоји неколико археолошких налазишта античких насеља, римских викуса, са којих потичу појединачни налази фибула. Углавном је реч о налазима једне или две фибуле на локалитетима селâ из



6. Табла 5

6. Table 5

времена римске доминације, у долинама моравских речица, притока главних река Поморавља. Ови налази сведоче о интензитету живота у околини Крушевца, са понеким развијеним насељем завидног животног стила, и то у периоду од другог до краја четвртог века. То су локалитети на скрајнутим местима у односу на токове главних комуникација, као што је, на пример, налазиште „Дуга њива“ у атару села Макрешане (Карта налазишта, бр. 7), где је пронађена тзв. „омега“ фибула, са увијеним крајевима, датована у период од III до IV века (Табла 2, бр. 1). Такво насеље налазимо и у долини Рибарске реке, у месту Ђунис (Карта налазишта, бр. 10), где је поред других археолошких предмета пронађена и једна изразито профилисана римска бронзана фибула (Табла 2, бр. 2). На локалитету у долини Каленићке реке, у селу Бачина (Карта налазишта, бр. 8), пронађена је изразито профилисана римска бронзана фибула (Табла 2, бр. 3), а на локалитету у селу Мареново, у долини Залоговачке реке (Карта налазишта, бр. 9), пронађен је фрагмент крстообразне фибуле са сачуваном главом и делом лука. Дакле, и овде је реч о фибулама које се датују у најпроспе-



7. Табла 6

7. Table 6

ритетнији период римске власти у провинцијама, од другог до четвртог века нове ере.

Највеће налазиште у овом крају, и по ширини распрострања, и по броју налаза, јесте локалитет „Грабак“ у селу Почековина. „Грабак“ је смештен на равном моравском терену, на левој обали Западне Мораве, на положају који омеђују две моравске притоке: Црнишавска река, западно, и Лопашка река, на источном делу локалитета. Углавном припада атару села Почековина, иако се налазиште пружа и у атар села Доњи Рибник (Карта налазишта, бр. 2). Локалитет је смештен на високом моравском платоу и заштићен је од високих водостаја. Материјал који се може пронаћи на површини овог локалитета указује да је реч о великом римском насељу. О једној богатој збирци фибула које потичу са налазишта Грабак, и које се налазе у Народном музеју у Крушевцу, можемо говорити захваљујући чињеници да мештанин Ненад Митровић ревносно прикупља налазе са овог локалитета. Реч је, дакле, о локалитету са чак 67 пронађених фрагмената или, ретко, целих фибула. Фибуле из Почековине датују се у период од првог до четвртог

века нове ере. Истичемо налазе као што су фибула са шарниром, блиска типу „Ауциса“, са плочастом и проширеном главом украшеном кружићима у облику ока и истим украсима на крају лука фибуле, са зеленом патином (Табла 4, бр. 1); изразито профилисана фибула (Табла 4, бр. 2), и коленаста фибула (Табла 4, бр. 3). То су најпопуларнији облици фибула на подручју Горње Мезије током класичног периода римске антике. Истичемо и две коленасте фибуле специфичних облика са одређеним зооморфним асоцијацијама (Табла 6, бр. 1 и 2). Редак је налаз фибуле која представља хибрид две врсте фибула: коленасте и изразито профилисане (Табла 6, бр. 3). Занимљиви су налази две оштећене плочасте фибуле украшене проламањем, које припадају касноантичком периоду, односно датирају из III–IV века: фибула која подсећа на више спојених труба, и оштећена плочаста фибула танких зидова (Табла 5, бр. 2 и 3). Дакле, репертоар античких фибула из Народног музеја у Крушевцу илуструје општу слику бујног живота у Поморављу у периоду од првог до четвртог века нове ере.

Већ и сама чињеница да су у време касне антике бројни налази крстообразних фибула сведочи о појачаном интересовању за балканске провинције. То је време када се подижу утврђена насеља на висинским тачкама, па се живот се из долина сели на у таква насеља. У утврђењима се живот интензивира у периоду Сеобе народа, а један од најбољих примера је локалитет „Градац“ у атару села Буци, код црквице св. Петке, на Великом Јастрепцу. Утврђење је подигнуто на стратешком положају са којег се контролише читаву крушевачку котлину. Сматрамо да је утврђено насеље живело пуним животом на самом крају IV века, и у првој половини V века, па тако датујемо и фибуле нађене на овом локалитету. Реч је о гвозденим фибулама са посувраћеном, трапезоидном стопом, које се датују у средину V века (Naralambieva и Atanasov 1991: 50–55; Petković 2010: 263; Табла 7, бр. 1 и 2) и једноставној лучној фибули од гвозденог лима (Табла 7, бр. 3). Рановизантијске гвоздене фибуле са тврђаве „Градац“ много су једноставније израде од класичних римских бронзаних фибула, о којима смо говорили у овом раду. Налази са локалитета „Градац“ сликовито приказују декаденцију у изради фибула. На пример, израда крстастих фибула из IV века била је свакако захтевнији задатак, па су се такви предмети могли израђивати само у већим римским градским центрима или у самим војним јединицама. Једноставне гвоздене фибуле са посувраћеном стопом, израђене искуцавањем, сечењем и савијањем, могле су бити производи локалних радионица неког од већих утврђења, као што је „Градац“ код Свете Петке. Велике количине згуре која се по правилу налази у свим рановизантијским утврђењима, па и у утврђењу „Градац“, говоре нам не само о ковачким радионицама, него и о правој металургији на овим лока-

литетима. Са локалитета „Градац“ код Свете Петке потиче и налаз ингота гвожђа.

Налази фибула у крушевачком крају потичу са локалитета у којима је живот био континуран од успостављања римске власти до рановизантијског периода и времена Сеобе народа. У време касне антике повећало се интересовање за балканске провинције, о чему најречитије говоре налази фибула, а нарочито

налази римских крстобразних фибула. Налази указују на присуство војних службеника у овом делу царства, на самом крају антике, у дугој половини IV века. То је и време када се подижу утврђена насеља на висинким тачкама, а живот се у тим утврђењима интензивира у периоду Сеобе народа. Најчешћи налази из тог периода су налази рановизантијских фибула са посувраћеном стопом.

ЛИТЕРАТУРА

E. Keller, 1971
Die spätrömischen grabfunde in Sudbayern, Munchen.

Koščević, R. 1980
Antičke fibule s područja Siska, Zagreb: Odjel za arheologiju Centra za povijesne znanosti Zagreb, 17–18.

Petković, S. 2010
Crossbow fibulae from Gamzigrad (Romuliana), *Старинар* (Београд), 60: 111–136.

Petković, S. 2010
Rimske fibule u Srbiji od I do V veka n. e., Beograd: Arheološki institut.

Peškar, I. 1972
Fibeln aus der römischen Keiserzeit in Mähren, Praha: Academia.

Рашковић, Д. 1998
Рекогносцирање античких локалитета и комуникација на подручју Мојсињских и Послонских планина, *Гласник Српског археолошког друштва* (Београд) 14: 171–191.

Рашковић, Д. 2003
Стање истражености античких налазишта Расинског округа: рад Драгослава Срејовића на истраживању античке археологије, у: *Меморијал Драгослава Срејовића: зборник радова 2*, Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности, 31–55.

Рашковић, Д. 2001
Налази из касноантичког периода на локалитету Конопљара, у: *Археолошка налазишта Крушевца и околине: зборник радова са археолошког скупа одржаног 15–18. маја 1997. године*, ур. Н. Тасић и Е. Радуловић, Крушевац: Народни музеј; Београд: Балканолошки институт САНУ, 81–107.

Рашковић, Д. 2009
Археолошка топографија окружја ставаа Јужне Мораве и Западне Мораве у антици, *Крушевачки зборник* (Крушевац) 14: 13–15.

Стојић, М. и Чађеновић, Г. 2008
Крушевац: културна стратиграфија праисторијских локалитета у зони става Западне Мораве и Јужне Мораве, Београд: Археолошки институт; Крушевац: Народни музеј.

Хараламбиева, А. и Атанасов, Г. 1991
Фибули от V–VI в. в Шуменския музей, *Известия на Народния музей Варна* (Варна) 27 (42): 50–55.

Šašel Kos, M. 1977
The Military role of Macedonia from the civil wars to the establishment of the Moesian Limes, In: *Limes: Akten des XI internationales limeskongresses, Székesfehérvár, Aug–Sept 1976*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 277–295.

Summary

DUŠAN RAŠKOVIĆ*

ROMAN FIBULAE FROM THE ARCHAEOLOGICAL COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF KRUŠEVAC

The finds of fibulae from archaeological sites supervised by the National Museum of Kruševac originate from the sites of the settlements which were the centers of agricultural production in the fertile region of Pomoravlje between the establishment of Roman government and the Early Byzantine period. The fibulae found at the sites in the most fertile areas of the Morava River valley are the most eloquent witnesses to this development. The sites in question are "Konopljara" in the village of Čitluk and "Grabak" in the village of Počkovina. The largest deposit is the Roman *Praesidium Dasmini*, discovered in the village of Novi Bračin, lying on the track of

the highway. During late antiquity, there was a rising interest in the Balkan provinces, which was also reflected in Roman crossbow fibulae, discovered at these sites. They indicate the presence of military officers in this part of the Empire at the very end of antiquity, during the fourth century A.D. This was also the time when fortified settlements were built, mainly at high points. During the Migration period, the life in these settlements was intensified. The most common finds from this period are Early Byzantine fibulae with the foot bent back to touch the bow and wrapped or tied around it.

ЗЛАТНИ ПРСТЕН ИЗ ЈАЊЕВА У ЗБИРЦИ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ И ЊЕГОВА СРЕБРНА РЕПЛИКА

Апстракт: Анализом ликовних симболичних представа и натписа на два прстена који се чувају у Музеју примењене уметности у Београду и у Народном музеју у Пожаревцу долази се до закључка да су ова два прстена представљала венчано прстење; златни је био намењен младожењи, а прстен од сребра невести.

Кључне речи: Београд, Јањево, Пожаревац, Виминацијум, Херкулов чвор, златни прстен, сребрни прстен, венчани прстен, веридбени прстен, прстен са хералдичком представом, натпис на прстену

Прстен од злата из Музеја примењене уметности у Београду (инв. бр. 4949), пореклом из Јањева, спада у оне примерке старог накита који су већ исцрпно описани и протумачени (Радојковић 1969: 197–200). Он припада скупини прстења готичког стила чији су скуповени златни и мање вредни примери од сребра и бронзе изузетно чести у српском накиту краја XIV и прве три четвртине XV века. Ова група се најчешће типолошки означава као прстење са осмоугаоном главом на издигнутом врату. Веома често, златно и сребрно прстење овог типа на глави има урезану целу хералдичку представу, неретко праћену натписом. Рамена овог типа прстена решена су на два начина: карика при средини добија нагласак од једног, два или три рељефна ребра, или се на исто место поставља украс у виду штита, чиме се добија још простора за украс. Код скуповених примерака цела површина је украшена различитим флоралним орнаментима, често испуњеним техником нијело. Чести су и натписи – на српском или латинском језику, урезани на глави или на доњим деловима карике (Радојковић 1969: 196–205; Бајаловић-Хаџи-Пешић 1984: 46; Милошевић 1990, 120–129). Осим прстена из Музеја примењене уметности, познат је још један, изгледа идентичан, златан прстен који се чува у Археолошкој збирци у Загребу (Радојковић 1969: 197). Златни прстен из Јањева који се чува у Београду датује се у време прве половине XV века.



1. Златни прстен из Јањева, XV век.
Музеј примењене уметности, Београд
1. Gold ring from Janjevo, the 15th century.
The Museum of Applied Art, Belgrade

Овај прстен има профилисану октоagonalну главу на којој се налази представа грба сачињеног од челенке у облику вука, кациге и штита на којем је урезано латиничко слово П („P“; сл. 1). Вук је представљен у профилу као усправљена полуфигура и има истурене предње шапе. Главу прстена носе врат и рамена стопљена у јединствену масу која се поступно сужава у карику. На средини карике је проширење (сл. 2), које је описано као шишарка или затворени крин (Радојковић 1969: 198). Карика је цела прекривена мрежом танких линија, а стилизоване гранчице са пупољцима урезане су на истакнутим партијама троделних рамена прстена. На прстену нема трагова нијело технике. Око хералдичке представе на глави исписан је натпис, прочитан као „Anello da peto“ и преведен у виду фразе „Прстен од срца“. На обе стране карике исписана је, како се наводи, „хералдичка девиза“, која је, мада готово у попуности истрвена, ипак донекле прочитана: „Memento...me“ са једне, и „Discipula tua Domino“ са друге стране (Радојковић 1969: 198).

У литератури је забележен још један пример истог прстена (сл. 3). Израђен је од сребра, мањи је и у знатној мери оштећен. Откупљен је 1998. године за збирку Музеја у Пожаревцу (инв. бр. 354). Потиче са шире градске зоне локалитета Виминацијум и датован је у XV век (Миловић 1999–2000: 289). Идентичне црте се ређају: глава осмоугаоног облика (делимично оштећена) са хералдичком представом на којој се распознаје иста фигура вука; око хералдичке представе исписан је натпис у негативу који гласи: „Ane(lo) da pete“; бочне профилисане стране главе прелазе у рамена која се сужавају у танку карику истог облика. На срединама карице налазе се проширења на којима је исти украсни мотив, већ запажен на прстену из Јањева (сл. 4). Иста је и мрежа ситних уреза, а и пупољци на раменима прстена. Натпис на карици, исписан са скраћењима, разрешен гласи: „Si vis com(m)endar(e)/ disc(ip)l(a) tua Domino“, односно у преводу: „Хоћеш ли препоручити слушкињу твоју Господу?“ (*loc. cit.*).



2. Златни прстен из Јањева, украс на карици
2. Gold ring from Janjevo, decoration on the hoop



3. Сребрни прстен из Виминацијума.
Народни музеј, Пожаревац
3. Silver ring from Viminacium.
The National Museum, Požarevac

Ова два иста прстена – један златан, а други од сребра – отварају читав низ питања, а да нису растумачена ни она која су била постављена када је први пут опширније разматран јањевски пример. Тумачећи натписе на овом златном прстену Б. Радојковић (1969) је изнела две претпоставке: или се ради о заручном, или је у питању меморијални прстен. Да је веренички, помишља се на основу натписа „Annello da peto“, који је доведен у везу са натписом *Ομοια – Σлога*, честим на веридбеном прстењу рановизантијског и средњевизантијског доба. У фразема „Momento...me... Discipula tua Domino“ са друге стране препозната је интерпретација јеванђеоског текста по Луки: „Помени ме госпoде, слушкињу твоју...“, при чему је запажена сличност са натписом на једном сребрном прстену са гемом око чијег врата је урезан

натпис на српском језику који гласи: „Помени ме госпoде придевши в (царствије твоје)“ (Радојковић 1969: 198).

Друго разматрано питање тичало се употребљене хералдичке композиције: с обзиром да прстен садржи представу вука, указано је да је то чест мотив у хералдици на територији српских средњовековних земаља, при чему је нарочито скренута пажња на грб породице Балшић (1360–1421); наведене су слично формулисане представе вука на новцу, прстењу и текстилу које се могу довести у везу и са припадницима других феудалних породица (Радојковић 1969: 199–202; Ђоровић-Љубинковић 1975: 176, н. 20). Преовладава утисак да у укупном шароликом репертоару хералдичких представа на прстењу, како на Западу, тако и у земљама византијског културног круга, постоји извесна неодређеност која само донекле одражава хијерархију друштвених група, односно да је могло бити прстења украшеног одређеним хералдичким знаком који не означава ниједну посебну породицу, статус или звање.

Ипак, када је у питању овако потпуна и довршена хералдичка представа породице или појединца који је на свој штит поставио и одређено слово, помислило би се да је овакав знак на прстену идентификовао искључиво његовог власника.

На ова два прстена један мотив заслужује посебну пажњу. Он се налази на кружним проширењима карице (сл. 2, 4). Није посебно описиван осим што је напоменуто да подсећа на шишарку или затворени љиљан (Радојковић 1969: 198). У питању је преплет формиран помоћу две кружнице које се секу. На месту пресека уписан је ромб у који је уписан круг са осмокраком розетом или звездом. Овај моћни знак познат под називом Херкулов чвор (*nodus Herculeus*), инспирисан је оним чвором којим је херој везао шапе немејског лава,



4. Сребрни прстен из Виминацијума, украс на карици
4. Silver ring from Viminacium, decoration on hoop

чију је кожу носио на леђима. Овај чвор штитио је и мртве и живе. На неким примерима праћен је познатом апотропејском формулом ΕΙΣ ΘΕΟΣ – Један Бог (Maguire 1990: 216, fig. 3). Херкуловим чвором се наглашавало оно што је важно и божанско. У свом укупном значењу чвор означава близину божанства; и грчка и римска традиција приписивале су му својство талисмана који штити од зла (Tuskes 2007: 49). Посебну појаву представља као украс архитектуре, нарочито стубова, и тада се Херкулов чвор интерпретира као ознака Вишњег Јерусалима (Цветковић 2012, 357, н. 78). Захваљујући свом заштитном својству, овај мотив је био врло заступљен на женском накиту хеленистичког периода, јер му се придавала и исцелитељска моћ (Роровић 1999: 77–80; *idem* 2001: 36–37, кат. бр. 40–42).¹ Мотив је постао важан у брачној симболици и препознаје се на хеленистичкој свадбеној огрлици (сл. 5) нађеној, изгледа, у Македонији и датованој у III–II век пре нове ере.² Оно што је Б. Радојковић наслутила потврђено је препознавањем мотива Херкуловог чвора, како на златном, тако и на сребрном примерку.

Исти мотив, грубље ливен и упрошћен препознаје се на једном прстену из приближно истог времена нађеном у некрополи у Доњем Згошћу, селу код града Какња у Босни (Vego 1957).³ Прстен из Згошћа, који се може датовати у XV век, има главу формирану од две шаке које леже једна у другој – стари мотив на античком римском веридбеном прстењу који потиче из церемонијалног држања младеца за руке у гесту *iunctio dextrorum* (Поповић 2001: 26–29, кат. бр. 6–8). Мотив је наставио је да живи у земљама Западне Европе, нарочито је био популаран током интернационалне готике, а остао је у употреби до данашњих дана (Scarlsbrick 1993). Карика прстена из Згошћа на два места је „ојачана“ мотивом Херкуловог чвора (сл. 6–7). Треба запазити развојне путеве обликовања брачне иконографије који су се, како је запажено, током V–VI века раздвојили у подручјима Источне и Западне хришћанске цркве. Основна разлика је уочена у томе што се на прстењу које се са сигурношћу може идентификовати као брачно у подручју утицаја Цариградске патријаршије морао наћи било знак крста, било фраза која имплицира божанско порекло свете тајне брака, док то није било обавезно на простору под духовном влашћу Рима (Vikan 1990: 148–149), чиме се и може објаснити чињеница да је прстење са представом *iunctio dextrorum* било популарно у Западној Европи, док се на Истоку оно не налази.

Разлику између веридбеног и венчаног прстена тешко је утврдити. Разлика постоји у томе што први (*annulus pronubus*) делимично служи као јемство вереника да ће заиста бити женик, или га бар симболизује. Оба су се носила на трећем прсту леве руке (*anularius*), јер се сматрало да посебан нерв води директно од овог прста до срца. У позној антици венчане прстене носили су и мушкарци и жене, мада је веридбени прстен добијала само будућа невеста. Теоријски, са сваким вен-



5. Златна свадбена дијадема, Македонија (?), III–II век пре н.е. Уметнички музеј Волтерс, Балтимор
5. Gold wedding diadem, Macedonia (?), the 3rd – 2nd century B.C. Walters Art Museum, Baltimore

¹ За овај мотив у рукописима в. Kalavrezou-Maxeiner 1985: 95–103; в. и Nicgorski 2005: 97–128; Цветковић 2009: 3–9; Цветковић 2012: 90, н. 75

² Експонат изложбе *From Alexander to Cleopatra: Greek Art of the Hellenistic Age*. The Walters Art Gallery, Baltimore, 1988–1989, <http://art.thewalters.org/detail/9340/greek-diadem/> [приступљено 24. октобра 2013].

³ У Kaknju pronaden srednjovjekovni zlatni pečatni prsten sa ljiljanom, 2013, Klix.ba, <http://www.klix.ba/vijesti/bih/u-kaknju-pronadjen-srednjovjekovni-zlatni-pecatni-prsten-sa-ljiljanom/130306126#5> [приступљено 24. октобра 2013].



6. Прстен из Згошћа, украс главе
6. Ring from Zogošća, head decoration



7. Прстен из Згошћа, украс карике
7. Ring from Zogošća, hoop decoration

чањем била су повезана најмање три прстена. Ипак, за само мали број примерака може се утврдити, помоћу натписа или иконографије, да су повезани са обредом венчања (не веридбе), а у оквиру те групе диспропорционално је велик број златних. То делимично рефлектује вероватну чињеницу да се у Византији одржао римски обичај о којем говори Плиније да се за веридбу поклања неукрашена гвоздена алка. Тај обичај делимично представља нежељену последицу утицаја црквених отаца који су се противили обичају ношења великог броја прстења: св. Климент Александријски каже да домаћица треба да носи само један прстен – венчани, исти онакав какав носи и муж, а ово прстење, по договору супружника, може бити и печатно прстење, које треба да се користи да би се запечатили врата, кабинет или посуде са храном (Vikan 1990: 146–147). У контексту веридбеног и венчаног прстења од кључног је значаја да црква прописује да младожења има златан прстен, док млада носи прстен од сребра (Vikan 1990: 146, н. 4). Треба подвући да даривање невести прстена који је направљен од материјала лошијег од злата не мора нужно да означава подређен положај жене. По св. Симеону Солунском, прстен од гвозђа дарован невести означава чврстину женикове воље да ступи у брак, док је златан прстен који млада поклања младожењи израз њене нежности и чистоте (Parani 2000: 207).

Када се пође од, рекло би се, поузданог сазнања да је у питању венчано прстење, натпис и урезани јеванђеоски стихови добијају јаснији смисао и везу са темом. Када је у питању урезани натпис на глави прстена, преведен као „Прстен од срца“, он нема изразито веридбени или брачни карактер – он је више меморијалан, како је и примећено (Радојковић: 1969). Ипак, треба рећи неколико речи у вези са преводом ове фразе. С обзиром да је на два сребрна прстена из Народног музеја прочитан српски натпис „Мој мили прстен“ (Милошевић 1990: 127, кат. бр. 177; Зечевић 2001: 431–440), требало би размотрити могућност да овај српски натпис заправо представља оновремени превод латинског израза

„Anello da peto“ (Зечевић 2001: 439–440). Овај превод је више у духу српског језика, а нарочито је као појава занимљив, јер рефлектује живу међукултурну размену и усвајање иностране моде у Србији.

Стихови „Хоћеш ли препоручити слушкињу твоју Господу?“ односе се на фразу коју Богородица упућује арханђелу Гаврилу приликом Благовести (Лука, 1, 38).⁴ У Старом завету се слични стихови доводе у везу са случајевима када су Богу упућиване молитве за пород, молитве које су чиниле део свадбеног ритуала – благосиљање прстена (Brock 2012: 354–357). Њихова улога је да обезбеде потомство које ће настати у датом браку. У молитви се нижу старозаветни примери у којима је прстен обележио благодат плодности – Сара, Рахела и Ребека. Молитвом се призива прстен да учини да и младенци буду благословени многобројним потомством – помињу се благословени праоци, Ноје, Аврам, Исак и Јаков.

Чињеница је да су у овом тренутку позната, изгледа, три идентична венчана прстена са хералдичком представом и пригодним текстовима исписаним на глави и карици: два златна – мушка, и један сребрн – женски. Овакво стање ствари могло би упућивати на тумачење да су прављени парови истог прстења од злата и сребра, како су то налагали литургијски текстови, и да су такви парови били намењени супружницима, а не неком подложном „човеку“ неког крупнијег властелина, како би могло да се тумачи када на прстеновима не би био урезан Херкулов чвор и када на њима не би постојали стихови који је требало да помогну у стварању потомства у новосклопљеним браковима. Овом закључку треба додати и запажање да, како у овом тренутку изгледа, хералдичка представа са челенком у облику вука, кацигом и штитом, која се налази на сва три прстена, није морала бити обележје неке породице или појединца, него је, можда, била ствар моде. Детаљнија анализа ове теме биће могућа ако се у будућности открију и други идентични примери луксузног прстења.

⁴ 25. март, Благовештење Богородице, на литургији

ЛИТЕРАТУРА

Brock, P. 2012

The Earliest Texts of the Syrian Orthodox Marriage Rite, *Orientalia christiana periodica* (Roma) 2: 354–357.

Цветковић, Б. 2012

Есфигменска повеља деспота Ђурђа Бранковића: фантастична архитектура, Жича, Есфигмен или небески станови?, у: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ* : зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, Београд: Филозофски факултет, 357, н. 78.

Цветковић, Б. 2012

О маргиналном „украсу“ дечанских рукописа Поука аве Доротеја, у: *Дечани у светлу археографских истраживања*, Београд: Народна библиотека Србије, 90, н. 75.

Цветковић, Б. 2009

Семантика и орнамент: принос към методологијата на изучавање на средновековната украса, *Проблеми на изкуството* (Софија) 2: 3–9.

Tuskes, A. 2007

The Role of Byzantium in the Dispersion of the Knot-Motif from Antiquity to Medieval Christian Art, in: 33rd Annual Byzantine Studies Conference: Abstracts of Papers, Toronto: University of Toronto, 49

Nicgorski, A. M. 2005

The magic knot of Herakles, the propaganda of Alexander the Great, and Tomb II at Vergina, eds. L. Rawlings, H. Bowden, Herakles and Hercules: 97–128 (Exploring A Graeco-Roman Divinity, The Classical Press of Wales).

Зечевић, Е. 2001

Један сребрни прстен са натписом, *Зборник Народног музеја* (Београд) 17-1: 431–440

Поповић, И. 2001

Касноантички и рановизантијски накит од злата у Народног музеју у Београду, Београд: Народни музеј.

Parani, M. 2000

Byzantine Bridal Costume, in: *Δώρημα* : A Tribute to the A. G. Leventis Foundation on the Occasion of Its 20th Anniversary, Nicosia: A. G. Leventis Foundation, 185–216.

Миловић, О. 1999–2000

Преглед откупљеног накита у средњовековној збирци Народног музеја у Пожаревцу, *Гласник Српског археолошког друштва* (Београд) 15–16: 287–296.

Popović, I. 1999

Roman Jewelry in the Form of Hercules Symbols in the Central Balkans, *Starinar* (Beograd) 49: 77–92.

- Scarlsbrick, D. 1993
Rings : Symbols of Wealth and Power, London: Thames and Hudson.
- Vikan, G. 1990
Art and Marriage in Early Byzantium, *Dumbarton Oaks Papers* (Princeton) 44: 145–163.
- Maguire, H. 1990
Garments Pleasing to God : The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period, *Dumbarton Oaks Papers* (Princeton) 44: 215–224.
- Милошевић, Д. 1990
Накит од XII до XV века у збирци Народног музеја, Београд: Народни музеј.
- From Alexander to Cleopatra*, 1988–1989
From Alexander to Cleopatra: Greek Art of the Hellenistic Age, Baltimore: The Walters Art Gallery.
- Kalavrezou-Maxeiner, I. 1985
The Byzantine Knotted Column, in *Byzantine Studies in Honor of Milton V. Anastos*, ed. S. Vryonis, Malibu, 95–103.
- Бајаловић-Хаџи-Пешић, М. 1984
Накит VIII–XVIII века у Музеју града Београда, Београд: Музеј града Београда.
- Ђоровић-Љубинковић, М. 1975
Представе грбова на прстењу и другим предметима материјалне кулуре у средњовековној Србији, у: *О кнезу Лазару*, Београд: Филозофски факултет; Крушевац: Народни музеј, 171–183
- Радојковић, Б. 1969
Накит код Срба од XII до краја XVII века, Београд: Музеј примењене уметности.
- Vego, M. 1957
Naselja srednjovekovne bosanske države, Sarajevo: Svetlost.

Summary

BRANKA IVANIĆ*

GOLD RING FROM JANJEVO IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF APPLIED ART AND ITS SILVER REPLICA

The paper explores the decoration found on two identical rings, one made of gold and the other made of silver. The rings have profiled, octagonal head featuring a coat of arms consisting of a crest in the form of a wolf, a helmet and an escutcheon with inscribed Latin letter P. The wolf is depicted in profile as a standing half-figure with protruded forepaws. The head of the ring is mounted on a neck and shoulders forming a unity, gradually narrowing into a hoop. The wider part in the middle of the hoop is in the form of the Hercules knot. The hoop is entirely fluted, and stylised branches with blossoms are carved on the prominent parts of three-sided

shoulders. The inscription which could be translated "My dear ring" is engraved around the heraldic feature on the head. Inscribed on both sides of the hoop are modified verses from the Gospel of Luke (1:38) which could be translated: "I am the Lord's maidservant, may it be with me in accordance with your words!" The Hercules knot and the verses spoken by Holy Mother in the Annunciation suggest that these are wedding rings reflecting the trend supported by the Church: the husband should wear a gold ring and the wife an identical silver one.

A COLLECTION OF NUREMBERG GOLDSMITHS' WORK AT THE NATIONAL MUSEUM IN CRACOW

Abstract: Nuremberg goldsmithery collection stored and exhibited at the National Museum in Krakow is quite small but diverse and interesting for both visitors of the Museum as well as researchers interested in 17th century European goldsmithery.

The beginning of the goldsmithery collection dates back to the 1880s. The collection was mainly created thanks to the donors with a smaller contribution of deliberate purchases.

Among the most interesting collection items, one can find a tankard produced by a goldsmith Johann Eissler in 1682 with decoration of playing putti and wine tasting bowl, made in the years 1645–1651 in the workshop of a Hans Schauer, whose art heritage is represented only by a few pieces. Other exhibited items include a beaker with a lid – a work of Conrad Kerstner from the years 1670–1673.

An important part of the decorative art collection is the one of Judaica. In this group, there is a Nuremberg goldsmithery exhibit item – the so-called Kiddush cup made by Michael Müllner in the years 1621–1629. In this collection there is also a Hanukkah lamp, which dates back to the middle of the 18th century, and comes from the workshop of Georg Christoph Götz. There are only a few recorded works of the goldsmith around the world.

An interesting addition to the Nuremberg goldsmithery collection is a passion cross from the 18th century, with a protruding base and *predella* from the beginning of the 16th century. The city's sign of Nuremberg was discovered on the *predella* under a decorative plaque.

Key words: Beaker, Goldsmith, Collection, Cracow, National Museum

The objects representing Nuremberg goldsmithery, kept and exhibited at the National Museum in Cracow (MNK), form a small but varied assembly interesting both for visitors to the Museum and for students of modern European gold- and silversmith's art. A substantial part of the world collections of Nuremberg goldsmithing has been described in the three-volume book *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868*, published by the Verlag des Germanischen

Nationalmuseum in 2007. The book includes information about the majority of silver objects from the Cracow collection. However, except for very few references, there exist no Polish publications devoted to objects from the assembly of Nuremberg goldsmith's work at the National Museum in Cracow.

The origins of the museum collection of goldsmithery may be dated to the 1880s. It owes its creation chiefly to donors and to a lesser degree to specific purchases. The takeover in 1904 of the holdings of the Jan Matejko Museum contributed markedly to an increase in the assembly of Nuremberg goldsmiths' works at the National Museum in Cracow. In 1950, in consequence of a change in the legal system which defined the functioning of museums in Poland, all the municipal or private museums were either closed down or amalgamated to form exclusively state institutions. These legal changes resulted in the incorporation into the National Museum of the collection of the Museum for Technology and Industry (the former city museum) of great importance to Cracow, as well as the takeover of the care of the private Princes Czartoryski Museum, whose unique art collection significantly enhanced the status of the entire institution. Despite these formal relations, both the Jan Matejko Museum, later functioning as the House of Jan Matejko, and the Princes Czartoryski Museum have retained their separate character and their own inventories of collections.

The present text focuses on the objects entered in the inventory of the National Museum in Cracow, that is, on the silver items from the subdivision 'goldsmiths' work' in the Department of Decorative Art and Material Culture. The remaining specimens of Nuremberg goldsmithery, entered in the inventory of the collections of the House of Jan Matejko and in that of the Princes Czartoryski Museum, are referred to together with bibliography or described if they have not been included in the aforementioned corpus of Nuremberg goldsmith's art. The arrangement of the text allows the reader to follow the chronology of the acquisition of objects for the museum collections.

The year 1904 saw the incorporation in the structure of the National Museum in Cracow – at that time a municipal institution – of the Jan Matejko Museum as its Department dedicated to the outstanding historicist Polish painter.

* Alicja Kilijańska, art historian, National Museum in Cracow

Created in the artist's house, it has preserved its separate character and its own inventory of the collections which are the painter's legacy. In addition to Jan Matejko's works, the Department contains a large group of examples of decorative art. These objects once served the artist as realia or iconographic inspiration for his historical compositions. Among them are a tankard and a covered beaker, both from a Nuremberg goldsmith's workshop (Zagrajek 1998: 9–10, 14; Kłak-Ambrożkiewicz 1999: 4, 16–18, nos. 23, 25).

The tankard has a cylindrical body supported on three spherical feet terminating in animal paws. The circular, domed lid with a thumbpiece is hinged to the body. Attached to the body is a prominent C-shaped handle. The gilt repoussé decoration of the body and lid consists of slightly spiral lobes with 'dry' acanthus leaves and with flowers.¹ The marks: of Nuremberg (letter N) and workshop – the letters SB/F in an almost heart-shaped field – are stamped at the edge of the body (an additional mark of the workshop, stamped at the edge of the lid). In the corpus of Nuremberg goldsmithery the object has been dated on the basis of the variant of the city mark to the years 1670–1673, and attributed to Siegmund Bierfreund (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I, T. 1: 505, no. BZ24, 60, no. MZ0068, 61, item 0068.12).

This goldsmith, active from 1654 to 1702, specialized in the execution of drinking cups, beakers, church silver plate, and tableware. Described in the corpus are 37 surviving works among which, apart from the Cracow tankard, there is only one more that, judging by its marks, was wrought in the same period. The two specimens bear a similar composition and arrangement of the decoration of their bodies with repoussé flowers and foliage (*ibid.*: 61, item 0068.11).

The second Nuremberg object in the collection of the House of Jan Matejko is a beaker whose cylindrical body rests on three cast spherical feet with animal paws, and has a plain band at the edge of the lip. The repoussé ornamentation of the body is composed of three bunches of fruit clasped with bows to form festoons. The domed, slightly flattened cover has a narrow plain rim and a convex moulding covered with a design which repeats that of the body. The cover is surmounted by a cast swan. The object is partly reconstructed; the feet and the bottom of the body, as well as the whole finial of the beaker may be considered as elements added later.²

Until recently, the beaker was mentioned as the work of the goldsmith S. B. Fern and dated to the second half of the 17th century (Kłak-Ambrożkiewicz 1999: 16, no. 23).

The marks are stamped at the edge of the body: the mark of Nuremberg dates the beaker between 1681 and 1685,

and that of the workshop – the letters SB/F in a heart-shaped field, similar to that on the tankard – permits its linking with the workshop of the goldsmith Siegmund Bierfreund (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I, T. 1: 505, BZ26, 60, no. MZ0068).

This object is not mentioned in the corpus of Nuremberg goldsmiths' art, where among Bierfreund's works four cylindrical beakers are described, supported on three feet, decorated with repoussé ornaments, one of them with similar relief bunches of fruit; another three beakers are cited from the literature (*ibid.*: 61–62, items 68.22, 68.23, 68.24, and 68.36).

In 1921, Feliks Kopera, the then director of the National Museum in Cracow, acquired a number of new objects for the collections. During a visit paid to Henryk Loewenfeld (landowner, industrialist, and collector) in Chrzanów by the commission of specialists who were to estimate the possibility of taking his collection out of the country, Kopera was presented with, among other pieces, a Nuremberg covered beaker. The extant note describing the purpose of the commission's visit does not include information as to whether the beaker had been chosen by the collector or indicated by Director Kopera.³

The collection of Henryk Loewenfeld (1854–1931) was large and varied, as witnessed an auction catalogue of 1939, containing a list of auctioned items from this collection. At the auction held after the collector's death, offered for sale in addition to paintings and sculptures was a group of objects of decorative art, including a few examples of Augsburg goldsmithery. There were no more items of Nuremberg silverware on the sale list.⁴ Perhaps the covered beaker presented to the Museum was the only specimen of silverware from this centre in Loewenfeld's collection. In the postwar scientific description of the object presented in a catalogue of silverware it was linked with Conrad Kerstner's workshop and dated to the end of the 17th century (Bujańska 1972: 63, item 29, ill. 27; Lebet-Minakowska 1999: 26–28).

The beaker of gilt silver has a cylindrical body spun in its bottom part, resting on three cast spherical, pomegranate-shaped feet. A plain band runs at the edge of the lip. The decoration of the body is repoussé and engraved with an acanthus vine with a tulip, peony, and rose. The domed, slightly flattened cover has a narrow plain rim and a repoussé convex moulding with a floral-and-plant wreath. It is surmounted by a gilt cast cone-shaped finial (ill. 1).⁵

³ Inventory of MNK, corr. reg. 9531, 12.05.1921 – Director Feliks Kopera's written report of his visit on 10 May 1921, during which Tadeusz Szydłowski and the Revd Tadeusz Kruszyński, among others, were present. The following objects were donated then: a beaker and cover, inv. MNK-IV-Z-932/ab; a key with the coat of arms of Cracow, inv. MNK-IV-M-1281; and a clock, inv. MNK-IV-Zeg-9.

⁴ *Licytacja zbiorów ś.p. bar. Loewenfelda, Paryż-Chrzanów (dwór)*, Salon Sztuki i Antykwarnia Abe Gutmajera, auctioned on 1–2 and 5–6 June 1939 [Warsaw], pp. 11, 15.

⁵ Inv. MNK-IV-Z-932/ab – h. 15.9 cm, w. 8.6 cm, weight: 229.60 g; the beaker was gilded at a later date, and its present cone of cast brass-gilt is a later addition.

¹ Inv. MNK-IX-3559 – h. 22 cm, w. 17.5 cm, weight: 754.6 g; purchased by the Jan Matejko Society from Jan Matejko's collections; the tankard was attributed to the Nuremberg goldsmith S.B. Fern; the feet, handle, thumbpiece, and finial were added later, before 1895.

² Inv. MNK-IX-3556 – h. 17 cm, w. 10 cm, weight: 264.6 g.



1. Чаша са поклопцем, Нирнберг, Конрад Керстнер, 1670–1673.
Народни музеј у Кракову
1. Beaker and cover, Nuremberg, Conrad Kerstner, 1670–1673.
National Museum in Cracow

The marks are stamped on the underside of the vessel: one of Nuremberg and another of Kerstner's workshop – the letters CK within a lying rectangle – the latter mark repeated on the cover. The variant of the city mark permits the dating of the beaker to the years 1670–1673 (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I, T. 1: 641, no. BZ 24a; 215, no. MZ0428a – mark of Kerstner's workshop, the first variant). Additionally, stamped twice – at the edge of the body and at that of the cover – is an Austrian contribution mark in use from 1806 to 1807, with the letter D, which was used at the assay office in Lwów (Gradowski 2010: 278, no. 25).

The object and its marks are entered in the corpus of Nuremberg goldsmithery, where 16 surviving and studied products of Conrad Kerstner's workshop are mentioned. This goldsmith, active in the second half of the 17th century, specialized in making church silver and silver mounts for vessels (mainly tankards) of ivory and faience. In the group of

beakers, in addition to the Cracow object, only one more analogous vessel is described which bears a similar decoration, rests on three pomegranate-shaped feet, but, unfortunately, with its cover missing. The latter specimen, held at the Metropolitan Museum of Art, is provided with the same variant of the master's mark, but the city mark on it permits its earlier dating, that is, between 1665 and 1669 (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I, T. 1: 215–216, items 428.01 and 428.04). Executed with meticulous care, the Kerstner beaker is nevertheless a typical product, similar known examples from other Nuremberg workshops having also been recorded.

The first object representing Nuremberg goldsmiths' art was purchased for the collections of the National Museum in Cracow in 1936. It was recorded then in a correspondence register as follows: 'a crucifix was purchased [which had earlier been acquired] by the canon Ślepicki, of silver, partly gilt, from the 16th century (the middle part) and the 17th century. From a scientific description of the object on an inventory card of that time we learn that the Passion piece was acquired at an antique shop in Cracow, following the death of Father Marcelli Ślepicki; it is also emphasized there that he, too, had earlier bought it on the Cracow antiques market. Its mark – the letter N in an oval – is described in detail and the object is defined as an example of Nuremberg goldsmithing. It is additionally indicated that the middle part of the composition, that is, a small predella, is a Gothic, early 16th-century element incorporated into an object dating from the second half of the 17th century.⁶ The Passion is set on a tall base of sheet silver in the form of a truncated pyramid supported on four spherical feet. Soldered onto the front side of the base is a coin bearing on its obverse the image of the Risen Christ and the inscription: *SALVATOR MUNDI SALVA NOS MDCXLII*, and on the reverse a portrait of Christine of Sweden and the inscription on the rim: *CRISTINA D:G: SVAE GO WANDA. RE.E.PR:HAE*. Likewise soldered onto the back side is a medallion bearing the image of St Agatha with a palm leaf and an attribute of her martyrdom – her cut-off breasts on a dish held by a putto.

Set on the base is a two-sided predella with figural scenes in relief: on the front, applied to the predella is the Coronation of the Virgin Mary, and on the back, forming a whole with the predella, is the Lamentation over the Dead Christ beneath the cross, with the Virgin Mary and St John and with an engraved landscape in the background. The predella is surmounted by a rectangular plate bearing the Instruments of the Passion supported by two cherubs, and three tubular holders – one in front of and two flanking the slender cross with the cast figure of Christ – the titulus, and a

⁶ MNK corr. reg. 391/36, vol. V, p. 120, 30 Oct. 1936 – information about the purchase of a crucifix; Inventory of MNK, vol. XI, inv. MNK 53.366 – the main entry in the inventory extended by information of a mark – the letter N; the so-called old inventory card with a detailed description of the origin and of the mark

skull (ill. 2).⁷ The city mark – the letter *N* in a circular field – is placed under the applied scene of the Coronation of the Virgin. This mark, one of the oldest used in Nuremberg, has not been mentioned in the corpus. In its form it resembles the recorded variant of the mark dating from before 1533, but it may be accepted that the object goes back to the beginning of the 16th century (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I, T. 1: 500, no. Bz02d).

Stamped at the edge of the base and on the cross is an Austrian contribution mark in use from 1806 to 1807, with the letter *E*, which was used at the assay office in Cracow (Gradowski 2010: 278, no. 26).

The early 16th-century predella is the oldest and most interesting Nuremberg object in the collections of the National Museum in Cracow; there are no published analogies to it.

It was integrated into the remaining parts of the Passion probably in the 18th century, using elements dating from the second half of the 17th century – the coin set in the base is a half-thaler of Christina of Sweden, minted in Stockholm in 1642 (Tingström 1963: 141, no. 2). The contribution marks confirm that early in the 19th century the whole object remained in the place covered by the Cracow assay office, probably in Cracow itself.⁸ The last owner of the crucifix prior to its acquisition by the Museum in 1936 was the above-mentioned Father Marcelli Ślepicki (1863–1936), dean of the Cracow Chapter, known, for instance, to have commissioned in 1929 an embroidered chasuble in the Art Déco style for the Wawel cathedral (Czyżewski 2000: 267, item I/261).

In the late 1930s, the National Museum in Cracow, having received some grants from the Ministry of Religious Denominations and Public Enlightenment, began to assemble the Judaica. The funds were allotted chiefly for the acquisition of silverware and other items of metalwork, as well as synagogal textiles and those of other kind which were connected with Jewish culture and custom (Lebet-Minakowska, Odrzywolska and Paś 2008: 6).

The objects acquired in 1938 included a goblet purchased for 18 zlotys from a middleman, Szymon Rabinowicz. According to his declaration, it came from a synagogue in Lublin and was therefore included in the collections as a Jewish item. On the catalogue card its marks were described without reference to any specific centre. Described on the card was also the state of preservation of the goblet, that is, its foot of a later date, numerous abrasions worn in the sheet silver, and traces of soldering with tin.⁹ The vessel



2. Страдање Христово, Нирнберг, почетак XVI века и почетак XVIII века. Народни музеј у Кракову
2. The Passion, Nuremberg, early 16th and early 18th centuries. National Museum in Cracow

has a circular flat foot (added at a later date), a stem in the form of a lobed baluster annulated at the top and bottom, and a bowl, conical in shape, repoussé in its lower part with three rows of the so-called grapes, while its upper half is septangular. The upper section of the bowl is engraved with the decoration consisting of seven suspended festoons of plants and fruit. The whole vessel was originally gilded, but only vestiges of gilding have survived (ill. 3).¹⁰ The object must have been kept buried in earth or stored in other unfavourable conditions, and prior to its acquisition for the Museum collections had probably been amateurishly mended. The new foot was made of silvered metal and soldered to the stem; a similar method was used for joining the stem with the bowl whose lower part is perforated in several places and reveals numerous traces of soldering on its outer surface.

⁷ Inv. MNK-Z-1077 – h. 28.9 cm, w. 13.3 cm, depth: 9.5 cm, weight: 385.28 g.

⁸ This object will be the subject of a separate study now in preparation.

⁹ Inv. MNK 53.535 – the so-called old inventory card with a drawing of the object. MNK Archives – 5 Jan. 1938, no. 88 – a receipt 'for a worn silver cup, originating from a synagogue in Lublin', signed by Rabinowicz.

¹⁰ Inv. MNK-IV-Z-955 – h. 14.7 cm, diam. of foot 7.6 cm, diam. of bowl 7.2 cm, weight: 155.84 g.



3. Пехар, Нирнберг, Михаел Милнер, 1612–1629.
Народни музеј у Кракову
3. Goblet, Nuremberg, Michael Müllner, 1612–1629.
National Museum in Cracow

The marks are located amidst the engraved festoons on the sides of the bowl. The city mark permits the dating of the object to between 1612 and 1629. The workshop mark – the letters *MM* in a heart-shaped field – belongs to Michael Müllner (Müller) and is the second variant used by this goldsmith (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I, T. 1: 503, no. BZ13; 287, no. Mz0603b).

Michael Müllner, active from 1612 to 1650, is entered in the corpus of Nuremberg goldsmith's art as the maker of 22 described and surviving works, more than a half of this number being drinking cups and goblets. Owing to its recorded provenance, only the Cracow goblet is defined in the corpus as a 'Kiddush goblet' (*ibid.*: 287–288, item 603.08).

No similar vessels have been recorded among the goldsmith's extant works. From the description of Müllner's products in Rosenberg's book it follows that a goblet

resembling the Cracow piece in form and decoration was once kept at the no longer existing *Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer* in Wrocław (Breslau) (cf. R³: 191, no. 4151p).

The decoration of the upper part of the bowl with engraved plant-and-fruit festoons is characteristic of numerous specimens of Nuremberg silverware dating from the first quarter of the 17th century. The ornamental variant in the Cracow object appears in an identical version on the bowl of a drinking cup by Peter Sigmund, of 1609–1624 (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I. T. 2: 879, ill. 447).

The group of Judaica which found their way to the Museum after World War II includes a Hanukkah lamp – a gift from the Łomiński family, handed over to the Museum in 1957. The donors, Prof. Iwo Łomiński and Dr. Irena Łomińska are the inheritors of Elza Krause (Łomińska by her first marriage), née Sare, an art collector and a great benefactor to the National Museum in Cracow, who died in the same year; she was the daughter of Józef Sare (1854–1925), for many years the deputy mayor of Cracow and also its mayor, a man who rendered great service to the city (Ostrowska 1973: 387–388; Róg 1994: 189–193).¹¹ Initially, the object was defined as 'a Polish work of about 1800' and its marks were described in detail but without a reference to any specific centre. Following the re-inventorying of the lamp several years later, it was described on the basis of Rosenberg's book as originating from the workshop of Master G/CG of Nuremberg (R³: 41, no. 3767; 364, no. 4303).

The Hanukkah lamp is made of sheet silver; it has a pair of legs in the form of cuboid pedestals with cast lions, a back-screen secured with nuts, and eight oil containers of elongated form, placed above a rectangular trough. The back is cut out with a symmetrical repoussé decoration of rocaille motifs, with a cut-out central cartouche covered with sheet metal at a later date, above which is an additional oil container fixed to the back. The cartouche-shaped opening now covered may have been filled with another, perhaps inscribed, plate (ill. 4).¹²

The city and workshop marks are stamped twice – on the screen and at the edge of the trough: the mark of Nuremberg is the variant used between 1753 and 1763. According to the corpus of Nuremberg goldsmiths' art, which does not mention the Cracow piece, the goldsmith's initials may be linked with the master Georg Christoph Götz, active from 1744 until 1777. Only three sets of extant objects from his workshop have been described: a fragment of a shield for the Torah, a set for the Lord's Supper, and a set of cutlery

¹¹ The lamp probably comes from Elza Krause's house and after her death was handed over by her inheritors to the National Museum in Cracow. Perhaps it was an heirloom kept by this assimilated Jewish family.

¹² MNK MN/Zb/II-4/57, 25 Feb. 1957 – a gift from Dr. Irena Łomińska and Iwo Łomiński; inv. MNK 301.654 – the so-called old inventory card of 1957, inv. MNK-IV-Z-1330 – h. 21 cm, l. 24.4 cm, depth: 7 cm, weight: 586 g.



4. Менора, Нирнберг, Георг Кристоф Гец, 1753–1763. Народни музеј у Кракову
 4. Hanukkah lamp, Nuremberg, Georg Christoph Götz, 1753–1763. National Museum in Cracow

(*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I. T. 1: 509, no. BZ39a; 143, item 285, no. MZ0285).¹³ A synagogue object by Master G/CG, presumably identical with Götz, is mentioned by Rosenberg, who quotes the information about 'a partly gilt shield for the Torah', originating from Crelingen in Württemberg (R³: 364, no. 4303).

In view of such a scanty extant legacy and as many as three objects connected with synagogal worship, it may be presumed that Götz specialized in the production of silver articles of this kind. He mainly applied a rocaille ornament, a motif also present in the Cracow lamp and the liturgical set referred to in the corpus. The Hanukkah lamp is the most recent Nuremberg object at the National Museum in Cracow.

The collection of the Museum for Technology and Industry in Cracow, taken over by the National Museum, includes an attractive tankard by the goldsmith Johann Eissler

and a small wine bowl from Hans Schauer's workshop. The tankard was purchased for the city Museum for Technology and Industry in 1901, through the agency of Izydor Judda, from the collection of Jakub Judkiewicz, a Cracow industrialist and collector of historical metalwork. It was inventoried as a Nuremberg work, but the goldsmith's mark was not identified.

Information concerning the vessel was published for the first time already three years after its acquisition, that is, in 1904. In that year an exhibition of historical metal objects was organized in Cracow, which covered all branches of metalwork and presented the most interesting examples from public, church, and private collections. The accompanying catalogue contained a brief note of the tankard, repeating information from the inventory card (*Katalog* 1904: 20, item 243).

An illustration of the tankard appeared for the first time in 1922 in the Revd Tadeusz Kruszyński's article on

¹³ Besides, stamped three times, additionally on the oil container, is a warden's (?) mark – a halberd in a field, not recorded.

goldsmiths' works from the collection of the Museum for Technology and Industry; it was defined as 'a silver pail of Nuremberg workmanship'. Further down the author describes the object, giving the inscription 1682, dimensions, information about marks, defining that of a workshop as 'the mark of an unknown master of Nuremberg'. A laconic reference to the object, this time described as 'a tankard with cupids', appears in a 1928 guide to the Museum for Technology and Industry (Kruszyński 1922: 28–30, ill.; *Przewodnik* 1928: 27).

Since 1950, the tankard has officially been included in the holdings of the National Museum in Cracow, where it was on display in 1960 at an exhibition of decorative arts. Two years later, it was formally taken over and entered in the Museum's collection of goldsmith's works with a new inventory number.¹⁴

The mark identified on the basis of Rosenberg's book as that of the master Johann Eissler was to be entered in its new inventory card written after 1962 at the National Museum in Cracow (R³: 239, no. 4250).

The tankard has a circular foot with a half-round moulding and with a band of repoussé decoration composed of plant-and-fruit festoons. The underside of the foot is engraved with the date 1682. The cylindrical body bears a relief repoussé design consisting of two putti carrying foliage-and-fruit garlands and four children playing with garlands of fruit and plants. Except for the children's bodies, the entire outer and inner surfaces of the vessel are gilt. The S-shaped handle is adorned with beading and surmounted by a spherical hinge and a thumbpiece in the form of two pierced acanthus leaves. The handle terminates at the bottom with a shield bearing the arms of the Tucher family.

The vessel is covered with a circular moulded lid hinged to the body, with a prominent thumbpiece in the shape of a pomegranate. Its repoussé ornamentation is composed of



5. Врч, Нирнберг, Јохан Ајслер, 1681–1682.
Народни музеј у Кракову

5. Tankard, Nuremberg, Johann Eissler, 1681–1682
National Museum in Cracow

fruit-and-foilage festoons and a laurel wreath above (ill. 5).¹⁵

The hinge with a thumbpiece, on which the lid is secured, are replacements, probably dating from the 19th century. The original finial of the lid has also been remounted, but these interventions have not significantly affected the aesthetic value of the tankard.¹⁶

The marks: of Nuremberg and of Eissler's workshop are stamped twice – on the underside of the vessel and at the edge of the lid. The variant of the city mark was used from 1681 to 1685. The inscribed date on the underside of the bottom of the tankard allows the time of its execution to be narrowed down to the period 1681–1682. The mark of Johann Eissler's workshop – a helmeted head (?) in a shield – is the second known variant of this master's mark (*Nürnberger Goldschmiede - kunst*, B. I. T. 1: 505, no. BZ26; 109, no. MZ 0198b).

The additional, temporary mark at the edge of the lid,

stamped in the Congress Kingdom of Poland in 1851, indicates that in that year the tankard must have been kept in a store which remained within the jurisdiction of the Warsaw assay office. The absence of a new hallmark signifies that within a year of stamping the vessel it was sold (Gradowski 2010: 294, 298, no. 2).

The corpus of Nuremberg goldsmith's art records 55 preserved and studied objects from Johann Eissler's workshop, including the tankard at the Museum in Cracow. This exceptionally active goldsmith, working from 1665 until 1708, specialized in church silver plate, but executed table silverware, such as beakers, drinking bowls, tankards, and cutlery, as well. Moreover, there have survived a number of silver mounts for tankards with ivory bodies. This list includes only two tankards made entirely of silver – in addition to the Cracow specimen there is one more, smaller tankard at the Museo Palazzo Venezia in Rome, which dates

¹⁴ Inv. MP 19071-VIIB-432 – 13 Dec. 1901, purchased for 1,500 crowns (kronen); 9 May 1960 loaned for the exhibition, in 1962 taken over by the National Museum in Cracow and included in its collections.

¹⁵ Inv. MNK-IV-Z-2020 – h. 21.5 cm, w. 19 cm, weight: 703 g.

¹⁶ A circular opening was cut out clumsily in the top of the lid and was next covered from below with a new round plate on which the original finial in the form of a poppy head was re-mounted.



6. Посуда за вино, Нирнберг, Ханс Шауер, 1645–1651. Народни музеј у Кракову
6. Wine bowl, Nuremberg, Hans Schauer, 1645–1651. National Museum in Cracow

from before 1681 (*Nürnberg Goldschmiedekunst*, B. I. T. 1: 109–112, items 198.08 and 198.52).

Furthermore, among the extant Eissler works, omitted from the aforesaid list, may be mentioned a tankard in the collection in Sankt Gallen. However, it bears a different decoration composed of figural representations within medallions and of ornaments rendered in a more graphic manner, unlike the exuberant relief figures of children at play present on the Cracow vessel (Sankt Gallen 1969: 26, item 37).

According to the notes on the 1929 inventory card, a small wine bowl found its way to the Museum for Technology and Industry before 1911. There is no record of how it was acquired. The card contains a very brief description of the bowl, but does not give its marks. The object was formally included in the collections of the National Museum in Cracow in 1950, and incorporated into its assembly of goldsmiths' work in 1962.¹⁷

The bowl has a short circular and moulded foot on which a hemispherical body with a pair of cast, S-shaped handles is mounted. The decoration of the body consists of a wide band filled with a stamped so-called shagreen pattern,

with discernible traces of gilding (ill. 6). Set in the bottom of the bowl is a coin – a tetradrachm bearing a portrait of Alexander the Great. Such coins were struck after the king's death, in Odessos (Varna) and are dated between 125 and 70 BC, or were minted in Mesembria (Nesebâr) between 125 and 65 BC. As the reverse of the coin is not accessible, it is impossible to study the object in detail and to date and precisely determine its origin.¹⁸ It was not the goldsmith's intention to set the ancient coin at the bottom of the bowl. The coin was added at a later date, as indicated by its careless fixing, wholly against the principles of goldsmith art. As a result of mechanical damage to the foot the bowl is slightly askew.¹⁹

The marks are stamped at the upper edge of the body of the bowl: one of Nuremberg (in use from 1645 to 1651) and the other of the goldsmith's workshop – the letters *HS/* in a field resembling a heart in shape. The latter mark is noted in the corpus of Nuremberg silverware as that of the master Hans Schauer, active from 1634 until the years 1657–1659. Only a

¹⁷ Inv. MP 32346-VI.1123 – a card of 1929, with the stamp 'The specimen included in the collections before 1911 (without number, provenance or any other indications)'.

¹⁸ Inv. MNK-IV-Z-2153 – h. 4.2 cm, diam. 9.2 cm, weight: 64.32 g. I wish to thank Dr. hab. Jarosław Bodzek of the Numismatic Department of the National Museum in Cracow for information concerning this coin.

¹⁹ The coin was soldered on with tin, traces of which are visible at the bottom of the vessel. The damage to the bowl may have been the effect of its use, for instance, a repeated striking of the bowl against a hard surface.

few objects from his workshop have survived; these are mainly drinking cups and goblets representing a repertory of traditional forms and decorations employed in Nuremberg goldsmithing. The Cracow small wine bowl has no analogies among other surviving works by Schauer (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I. T. 1: 641, no. BZ18; 372, item 783.04, no. Mz0782).

The fact that the National Museum in Cracow took over the care of the collections of the private Princes Czartoryski Museum was not tantamount to the amalgamation of the holdings of the two institutions (Rostworowski 1998: 179–183). There are two parallel departments functioning within the National Museum's structure which are in charge of decorative arts – the Department of Decorative Art and Material Culture (IV), responsible for the objects owned by the National Museum, and the Department of European Decorative Art (XIII) for those belonging to the Princes Czartoryski Museum.

The most valuable objects of goldsmith's art in the collections of the Princes Czartoryski Museum are described in the catalogue compiled by Jadwiga Bujańska. Mentioned therein are three precious Nuremberg pieces from this assembly, the oldest of them being a drinking cup of a nautilus shell mounted in silver, executed at Michael Mader's workshop between 1603 and 1609. Next comes a goblet with a repoussé design of grapes, from Eustachius Hohmann's workshop, 1609–1612, and a *Nef* (boat-shaped vessel) – a drinking cup wrought between 1609 and 1629 at the workshop of Esaias zur Linden (Bujańska 1972: 45, item 8, 51; item 15, 52; item 16). These objects are entered in the corpus of goldsmith's art, where, additionally, a tazza from the same collection is indicated as a probable work of Conrad Kerstner's workshop (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I. T. 1: 262, item 546.03; 183, item 374.12; 257, item 527.24; 216).

The foot of the tazza is tall, convex at the top and bottom and waisted in the middle. Its silver stem is cast in the form of the figure of Nike which supports a pierced fragment of the original stem. The circular, wide and shallow bowl of the vessel was made – together with the foot – of silver spun and beaten, the entire object being gilded at a later date.²⁰

The mark of Kerstner's workshop is stamped at the edge of the foot and on the outside of the bowl, in its lower section where also the city mark is punched, the latter resembling the version used in Nuremberg between 1581 and 1685. The mark of Kerstner's workshop – C*K – present here is its second described variant (*ibid.*: 505, no. BZ26; 215, no. Mz0428b).

The tazza is probably a creation from the first half of the 19th century, combined of elements of Kerstner's work. The

original foot, a fragment of the stem, and the bowl were joined together by means of the silver figurine of the goddess Nike, the figure having presumably been cast when the vessel was being reconstructed.

In 1998, the National Museum in Cracow acquired a covered beaker with Nuremberg marks. It was purchased together with a number of other items of museum value from Adam Karol Czartoryski; they were part of the deposit left by the Czartoryski family in 1932 in the collections of the private Princes Czartoryski Museum in Cracow. The deposit had been made by Prince Augustyn Czartoryski, Adam Karol's father, as confirmed by an entry in the book of deposits of this museum. The object is defined there as a 'silver box' wrought at a Nuremberg goldsmith's workshop about 1676, and a detailed description of it is given together with a reference to the numbers in Rosenberger's book (R³: 241, no. 3765; 247, no. 4263).²¹

Following the takeover of the care of the Czartoryski collection by the National Museum in Cracow, the covered beaker was entered in a new book of deposits, and since 1971 was on display in the modernized exhibition at the Czartoryski Museum, a Department of the National Museum.²²

The political changes in Poland since 1989 have entailed the necessity of resolving the matter of the relations of ownership. On the strength of an agreement with the Polish government Karol Adam Czartoryski, the heir of the owner of the private Princes Czartoryski Museum, consented to the establishment of the Princes Czartoryski Foundation, which became the proprietor of the assembly entered in that Museum's inventory before 1950. The family's private deposits were returned to it, these including the beaker described above. In 1998, the inheritor decided to sell one part of the deposits of the Princes Czartoryski Foundation. Among those designed for purchase was also this beaker which, already as the Foundation's property and subsequently as that of the National Museum in Cracow, was displayed in its Department – the Princes Czartoryski Museum – until 2010.²³

²⁰ Inv. MNK-XIII-94 – h. 21.4 cm, diam. 13.2 cm; the bowl bears a German inscription probably not original.

²¹ Czartoryski Library, ref. sym. 12915 – the Book of Deposits of the Princes Czartoryski Museum in Cracow, item 123, 10.06.1932 – an entry together with a detailed description by the curator Stefan Komornicki.

²² *Księga depozytów sporządzona w r. 1953 przez Kazimierza Axentowicza zawiera 200 pozycji od poz. 1681 do 1800*, no. D. Cz. 1618/ab, exhibition from 24 May 1971. It was probably due to its legal status (private property) that the beaker was not included in Bujańska's catalogue of silverware, in which the remaining Nuremberg objects from the Czartoryski collection are described.

²³ MNK Archives, DI-0020-1/98, pp. 3–11, 11.03.1998 – the deposit was purchased with the funds allotted for this purpose by the Ministry of Culture and Art and was entered in the inventory book – together with other objects which belonged to the Princes Czartoryski Foundation – in the Department of European Decorative Art of the Princes Czartoryski Museum – a Department of the National Museum in Cracow (inv. MNK-XIII-3250/ab); subsequently, by the decision of the Director of the National Museum in Cracow, no. 30 dated 18 June 1999, they were entered in the inventory of the Department of Decorative Art and Material Culture of the National Museum in Cracow (inv. MNK-IV-V-1422/ab). In 2010, the Princes Czartoryski Museum was closed for a thorough renovation and improvement of the buildings.

The beaker is wrought of silver partly gilt; it has a cylindrical body spun in its lower part, supported on three spherical cast feet, and a plain band at the edge of the lip. The repoussé and engraved decoration of the body is composed of six flowers on acanthus stems. The domed, slightly flattened cover has a narrow plain rim and a half-round moulding repoussé with a flower-and-acanthus wreath. The cast knob-shaped finial is a later addition.

Discernible in the lower part of the body, at two feet, are two cracks with sheet silver losses. In the cover one leaf is missing from the cut-out decoration around the knob (ill. 7).²⁴

The Nuremberg marks are stamped on the underside of the vessel – a city mark in the variant recorded from 1685/1686 to 1689, and a workshop mark defined as the 'Master with a Running Dog' (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I. T.

1: 506, BZ27; 482, no. MZ1061b). There is no city mark on the cover, and the workshop mark stamped on it is partly illegible, this preventing its attribution to any specific goldsmith.²⁵

Furthermore, the vessel bears two sets of Austrian contribution marks: on the inside of the body and at the edge of the cover a mark in use from 1809 to 1810 (for small articles) which was stamped in the whole of the Empire, as well the mark in use between 1806 and 1807, stamped twice (on the inside of the body) – a mark for medium-sized articles, with the letter *D* - which was used by the assay office in Lwów (Gradowski 2010: 278, no. 30; 278, no. 26).

The above-described arrangement of marks as well as visible differences in the mode of embossing the design lead



7. Чаша са поклопцем, Нирнберг, 1685–1689.
Народни музеј у Кракову
7. Beaker and cover, Nuremberg, 1685–1689.
National Museum in Cracow

us to suppose that the beaker from one Nuremberg workshop was fitted with a suitable cover from another workshop or even from another centre. The presence of contribution marks justifies the supposition that the beaker and the cover had been joined together before the object was bought out, that is, prior to 1806.

In the corpus of Nuremberg goldsmithery five works are attributed to 'The Master with a Running Dog', three of which are typologically similar to the above-described example – cylindrical beakers on three spherical feet. The goldsmith used two varieties of repoussé ornamentation – either oval medallions with depictions of landscape or plant-and-fruit decoration. The authors of the corpus associate the master's mark described here with the goldsmith Hans Leonhard Wolff, who was working in Nuremberg from 1672/1673 to 1709, but his workshop mark and extant

works are not known (*Nürnberger Goldschmiede-kunst*, B. I. T. 1: 482, no. 1061.01, 03, 04; 457, no. 985).

The last example of Nuremberg goldsmithing acquired for the collections of the National Museum in Cracow is a drinking cup with a cover. It was one of a number of items transferred to the Museum from the Customs House in Szczecin in 2001, together with a description pointing to its being a 17th century Nuremberg object.²⁶

This dating is questioned by the author of the catalogue card of the object written in that year, who defines the cup as 'an imitation of a Baroque object' dating from the 19th–20th century.²⁷ However, Ursula Timann, when studying examples of Nuremberg goldsmithery for the corpus of

²⁴ Inv. MNK-IV-V-1422/ab – h. 14.6 (9.2) cm, diam. 9.1 cm, weight: 120.81 g; length of losses: 1.7 cm and 2.9 cm.

²⁵ No. D. Cz. 1618/ab – on the postwar deposit card the mark in the form of a rectangle with the first letter illegible and the second letter R, was linked – but with indication of some doubts – with the workshop of the Nuremberg goldsmith Reinhold Rühl (Riel) active between 1652/1653 and 1686/1705. This thesis cannot be corroborated on account of the state of the mark. The stamped mark does not resemble any of the four reproduced marks of this master's workshop, cf. *Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I. T. 1: 366, no. 769, MZ0769a-d.

²⁶ MNK DI/85020/06/01, 21 May 2001 – a transference from the Customs House in Szczecin by the decision of the Office of the General Conservation Officer; the National Museum in Cracow as a state institution receives free transfers of objects of historic value, confiscated on the borders. Together with the cup, some other silver items were turned over to the Museum: a wine jug (inv. MNK-IV-Z-2812), a pair of candlesticks (inv. MNK-IV-Z-2808/1-2), and two sugar containers (inv. MNK-IV-Z-2809/ab and MNK-IV-Z-2810/ab).

²⁷ Inv. MNK-IV-Z-2811/ab – card of 29 June 2001, h. 30.5 cm, w. 11.9 cm, weight: 330.3 g; the author of the card, senior curator Stanisława Odrzywolska, describes the marks in detail and links the object with the workshop of an imitator of Wolfgang Rössler.

silverware from this centre, included the cup in the group of original works by Rössler (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I. T. 1.: 354, no. 739.06; T. 2: 781, ill. 215).

The cup with a cover has the form of a deciduous tree with a circular foot, domed (a stilted arch in section), with the initials *W.F.v.G.* engraved on its underside.

The stem in the form of a tree trunk is narrow and slender; it is flanked by two figures of bearded men. The bowl is spherical, truncated at the lip; at its base, around the stem there are six hanging lanceolate leaves. The domed cover (surmounted by a cast male figure analogous to those on the stem, but additionally leaning on a shield) and the bowl together form a globular body. The decoration covering the whole surface of the foot, bowl, and cover, and partly gilt, is embossed with the motifs of roots, branches, and leaves of a tree. The entire insides of the bowl and cover were gilded at a later date. The heraldic shield in the finial is a later, probably a 19th-century addition. Tiny dents on the metal are visible at the edge of the foot and also perforations of the edge caused by the stamping of the contribution mark. The branch carried by the man in the finial is cracked.

The sets of marks – a city mark and that of a workshop – are stamped three times: at the edges of the foot and bowl, and inside the cover. The variant of the city mark dates of the object to the years 1688–1692, the master's mark of Rössler – a flower in a field – is his first recorded variant (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I. T. 1: 506, no. BZ 28; 354, no. MZ0739a). At the edge of the foot there is a Prussian duty mark for the years 1809–1810, which was stamped on the silver articles bought out by the owner (Gradowski 2010: 288, no. 2a).

The cup described here has no analogies in Rössler's extant oeuvre or in the known and described works by other Nuremberg goldsmiths of that time.

Wolfgang Rössler, working from 1682–1683 to 1717, left 22 works, which are described in the corpus of Nuremberg goldsmith's art. Those known to us include beakers on three feet, church silver plate, and drinking cups. He also produced

silver mounts for vessels of exotic and costly materials (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I. T. 1: 353–354, item 739).

Moreover, the collection of the National Museum in Cracow contains examples of the imitation of Nuremberg goldsmithery.

In 1949, the Museum was presented with a large collection of decorative art, of diverse quality, which had been assembled by Leon Kostka. It included a pair of flacons which were inventoried as 'Nuremberg, presumably the 19th century in the style of 16th/17th-century products'.²⁸

Each of the two pieces has a solid bell-shaped foot and a strongly flattened oval body surmounted by a short cylindrical neck with an everted lip. Their stoppers are also cylindrical with beret-like tops terminating in a ring for a chain. The cast decoration on both wide sides of the body, on one flacon depicts a female version of Hippocampus and a Centaur abducting a woman and on the other, Pan playing the flute and a Muse playing the lute. On either of the remaining two sides of each flacon there is a gilt mask with a ring for hanging a chain.²⁹

The marks on both specimens have been cast and not stamped on the underside of the foot. The flacons bear an imitation of the mark of Nuremberg – the letter *N* in an oval field and a workshop mark: three stars within a triangular field with a bar across it.

The flacons bear signs of the ageing of the underside of their feet. The scratches on it are not the effect of the natural wear or abrasion of the surface through years of use.

The flacons proved to be an interesting material for research when the corpus of Nuremberg goldsmiths' art was being prepared. Its authors considered the marks to be an imitation of that of the master David Lauer active from 1583 to 1619. Interestingly, these authors succeeded in finding yet another object with a mark which imitated that used by Lauer – a stag-shaped drinking vessel at the Landesmuseum Württemberg in Stuttgart (*Nürnberger Goldschmiedekunst*, B. I. T. 1: 495, no. MZ1134; 645, no. BZU35).

²⁸ MNK, corr. reg. 165/49, vol. VI, p. 159, 12 Apr. 1949 – recorded therein is the reception of Leon Kostka's collection; MNK 157.445, 157.446 – the so-called old catalogue cards for the years 1949–1950 with a description and drawings of the objects.

²⁹ Inv. MNK-IV-Z-669ab – h. 8.7 x 4.8 cm, weight: 81 g; inv. MNK-IV-Z-670/ab – dim. 8.7 x 4.8 cm, weight: 7.95 g.

REFERENCE LIST

- Gradowski, M. 2010
Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowe używane na terenie Polski w obecnych jej granicach, Warszawa: Hereditas Foundation.
- Lebet-Minakowska, A., Odrzywolska, S., Paś, M. 2008
Galeria Rzemiosła Artystycznego. Judaika : A Guide, Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Nürnberger Goldschmiedekunst 2007*
Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868, Meister, Werke, Marken, B. I. T. 1, 2, oprac. Karin Tebbe, Ursula Timann i Thomas Eser oraz Ralf Schürer, Birgit Schübel, Peggy Grosse, Said Habib i Urlike Rathjen, Germanisches National Museum, Nürnberg: Verlag des germanischen Nationalmuseums.
- Czyżewski, K. J. 2000
Wawel 1000–2000. Jubilee Exhibition. Artistic culture of the Royal Court and the Cathedral, Wawel Royal Castle: 1, 267.
- Klak-Ambrożkiewicz, M. 1999
Złotnictwo z kolekcji Jana Matejki : exhibition catalogue, Wrocław: Museum of Medalic Art. Branch of the City Museum of Wrocław.
- Lebet-Minakowska, A. 1999
Henryk Loewenfeld – a forgotten collector,
Gazeta Antykwareczna 12, 26–28.
- Rostworowski, M. 1998
Część III: Kraków, in: *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 179–183.
- Zagrajek, A. 1998
Dom Jana Matejki. Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Róg, R. 1994
Józef Sare, in: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXV/2, z. 145, Warszawa-Kraków: Polish Academy of Sciences, 189–193.
- Ostrowska, T. 1973
Iwo Łomiński, in: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVIII/3, z. 78, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: The Ossoliński National Institution, 387–388.
- Bujańska, J. 1972
Stare srebra, Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Sank Gallen 1969
Katalog der Silbersammlung Commendatore Giovanni Züchst im Kirchhoferhaus, Museen der Stadt St. Gallen, Sankt Gallen: Heimatmuseum.
- Tingström, B. 1963
Svensk numismatisk uppslagsbok, Upsala: MC Hirsch AB Vorlag.
- Licytacja zbiorów 1939
Licytacja zbiorów ś. p. bar. Loewenfelda, Paryż-Chrzanów (dwór), Salon Sztuki i Antykwarnia Abe Gutmajera, auctioned on 1–2 and 5–6 June 1939 [Warszawa].
- Przewodnik 1928
Przewodnik po zbiorach Muzeum Przemysłowego im. dra A. Baranieckiego w Krakowie, Kraków: Dr Adrian Baraniecki Industrial Museum in Cracow.
- R³
Rosenberg, M. 1925
Der Goldschmiede Merkzeichen, III, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G.
- Kruszyński, T. 1922
Zabytki złotnicze w Muzeum Przemysłowym w Krakowie, in: *Przemysł, Rzemiosło i Sztuka*, Kraków: Dr Adrian Baraniecki City Industrial Museum, 2, 1, 28–30.
- Katalog 1904
Katalog wystawy zabytków metalowych w połączeniu z zabytkami cechów krakowskich otwartej w miesiącu wrześniu 1904 roku przy ul. Wolskiej L. 12 w Krakowie, Kraków: Exhibition Committee.

Резиме

АЛИЦИЈА КИЛИЈАЊСКА*

ДЕЛА НИРНБЕРШКИХ ЗЛАТАРА У КОЛЕКЦИЈИ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У КРАКОВУ

Колекција дела златара из Нирнберга, представљена у овом раду, која се налази у Одсеку за декоративну уметност и материјалну културу Народног музеја у Кракову, пример је збирке која се лагано развијала током готово читавог XX века. Историја аквизиција предмета и њихов опис омогућавају нам да проценимо стање збирке примењене уметности које се налазе у овом музеју и њихових уметничких квалитета, као и да лоцирамо ове предмете у контексту дела која репрезентују одређене радионице.

Несумњиво највреднији примери сребрине из Нирнберга јесу они који долазе из некадашњег Музеја кнежева Чарториских, у власништву Фондације кнежева Чарториских, а који се данас чувају у Народном музеју у Кракову.

Захваљујући брзи о овој збирци у Музеју, дошло се у посед два дела Конрада Керстнера, са две варијанте печата овог златара. Две посуде које су направљене у радионици Зигмунда Бирфројнда, које потичу из збирке сликара Јана Матејкамз, несумњиво су вредни примери нирнбершког златарства.

Међу предметима који се чувају у главној збирци Народног музеја, два до данас сачувана дела јеврејске уметности из радионица Милнера и Геца посебно су вредна пажње, нарочито када се узме у обзир губитак који је ова уметност претрпела током Другог светског рата. Мала предела са представом Страдања Христа, која носи ознаку из раног XVI века, изузетно је дело, без аналогија, и најдрагоценији је пример нирнбершког златарства из колекције овог Музеја.

* Алиција Килијањска, историчар уметности, Народни музеј Краков

16th to 18th CENTURY COSTUMES FROM THE COLLECTIONS OF THE COSTUME MUSEUM OF MADRID

Abstract: This paper introduces 16th to 18th century garments from the collections of the Costume Museum of Madrid through some of the most relevant examples. Although some of the pieces presented here are likely to be of French origin, the most of them are purely Spanish garments. This is particularly true of the earliest pieces, which date from a time when Spain dictated fashions, but also of the interesting 18th century *majo* outfits. The overview of the collections is preceded by a summarized history of the Museum and complemented by a brief description of the conditions in which our costumes are stored and displayed.

Key words: 16th century costume, 17th century costume, 18th century costume, Spanish dress, *Majo* outfits

Our collections were initially developed in the second and third decades of the 20th century. The starting point was a great exhibition of historical and traditional costume that took place in Madrid in 1925. The exhibition was inaugurated by King Alfonso XIII on April 18, and from the very beginning it received an immense amount of visitors. The success was such that it was decided to turn it into a permanent Costume Museum. A few years afterwards, while the works were still in progress, the Costume Museum became an ethnographic museum and changed its name to Museum of the Spanish People (*Museo del Pueblo Español*). Therefore, the scope of the collections widened too, and ethnographic objects started to flow to the Museum from all around Spain, adding themselves to the already growing collection of costumes.¹



1. Боне украсен везом, око 1500–1525.
Музеј костима, Мадрид
1. Embroidered bonnet, ca.1500–1525.
Costume Museum, Madrid



2. Дубле са корсетом, око 1660. Музеј костима, Мадрид
2. Corseted doublet, ca. 1660. Costume Museum, Madrid

The abundant collections of the Costume Museum of Madrid (*Museo del Traje*) bring together historical costume, traditional dress and contemporary fashion, along with a virtually endless range of ethnographical objects.

* Irene Seco Serra, Costume Museum, Centre for the Research of the Ethnographical Heritage, Madrid, Spain

¹ Museum Patrons (*Patronos*) were appointed for each of the Spanish provinces. They were usually high-profile public figures in their respective areas, like the well-known archaeologists Pelayo Quintero (Cádiz) and Juan de Mata Carriazo (Seville), or the famous anthropologist José Miguel de Barandiarán (Álava). The Patrons quickly started gathering great amounts of objects and garments which were directly sent to Madrid (Berges Soriano, 1996, Seco Serra, 2009). The first Director of the new Museo del Pueblo Español was the eminent anthropologist Luis de Hoyos (Ortiz 1987).

Unfortunately, the Spanish Civil War made the Museum pace come to a halt in 1936. The all-ready-to-start institution never opened its doors. The collections were packed and stored in different places, and except for a brief and extremely reduced exhibition in the 1970s, the Museum remained largely in the shadows. It would not be until 2004 that it eventually came to light and opened its doors in its present location.²

Our permanent exhibition is focused on costume, as it originally was in 1925, but, as an added value, a visit to our storage area is a plunge into the rural past of Spain. The ethnographical collections range from marsh boats, furniture or wrought iron cookers to amulets, pottery or carved yokes, and they are an invaluable study source for Spanish ethnographers and anthropologists.



3. Црно-бели женски свилени дубле, око 1670–1695.

Музеј костима, Мадрид

3. Black-and-white woman's silk doublet, ca. 1670–1695.

Costume Museum, Madrid

The permanent exhibition is organized along a timeline, starting with the earliest costumes. Although we have a very interesting repertoire of ancient textiles, including some medieval Spanish-Islamic examples, the earliest complete pieces in our collections – several extraordinary doublets, headdresses, jackets, gloves³ and a showy bonnet – date from the 16th and 17th centuries. It is hardly necessary to remark that during this period of costume history Spain established the guidelines of international fashion.⁴ Dress was

often dominated by sober black, especially when it came to men's attire, although richly embroidered fabrics were favoured too.

This is the case with our gold embroidered bonnet (ill. 1, MT080290). It dates back to the beginning of the 16th century and its soft silk velvet is decorated with the coat of arms of Emperor Charles V, a two-headed Imperial eagle crowned with a cross and a heart. Inspired by military caps, bonnets are known from the Middle Ages. They were initially worn by kings; later they became fashionable among priests from the upper echelons of the Catholic Church.



4. Мушко одело боје малине, око 1770.

Музеј костима, Мадрид

4. Raspberry red man's dress, ca. 1770.

Costume Museum, Madrid

The sleeveless doublet (ill. 2, MT095516) was made around 1660 using ivory silk gros de Naples.⁵ It is elaborately embroidered with gold thread and heavily boned with fourteen pairs of whalebones, so that the person wearing it would not need to wear a stay underneath. In Spain, doublets of this type were known as "*jubones encotillados*" or "corseted doublets".⁶

Slightly later in date is another magnificent doublet (ill. 3, MT001019).⁷ It is a black-and-white piece decorated

² The project for the building which today houses the Costume Museum, authored by architects Jaime López de Asiain and Ángel Díaz Domínguez, won the National Architecture Prize in 1969. The building was inaugurated in 1975 as the Contemporary Art Museum. It housed the Contemporary Art Museum until 1988, when this institution was renamed as Museo de Arte Reina Sofía and transferred to its present location between the Paseo del Prado and Atocha train station.

³ Cf. the study on a pair of 17th-century gloves from our permanent exhibition in González Asenjo 2010.

⁴ For a recent approach to the subject see the proceedings of the international congress *Vestir a la española (Dressing the Spanish Way)* (Descalzo and Colomer 2007).

⁵ Gros is French for "thick"; the name refers to a rather thick silk fabric in which both warp and weft are doubled yarns.

⁶ A monographic study of this doublet in González Asenjo 2011.

⁷ This doublet once belonged to the private collection of Don Eusebio Güell López (1877–1955), Viscount of Güell, one of the driving forces of the 1925 Exhibition.

with flower-shaped silk cut-outs. The wide neck line and the characteristic point of the bottom edge follow Spanish fashions of the second half of the 17th century.⁸ Similar doublets can be seen in Spanish paintings, such as the many portraits of Queen Marie Louise of Orleans by Carreño de Miranda or García Hidalgo.

Queen Marie Louise was the first and beloved wife of Charles II, the last king of the House of Habsburg. It was precisely during her lifetime that shared elements with French

vests and jackets and a good number of interesting *majo*-style gaudy outfits.

Some seventy-odd years after the death of the last of the Habsburgs, black garments long-forgotten, we find a couple of Spanish noblemen dressing in raspberry-red (ill. 4, MT000474-MT000476), and celadon-green¹⁰ (ill. 5, MT000650-MT000652), respectively. They both wear



5. Мушко одело сивозелене боје, око 1770–1780.
Музеј костима, Мадрид
5. Celadon green man's dress, ca. 1770–1780.
Costume Museum, Madrid

fashion began to appear in Spain, despite official efforts to preserve the age-old “Spanish dress”. Don Juan José de Austria, stepbrother to King Charles, was the first nobleman to introduce French fashion in court. Dresses *à la française* and dresses *a la española* coexisted all through the reign of Charles II. After his death in 1700, the Spanish court, like all European courts, eventually adopted the French style.⁹

It is hard to choose among more than four hundred 18th century garments in the Museum collection. There are many elaborate dresses, hundreds of elegantly embroidered



6. Хаљина – полонеза, око 1775–1780.
Музеј костима, Мадрид
6. Polish-style dress or “polonesa”, ca. 1775–1780.
Costume Museum, Madrid

⁸ There is another Museum online monograph dedicated to this doublet: Descalzo Lorenzo 2006.

⁹ Descalzo Lorenzo 1997.

¹⁰ The colour we call celadon green is a subtle hue of light spring green, i.e. the colour of the eponymous type of glazed pottery. Celadon pottery was produced in China, Korea and subsequently Japan from very early times; it made its way to Europe in the Middle Ages and it was especially fashionable since the 17th century onwards. There are several theories as to the origin of the term “celadon”. Chinese potters simply call their pieces *qing ci*, green-blue pottery. Some suggest that the Western name came from the pale green ribbons of Céladon, one of the main characters in *L'Astrée*, a 17th century pastoral novel by the French writer Honoré d'Urfé, others suggest a Sanskrit origin (*from sila dhara*, “green stone”), while still other scholars speculate it to be a corrupt form of the name of the 12th century Sultan Saladin, who allegedly gifted celadon pottery to the Sultan of Syria. Be that as it may, in the 18th century, celadon green attires were a proper symbol of exotic elegance.

embroidered silk coats, waistcoats¹¹ and breeches of a purely French design.¹² The green outfit is particularly interesting; we have portraits by Goya which show very similar attires.¹³

Spanish ladies of the time could choose from a wide range of styles which were worn for various purposes and enjoyed different degrees of fashionability depending on the moment. Among others, these included the French robe known as “*bata*”, the so-called Polish dress or “*polonesa*” and the English inspired outfit known in Spain as “*vaquero a la inglesa*”.¹⁴

The *Museo del Traje* collections include “*polonesas*” such as MT000592, which combines striped salmon silk and green silk taffeta,¹⁵ or MT001004-MT001005 (ill. 6), a beauty of figured silk in pink and greenish blue with an exquisite lace touch.¹⁶

If, according to some authors, the name of Polish dresses, with their three-fold back drapery, had to do with first partition of Poland, the English “*vaqueros*” were believed to be

country attires and as such they were often combined with wide-brimmed hats, scarves and walking sticks. We have several “*vaqueros a la inglesa*”, covered with a splash of minute embroidered flower bunches.

The second half of the 18th century bore witness to the birth of a Spanish reaction against international fashions. Alongside French-style garments, we find the “*majo style*”, a gaudy way of dressing which recreated popular costume enriching it with characteristic decorations such as “*madroños*” or nets of small tassels. *Majo* costumes were seen as a national answer to foreign dress;¹⁷ the Napoleonic invasion of Spain would accentuate this idea, turning *majo* outfits into symbols of national pride. *Majo* garments would be well in use until the mid-19th century, mainly among popular classes.¹⁸

The *majo* jacket (ill. 7, MT001232)¹⁹ is a wine-red velvet garment, much shorter than contemporary French-style coats. The fine silk fabric is decorated with gold thread lace and densely embroidered with gold-coloured silk; buttons are also covered in golden silk thread.

Textiles are fragile materials. For the sake of conservation, the costumes in the permanent exhibition are replaced every two years and we make sure that all support materials are acid-free. We have even designed our own mannequins, which are made to measure for each historic outfit. They are also cut and painted in such a clever way that once the garment is put on them they virtually disappear, leaving the costume in the full limelight – metaphorically, of course; light conditions are strictly controlled as well.²⁰

The storage area is organized depending on the nature of the materials in each collection; historical costumes are stored in individual acid-free cotton bags. Well-preserved garments hang from padded hangers, while more fragile pieces and bigger outfits are kept in special boxes or in drawers.

Many of our costumes are already presented online and available through the centralized database of the Spanish Museums, Cer.es. Moreover, the Costume Museum of Madrid is one of the partners in *Europeana Fashion*, a European project which intends to gather online fashion collections from the most important European institutions. What we have presented here is but a glimpse of our collections, but not too far in the future – the portal is due to start operating in 2015 – much more will be available through *Europeana Fashion*, from ancient garments to contemporary designs, covering the time span from the 16th century to the present day.



7. „Махо“ жакет, око 1785. Музеј костима, Мадрид
7. *Majo-style jacket*, ca. 1785. Costume Museum, Madrid

¹¹ For the waistcoat MT000476 see Herranz Rodríguez 1996: 124–125, fig. 17.

¹² Both outfits entered the Museum collections in 1934, having previously belonged to the private collection of the Guiú family.

¹³ Like his famous portrait of the Count of Floridablanca, today held by the Prado Museum ([http://www.museodelprado.es/goia-en-el-prado/obras/ficha/goia/jose-monino-y-redondo-conde-de-floridablanca/?tx_gbgonline_pil\[gocollectionids\]=46&tx_gbgonline_pil\[gosort\]=b](http://www.museodelprado.es/goia-en-el-prado/obras/ficha/goia/jose-monino-y-redondo-conde-de-floridablanca/?tx_gbgonline_pil[gocollectionids]=46&tx_gbgonline_pil[gosort]=b)).

¹⁴ For an overview of 18th century fashions in Spain see Leira Sánchez 2008a. For textiles from the same period see Benito García 2002; a study on Spanish silk production in Espejo 1911.

¹⁵ Redondo Solance 2007.

¹⁶ Herranz Rodríguez 1996: 120, fig. 6bis.

¹⁷ For turn-of-the-century fashions in both national and “foreign” dress *vide* Herranz Rodríguez 1996.

¹⁸ Descalzo Lorenzo and Seco Serra 2008.

¹⁹ Herranz Rodríguez 1996: 127, fig. 19.

²⁰ A global analysis of conservation and display at the Museum in Pérez de Andrés 2008

REFERENCE LIST

González Asenjo, E. 2011

Jubón encotillado, ca. 1660, Modelo del Mes. Los modelos más representativos de la exposición, May, Madrid: Museo del Traje. CIPE. Available through *Museo del Traje* website: <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=613&ruta=7,77,300,602> [accessed on October 10, 2013]

González Asenjo, E. 2010

Guantes del XVII, Modelo del Mes. Los modelos más representativos de la exposición, September, Madrid: Museo del Traje. CIPE. Available through *Museo del Traje* website: <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=550&ruta=7,77,300,602> [accessed on October 10, 2013]

Seco Serra, I. 2009

Antes de El Carambolo. La labor de Juan de Mata Carriazo como Patrono del Museo del Pueblo Español, *Andalucía en la Historia* (Seville) 24: 106–109.

Descalzo Lorenzo, A. 2008

Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna, *Indumenta. Revista del Museo del Traje* (Madrid) 0: 77–86.

Descalzo Lorenzo, A. and Seco Serra, I. 2008

Con calzón y marsellés. El prototipo del bandolero a través de la colección de chaquetillas del Museo del Traje, *Andalucía en la Historia* (Seville) 21: 30–34.

Leira Sánchez, A. 2008a

La moda en España durante el siglo XVIII, *Indumenta. Revista del Museo del Traje* (Madrid) 0: 87–94.

Leira Sánchez, A. 2008b

Vestido hecho a la inglesa, Modelo del Mes. Los modelos más representativos de la exposición, December, Madrid: Museo del Traje. CIPE. Available through *Museo del Traje* website: <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=448&ruta=7,77,300,602> [accessed on October 10, 2013]

Descalzo Lorenzo, A. and Colomer, J. L. (eds) 2007

Vestir a la española: prestigio y vigencia del atuendo español en las cortes europeas (siglos XVI y XVII), Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica: Museo del Traje: Casa de Velázquez.

Pérez de Andrés, C. 2008

Una visión global sobre aspectos de conservación, restauración y montaje, *Indumenta. Revista del Museo del Traje* (Madrid) 0: 23–32.

Redondo Solance, M. 2007

Polonesa del siglo XVIII, Modelo del Mes. Los modelos más representativos de la exposición, June, Madrid: Museo del Traje. CIPE. Available through *Museo del Traje* website: <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=375&ruta=7,77,300,602> [accessed on October 10, 2013]

Benito García, P. 2006

Bata del siglo XVIII, Modelo del Mes. Los modelos más representativos de la exposición, May, Madrid: Museo del Traje. CIPE. Available through *Museo del Traje* website: <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=240&ruta=7,77,300,602> [accessed on October 10, 2013].

Descalzo Lorenzo, A. 2006

Jubón escotado, Modelo del Mes. Los modelos más representativos de la exposición, January, Madrid: Museo del Traje. CIPE. Available through Museo del Traje website:

<http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=240&ruta=7,77,300,602> [accessed on October 10, 2013].

Descalzo Lorenzo, A. 2004

Jubón masculino del siglo XVI, Modelo del Mes. Los modelos más representativos de la exposición, October, Madrid: Museo del Traje. CIPE. Available through *Museo del Traje* website: <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=183&ruta=7,77,300,602> [accessed on October 10, 2013].

Benito García, P. 2002

Tejidos y bordados para la corona española en tiempos de Felipe V, in *El arte en la corte de Felipe V*, J. M. Morán Turina, ed., Madrid: Fundación Cajamadrid, 385–396.

Descalzo Lorenzo, A. 1997

El traje francés en la corte de Felipe V, *Anales del Museo Nacional de Antropología* (Madrid) 4: 189–210.

Berges Soriano, P. M. 1996

Museo del Pueblo Español, *Anales del Museo Nacional de Antropología* (Madrid) 3: 65–88.

Herranz Rodríguez, C. 1996

Moda y tradición en tiempos de Goya, in *Vida cotidiana en tiempos de Goya*, N. Seseña, ed., Madrid: Lunwerg editores, 73–86, 116–146.

Ortiz García, C. 1987

Luis de Hoyos Sáinz y la antropología española, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Espejo, C. 1911

La industria sedera hasta 1880, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* (Valladolid) 99: 68–72, 100: 138–143, 103: 163–167, 107: 221–227.

Резиме

ИРЕНЕ СЕКО СЕРА*

КОСТИМ ОД XVI ДО XVIII ВЕКА ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ МУЗЕЈА КОСТИМА У МАДРИДУ

Збирка Музеја костима у Мадриду (*Museo del Traje*) спаја историјски костим, традиционалне одевне предмете, савремену модну одећу и етнографске предмете. Настала је у другој и трећој деценији XX века, након величанствене изложбе историјског и традиционалног костима одржане у Мадриду 1925. године. Убрзо након тога, нови Музеј костима претворен је у етнографски музеј (Музеј шпанског народа), а све богатијој збирци костима придодати су и етнографски предмети. Због избијања Шпанског грађанског рата, радови су обустављени, па Музеј није отворио своја врата све до 2004. године.

Као и на самом почетку, 1925. године, стална поставка Музеја посвећена је костиму. Организована је хронолошки, почевши од најстаријих одевних предмета – неколико изузетних дублеа, жакета, рукавица и китњас-тог бонеа, из XVI и XVII века.

Издвојити само неке од преко четири стотине одевних предмета из XVIII века из збирке музеја није нимало лак задатак. Ту су богато украшене хаљине, стотине прслука и жакета украшених финим везом, као и многобројни примери занимљиве раскошне одеће у тзв. „махо“ стилу.

Текстил је осетљив материјал. Ради конзервације, костими у сталној поставци мењају се на сваке две године. Музеј сâм израђује лутке за излагање, направљене по мери. Простор у којем се чувају костими организован је у складу са природом материјала у свакој збирци. Историјски костими се чувају у засебним врећама од бескиселинског памука. Добро очувани одевени предмети окачени су на обложене вешалице, док се предмети који нису најбоље очувани, као и већи одевени предмети, чувају у посебним кутијама или у фиокама.

Многи од костима из збирке могу се видети на интернету. Музеј костима из Мадрида један је од партнера у пројекту *Europeana Fashion*, европском пројекту који има за циљ да обједини онлајн збирке моде из водећих европских институција. За две године, велики део одевних предмета из збирке Музеја костима, од предмета који датирају из далеке прошлости до савремених креација, односно од XVI века па све до данас, биће доступан посредством *Europeana Fashion* портала.

* Ирене Секо Сера, Музеј костима, Центар за истраживање етнографског наслеђа Мадрид, Шпанија

ПРЕДМЕТ МОЋИ И ЖЕЉЕ: порцелан из Севра у Белом двору

Апстракт: Користећи досадашња истраживања и научна достигнућа на пољу изучавања визуелне културе и естетике порцелана, рад представља анализу и покушај новог тумачења сервиса из Краљевске мануфактуре у Севру (*Manufacture royale de porcelaine de Sèvres*) у оквирима државне политике презентације двора Краљевине Југославије у време кнеза Павла Карађорђевића. Познато је да предмети од порцелана егзистирају као специфично дизајнирана врста објеката у различитим међуљудским односима кроз време. Како би открили механизме који покрећу колекционаре и кориснике таквих предмета модерни научници полазе од фасцинације порцеланом карактеристичне за XVIII век, објашњавајући је као резултат интензивне европске „културне инвестиције“ у том столећу. Та појава се тумачи као историјски, социолошки и културни феномен модерног доба. То је био повод да се разматрају социолошки и чак психолошки процеси на основу којих предмети бивају одабирани, сакупљани или коришћени. Другачији начин интерпретирања јединственог сервиса из уметничке колекције Дворског комплекса, узимајући у обзир време настанка, естетику и визуелне карактеристике, управо представља и циљ рада.

Кључне речи: Бели двор, гроф од Артоа, државна уметничка збирка Дворског комплекса на Дедињу, кнез Павле Карађорђевић, порцелан, мануфактура у Севру

Досадашња истраживања показују да су политика, моћ, статус и порцелан неодвојиво повезани кроз векове. Егзистирајући између употребног предмета и раритета, између уметности и дизајна, династија и дипломатије, порцелан је кроз низ векова представљао један од најсигурнијих путева у исказивању моћи појединца. У европској култури, порцелан од XVIII века добија посебно место у великим колекцијама и његови наручиоци су међу кључним носиоцима моћи тога доба.

Порцелан не осликава само контакте, амбиције и тежње нововековних европских аристократа, жудњу за егзотичним земљама и источњачком културом, већ првенствено представља симбол моћи и жеље. Општа



1. Изложени део порцеланског сервиса из Севра, трпезарија Белог двора, Београд
1. The exhibited pieces of the porcelain serving set from Sèvres, Dining Room of the White Palace, Belgrade

* Биљана Црвенковић, историчар уметности, Музеј примењене уметности, Београд

помама за порцеланом указала је научницима на другачији приступ у проучавању ове врсте медијума у оквиру историје културе новог века. Естетске, социолошке али и „психолошке“ карактеристике порцелана, посебно начин његовог обликовања и технологија производње указују на јачање оних друштвених процеса и односа у оквиру којих су се предмети посматрали, доживљавали и користили. Изучавање улоге тих предмета са аспекта естетике културе, социологије или историје емоција, представља нов поглед на тумачење

порцелана у владарским и аристократским колекцијама, а самим тим и у делокругу политике презентације њихове моћи. Истраживања проф. Сузан Бромхал (Susan Broomhal) и Жаклин Ван Гент (Jacqueline Van Gent) са Универзитета Западне Аустралије, Института за истраживање историје емоција, као и радови др Алдене Кавано (Alden Cavanaugh), проф. Мајкла Јонана (Michael E. Yonan) са универзитета у Мисурију, Глена Адамсона (Glenn Adamson) из Музеја Викторије и Алберта у Лондону и Хедер Мекферсон (Heather McPherson) пружају нам различита тумачења порцелана у оквиру културе новог века, и посебно XVIII века. Нова научна достигнућа била су инспирација за анализу и тумачење јединственог порцеланског сервиса из мануфактуре из Севра (Sevres) који се чува у уметничкој збирци Дворског комплекса на Дедињу.

У посебно конструисаној витрини Белог двора изложени су порцелански предмети који су настали у једној од најугледнијих радионица порцелана Еворпе XVIII века – Краљевској мануфактури у Севру (слика 1). Изложени предмети део су сервиса који је настао као поклон за шпански двор Карлоса III. Шпански поклон или сервис грофа од Артоа (comte d'Artois) настао је 1782. године (Peters 2005: 655). Његов најзначајнији и највећи део ушао је у уметничку колекцију дворова на Дедињу у време Краљевине Југославије, и до данас представља једно од најрепрезентативнијих дела примењене уметности у оквиру државне уметничке збирке. Због протоколарне намене дедињских палата, више деценија није био доступан стручној јавности. Претпоставља се да из тог разлога није био познат овдашњим научним и стручним круговима.

Сервис, од којег је данас сачувано 137 од првобитних 179 предмета, израђен је у стилу који је био популаран на двору француског краља Луја XVI. Светској научној јавности познат је као сервис изузетне уметничке и занатске израде. Његова драгоценост лежи и у чињеници да се ради о првом порцеланском сету предмета са представама птица насталим по предлошцима из прве енциклопедије природе – дела најзначајнијег француског биолога епохе просветитељства, Жорж-Луја Леклерка, познатог и као гроф од Бифона (Georges Louis Leclerc, Comte de Buffon, 1707–1788). Јединствени дизајн, раскошна декорација, финоћа порцелана и прецизност ручно рађених украса, посебно у изради ликовних представа птица, указују на изузетно висок квалитет израде који је био својствен само владарским поручбинама. Такви сетови могли су настати искључиво у најугледнијим мануфактурама порцелана тога времена, каква је била Краљевска мануфактура у Севру.

Историја производње порцелана у Француској везана је за почетак XVIII века. Иако невешти, ти почеци

убрзали су усавршавање технологије производње ове врсте материјала, за коју су посебно били заинтересовани француска аристократија и двор. Репрезентативна култура дворске свакодневице подразумевала је раскош, гламур и уживање у луксузу. Један од начина прибављања луксузних уметничких предмета за француски двор било је патронство и финансирање уметника и уметничких радионица, посебно мануфактура за производњу порцелана (Maxwell 2009).¹ Најзначајнија радионица за производњу порцелана у Француској основана је око 1740. године у краљевском замку у Венсену (Vincennes). Према сачуваним подацима, производња је почела око 1745. године, када је Луј XV мануфактури у Венсену доделио привилегије за производњу порцелана „у саксонском маниру, осликаног и позлаћеног, са људским фигурама“ (Maxwell 2009: 14–15).² Привилегије су имале изузетан значај и велики утицај на статус мануфактуре, као и на престиж предмета који су се ту производили. Патронат и подршка Луја XV (1710–1774) и његове метресе Мадам Помпадур (Madame de Pompadour) омогућили су мануфактури у Венсену да окупи најтраженије и најталентованије уметнике, скулпторе и дизајнере. У другој половини XVIII века фабрику су водили уметници попут Жан-Клода Диплесија (Jean-Claude Chambellan Duplessis), најзначајнијег позлатара и моделара у порцелану друге половине XVIII века; Жан-Жака Башелијеа (Jean-Jacques Bachelier), сликара и декоратера; Етијен-Мориса Фалконеа (Etienne-Maurice Falconet), једног од најзначајнијих уметника рококо епохе; и сликара Франсоа Бушеа (Francois Boucher), који је имао централну улогу у развоју овог новог поља изражавања француске уметности и дизајна. Репертоар мануфактуре у Венсену брзо се развијао, преузимајући, пре свега, утицаје кинеских форми и мајсенског дизајна, и инкорпорирао их је у нове стилске елементе користећи искуства француског позлатарства, дубореза и декоративног сликарства. Мануфактура у Венсену убрзо је постала чувена по финоћи порцелана, високој прецизности у обради детаља, префињеној обради основе, раскошној декорацији и високом нивоу позлате. Током 1756. године мануфактура је из старе радионице у замку прерасла у специјално опремљену мануфактуру у Севру, која се налазила југозападно од Париза. Године 1759. краљ је откупио целу фабрику, па она постаје Краљевска мануфактура порцелана у Севру, специјализована за производњу луксузних предмета искључиво за потребе француског двора.

¹ Још од 1730. године, кнез (принц) од Кондеа (prince de Condé), рођак Луја XV, постаје покровитељ и најважнији клијент мануфактуре порцелана у месту Шантији (Chantilly), у близини Париза.

² У тексту привилегија се указује да је читав процес производње настао на основу система угледне фабрике порцелана у Мајсену (Meißen), у Саксонији.

Захваљујући склоности ка иновацијама не само у технологији производње, већ и у дизајну, као и могућности да одговори високим захтевима и укусу поручилаца, фабрика је доспела у први план европске производње порцелана. Севр постаје славан по материјалу, стилу израде и производима као што су беле фигуре од тзв. „бисквит“ порцелана (неглазираног порцелана) или делимично глазираног и бојеног порцелана у виду фигура купидона, нимфи, портрета значајних личности из политичког и друштвеног живота; или пасторални и митолошки призори, егзотичне птице и слично. Чувена по уметничкој изради украсних предмета и сервиса, радионица је сваке године избацивала најновије порцеланске моделе намењене ентеријерима краљевских апартамана у Версају. Имати предмете такве израде и дизајна било је питање престижа за европску елиту. Подразумевало се да житељи Версаја, у складу са својим статусом, подрже Краљевску мануфактуру превасходно у поруџбинама, а онда и колекционарством. Маркиза де Помпадур, позната у историји као велики мецена, била је један од највећих уживаоца уметничких и луксузних порцеланских предмета (Jones 2002). Осим тога, порцелан из Севра био је веома популаран код високе европске аристократије и елите. Сачувани инвентари фабрике из тога времена упућују на важне поруџбине и за друге европске дворе (Maxwell 2009: 15, 17). За руски двор царице Катарине II, године 1779, израђен је сервис за банкет. Севр је радио и порцеланске сервисе за напуљски двор Марије Каролине (Maria Carolina), једнако као и за француски двор Марије Антоанете (Maria Antoinette). Фабрика за производњу дворског порцелана неометано је пословала чак и током Француске револуције (1789–1799). Поновни успон на пољу стилских и технолошких иновација десио се почетком XIX века у време управе Александра Броњара (Alexandre Brongniart), али процват који је фабрика достигла у XVIII веку никада се више није поновио (Ostergard 1997).

Чињеница је да је Краљевска мануфактура у Севру током друге половине XVIII века производила најскупљи порцелан у Европи који су могли да приуште искључиво највиши аристократски кругови. Сама жеља за исказивањем статуса и моћи није била једини разлог да се прижељкују луксузни предмети какве је производио Севр. Историја културе и естетике порцелана забележила је појаву која је обележила читав XVIII век, а коју су научници назвали „фасцинацијом порцеланом“ (Cavanaugh and Yonan 2010).

Нововековна фасцинација порцеланом

Време настанка сервиса из Севра поклоњеног шпанском двору поклапа се са временом које је обеле-

жила велика жудња за порцеланским предметима. Поставља се питање шта је у основи те појаве карактеристичне за XVIII век и који су њени аспекти. Моћ порцелана почива на привлачењу пажње која полази најпре од материјалног концепта, па досеже чак до метафоричких вредности, тако важних и блиских идејама уживалаца из XVIII века, односно колекционара (*ibid.*: 1–17). На први поглед, чини се да њима нису толико важни ни начин израде, ни усавршена технологија производње порцелана, колико тај фантастични, односно мистични концепт његовог порекла и тајанственост настанка и опстајања кроз векове. У нововековној култури порцелан не представља само симбол луксуза и моћи појединаца да поседују такве објекте, већ постаје носилац социјалног и културног значења. Истиче се његова симболика у књижевности која се често бави питањима пролазности живота и људске среће (*ibid.*: 1–3). У књижевним делима из XVIII века, порцелан је носио посебно метафорично значење, које је имало основе у симболици психолошких вредности осећања, виђења себе и других око нас. У том смислу, порцелан је везан за крхкост личности, за нестабилност људских односа и, на крају, за кратковекост човечанства. Порцелан се тумачи и као метафора неутољене жеље у трагању за самим собом. С друге стране, литература тога времена види порцелан као метафору кроз коју се исказује превасходно интима – дубоко скривена и најтананија осећања најосетљивијег дела човековог бића. То је доба када се симболика порцелана прожимала са идејама о вредности друштва, људских односа, статуса, или са питањима укуса. Отвореност и искреност у људској способности за молитву и крхкост људских односа, једнако као и опсесивна жеља за поседовањем, биле су сједињене у значењу порцелана.

Други аспект посматрања у вези са нововековном фасцинацијом порцеланом утемељен је у култури живљења која је условила велику потражњу предмета од тог материјала, што је довело до појачаног увоза али и распрострањености производње. Увоз порцелана из Азије заувек је променио и европске идеје о самој Европи, њеној материјалној култури и њеној вези са остатком света. Тај процес је посебно утицао на формирање европског идентитета, који је прожимао европску културу на свим нивоима. Све то је утицало да се појам порцелана може пратити и у социолошком, и у уметничком дискурсу. Колекционари нису само увозили азијске предмете од порцелана, већ су своје колекције творили и од дела израђених у Европи. Кинеске и јапанске технике у производњи порцелана свакако су се копирале у европским радионицама. Ако изузмемо таписерије и предмете од сребра, ниједан уметнички медијум колекционари нису прижељкивали и вредновали више од порцелана.

Прича која је чинила порцелан привлачним и потврђивала његову комплексност у оквиру културних сфера управо је прича о његовом настанку и пореклу у далеким егзотичним земљама. Зато је порцелан још више будио жељу за поседовањем. Европска вештина у домену уметничке и занатске обраде порцелана као материјала изражавала је, пре свега, економску супериорност Европе и интелигенцију, као и начин да се савладају изазови у смислу откривања и чувања тајне настанка ексклузивног материјала приспелог издалека. Зато се формулом његовог добијања првобитно баве искључиво алхемичари, а он добија симболику магичног материјала.

законитостима у оквиру којих је важно место припадало порцелану. По правилу, палате европских дворова поседовале су драгоцену увозну робу из азијских земаља, попут егзотичних панела и намештаја од ружиног дрвета и порцеланских ваза. Средином XVIII века велики број европских дворских палата претрпео је реновирање управо у време када је Кином инспирисана уметност достигла врхунац у интернационалном стилу. Простори настали под овим утицајем поседовали су егзотичне декорације које су корисницима и посетиоцима ових палата из XVIII века пружале фантазију Далеког Истока. *Chinoiserie* XVIII века и опчињеност егзотиком оличена у



2. Део порцеланског сервиза из Севра. Уметничка колекција Дворског комплекса, Београд
2. Part of the porcelain serving set from Sèvres. Art Collection of the Royal Compound, Belgrade

Кључ који отвара историјску везу између порцелана и алхемије јесте термин *арсанит*, који сам по себи има корене у алхемијској литератури, али је рутински примењен на порцелан у XVIII веку. Тајност која обавија успешну производњу порцелана представљала је основну вредност једне радионице. Кроз читав XVIII век порцелан је задржао репутацију материјала „чистог, правог, истинитог и пуног уметности мистерије и тајне“ (*ibid.*: 19–38). Чврстоћа, белина и прозрачност чинили су порцелан атрактивним и привлачним, али тајна је била та која је чинила неку врсту скривеног кода националне амбиције земље која га производи. Првобитни назив за порцелан био је „бело злато“ што потиче управо од те мистике његовог настанка и ангажовања алхемичара као чувара тајни. Све је то веома утицало на европске колекционаре тога доба и поспешивало је њихову пасију и жељу за поседовањем порцелана, који истовремено постаје статусни симбол.

Са друге стране, концепт уређења и култура европских дворова новог века покоравали су се посебним

концепту *cabinet chinois* били су елементи културног процеса помоћу којег је Европа откривала себе кроз непознате културе, односно кроз њено виђење далеко-источних земаља и повезивање са њиховом материјалном културом (*ibid.*: 65–85). Кабинети кинеског порцелана били су у функцији репрезентације у јавним просторима палата. Оно што је најважније, колекционарство и излагање порцелана у елитним слојевима имали су свој еквивалент и у нижим друштвеним слојевима. Пракса сакупљања порцеланских шоља и фигурина постојала је и у средњем сталежу Европе. Предмети такве врсте имали су посебно место у оквиру приватних простора грађанства: нпр. у Немачкој се називају *Kaminschmuck* зато што су својим изгледом и декорацијом подражавали камине.

Кинески кабинети и предмети изложени у њима представљали су својеврсне моделе комуникације елите. Порцелански предмети или целокупни кабинети постају објекти или простори преко којих елита комуницира и преноси информације о себи и својој моћи. Кабинети

порцелана настају почетком XVII века, када почиње и увоз азијског порцелана. Такви простори постају слика моћи елите, приказујући колекционарство кроз димензију сакупљања порцеланских предмета превасходно ради приказивања своје моћи да поседују такве објекте, или као посебну вештину преко које се промовишу њихове вредности.

Још једна димензија прикупљања и поседовања порцеланских предмета открива се у домену употребе. Предмети који су чинили свакодневни живот елите, попут сервиса за чај, чоколаду, колаче, или сервиса за свечане обеде, били су, по правилу, од племенитих или егзотичних материјала – највише од порцелана, и били су доступни само елити. Осим што су имали кључну улогу у култури дворског живота, такви предмети су отеловљавали саму идеју луксуза и уживања у разним задовољствима, попут конзумирања напитака, послатица и хране уопште, које се, пре свега, односило на „храну за очи“ и истанчано чуло додира. Ти предмети репрезентују фину метаморфозу овоземаљског, материјалног света у чулно и тактилно, преко посебно осмишљених облика и украса. И поред чињенице да имају употребну вредност, они нису били у свакодневној употреби. По правилу, њихова права функција врло тешко се може дефинисати. У сваком случају, порцелански предмети нису имали само функцију у оквиру културе уживања у конзумирању хране и луксуза, већ су функционисали као мали простори који кроз свој облик и дизајн учествују у изградњи идентитета.

Сервис грофа од Артоа или дипломатски поклон шпанском двору

Сервис је као „*Service de Dessert*“ поручио Шарл Филип, гроф од Артоа, млађи брат француског краља Луја XVI. Поруџбина је заршена августа месеца 1782. године. Поред 179 предмета за послуживање и конзумирање хране, сервис је првобитно укључивао и предмете за декорацију стола, као што су скулптуре, фигурине и вазе од тзв. „бисквит“ порцелана, што је било сасвим у складу са ондашњом културом обедовања и украшавања стола (Paston Williams 1993). Коначна цена израде била је за то време изузетно висока (17.844 француских ливри), али је свакако одговарала дворској поруџбини (Peters 2005: 656). Иако је поруџбина гласила на име краљевог брата, каснија кореспонденција, која се чува у архиву Севра, указује да је сервис поручен као поклон за шпански двор (*ibid.*: 656). Из тог разлога, у изворима се често среће и назив „шпански дипломатски поклон“. Писмо из августа 1782. које је гроф од Анживијеа (comte d'Angiviller) упутио краљевом министру надлежном за фабрику у Севру доказује да је гроф од Артоа од

почетка имао намеру да та фабрика за њега направи сервис који ће бити поклоњен шпанском двору и који ће коштати између 15.000–16.000 ливри. Ипак, гроф од Артоа дао је слободу челним људима фабрике и уметницима да предложе изглед и дизајн сервиса који би били достојни ове намене. Сачувана писма Де Монтукла (de Montucla), првог секретара грофа од Артоа, указују да је протокол за отпремање сервиса морао бити завршен



3. Полеђина тањира, сервис из Севра.
Уметничка колекција Дворског комплекса, Београд
3. Bottom of a plate, serving set from Sèvres.
Art Collection of the Royal Compound, Belgrade

искључиво уз надзор грофовог главног човека задуженог за вођење домаћинства. Сервис је најпре, августа месеца 1782. године, послат на адресу француског амбасадора у Шпанији, Де Монморена (de Montmorin). Посета коју је гроф од Артоа уприличио Мадриду истог месеца, била је у склопу његовог пута на Гибралтар, а у вези са француско-шпанском опсадом Сан Рокеа (San Roque), августа 1782. Према подацима, поклон је у Мадриду предат неком од чланова владарске породице. Претпоставља се да су то били Карлос, принц од Астурије (Carlos, Principe de Asturias), будући краљ Шпаније, Карлос IV, и његова супруга, принцеза Марија Лујза Тереза (María Luisa Teresa), унука Луја XV (*ibid.*: 655–658). Исте године, јула месеца, принчевски пар добио је другу ћерку. Изгледа да је повод за овај скупочени поклон било управо рођење Марије Лујзе (María Luisa Josefina Antonieta Vicenta, 1782–1824), будуће шпанске инфанткиње (*ibid.*).

Сервис је рађен у периоду од 1779. до 1782. године (сл. 2). На украшавању сервиса радила су три уметника. Сваки део сервиса био је осликан различитим представама птица и лептира, а на полеђини су исписивани називи насликаних птица на латинском (сл. 3). За сваки предмет било је потребно две до три недеље рада. Међутим, завршни део процеса израде било је украшавање двадесетчетворокаратном позлатом. Рекло би се да је сервис настајао у једном споријем темпу рада, па је значајан број предмета добио позлату тек у августу 1782, након осликавања представа, које су урађене неколико месеци раније. Ипак, неки од предмета чекали су на позлату готово више од годину дана. Поставља се

први у низу сервиса са представама из поменутог извора које је израдила мануфактура у Севру. Тачан број иницијално произведених предмета овог сервиса није могуће утврдити. Разлог лежи у чињеници да је у производњи оваквих поруџбина постојала пракса да се поједини предмети дуплирају, као евентуална замена за комаде оштећене у току производње. Ипак, познато је да је у Мадрид отишао сервис који се састојао од укупно 179 предмета. Предлошци за декорацију и целокупан дизајн овог порцеланског сета касније су инкорпорирани у друге сервисе, који су, у већини случајева, рађени или као дипломатски поклон, или као поруџбина неког од европских дворова.



4. Део порцеланског сервиса из Севра. Уметничка колекција Дворског комплекса, Београд
4. Part of the porcelain serving set from Sèvres. Art Collection of the Royal Compound, Belgrade

питање зашто се толико одуговлачило са завршном фазом рада. Представе птица и лептира биле би релативно брзо завршене, али је завршна фаза декорације, односно украшавање позлатом, рађено искључиво након реализације уговорене поруџбине, односно најкасније до исплате од стране поруџиоца (Peters 2005: 656–658).

Боја основе свих предмета је плавозелена (сл. 4). Тај јединствени тон је, према подацима, изведен из боја „*vert, petit vert u bleu celeste*“, које су се налазиле у опису цртежа птица за илустровање деветог тома поменуте орнитолошке енциклопедије – *Histoire Naturelle des Oiseaux*. Жорж-Луја Леклерка (грофа од Бифона). Гравиране предлошке радили су Франсоа-Никола Мартине (François-Nicolas Martinet) и његов асистент (*ibid.*). Управо су те предлошке уметници користили за украшавање овог сервиса (сл. 5). Порцелански сет је био

Сам по себи, сервис грофа од Артоа представља својеврсну енциклопедију птица у порцелану (слика 6).³ Време обликовања и дизајнирања делова сервиса лако се може утврдити на основу карактеристичних маркица декоратера, позлатара. На сваком од предмета налазе се различите представе птица из поменуте Бифонове енциклопедије. Полихромне представе птица на белој кружној основи, рађене по предлошцима илустрација из наведене енциклопедије птица, уоквирене су дебелим и танким позлаћеним линијама и плаво - зеленом бордуrom са неколико овала окружених позлатом који такође садрже представе птица у пејзажу и лептира. Цела бордура је оивичена златном линијом. Сачувани предмети указују да, у зависности од облика, један

³ Ова тема, узета за декорацију сервиса, доживела је велики успех, али ће убрзо сервиси са Бифоновим представама птица добити једноставнију декорацију која је у складу са неокласицистичким укусом краја XVIII века (Peters 2005).

предмет може да садржи од две до шест представа птица са пратећим објашњењима на полеђини, на латинском. На чеоним странама или у централном делу, на белој основи, налазе се полихромне представе птица у пејзажу. Сцена је уоквирена златном линијом и широком плавозеленом бордуром, која такође садржи представе птица и лептира. Представе су окружене златним рамовима у виду лиснатих врежа које се завршавају акантусовим листовима. Са обе стране поменутих представа протежу се орнаменти у виду златних листова са завијуцима и златним медаљонима на крајевима.

Називи птица на латинском у курзиву аплицирани су на доњој површини предмета (сл. 3).

жардињера различитих величина, затим седам посуда за лед за расхлађивање боца или чаша, два мања плитка тањира за послуживање у виду чамца, четири посуде у облику шкољке, четири платоа за колаче, тринаест тацни за десерт, десет чинија за сорбе и осамдесет дубоких и плитких тањира, што је чинило укупно 147 предмета (*ibid.*: 21).

Сачувана преписка и архивска документација указују да је кнез Павле Карађорђевић директно утицао да порцелански сервис грофа од Артоа постане део уметничке колекције Дворског комплекса. Био је изложен у палати Белог двора где се и данас налази као део државне уметничке колекције.



5. Тацна, порцелански сервис из Севра.
Уметничка колекција Дворског комплекса, Београд
5. Serving Plate, porcelain serving set from Sèvres.
Art Collection of the Royal Compound, Belgrade

У декорацији доминира китњаста позлата која боју основе донеке ставља у други план. Као и цео концепт декорације, и позлата мења свој облик у зависности од облика предмета. Негде се састоји из више компоненти, укључујући и више представа птица, а негде је сведена на само неколико представа уоквирених позлатом. У сваком случају, декорација се прилагођавала облику самог предмета (сл. 2, 10).

Сервис је 1922. године, 10. маја, био продат у аукцијској кући Кристи (Christie's) у Лондону. Након тога, неколико пута је препродаван. Последњи пут, у Галерији „Жан Шарпентје“ (Galerie Jean Charpentier) у Паризу, 27. јуна 1935. године, његов највећи део откупљен је за Бели двор на Дедињу (Galerie Jean Charpentier 1935: 19–22).

Поуздано се зна да је сервис тада био састављен од једног пара великих жардињера и двадесет пет

Порцелански сервис и политика презентације југословенског двора четврте деценије XX века

Новија истраживања на пољу дворске културе Карађорђевића открила су мање познату страну кнеза Павла Карађорђевића као пасионираног колекционара уметничких дела (Суботић 2009: 252–268). Улога Кнеза у формирању државне уметничке колекције Дворског комплекса била је веома значајна. Још за живота краља Александра, он се активно бавио формирањем дворске колекције. Иако је коначну одлуку о избору дела доносио искључиво краљ, кнез Павле је предлагао и одабирао дела. Након убиства краља 1934. године, када кнез Павле постаје намесник, он завршава палату Белог двора, уређује је према своме укусу, и ту живи са својом породицом. Дуго времена пре тога, он ради на формирању уметничке дворске колекције. Његово

образовање и интересовање за уметност представљало је основу за његов ангажман. Васпитаван и образован у аристократском духу, кнез Павле је свој укус у уметности обликовао у кругу својих пријатеља историчара уметности, угледних колекционара из високих кругова европске елите, али и трговаца уметнинама. Сачувана преписка са пријатељима указује нам на његове тежње и жеље, као и на тежњу за представљањем себе кроз колекционарство. Политика презентације кнеза Павла у време намесништва имала је снажан ослонац у његовом односу према уметности, посебно француској уметности касног барока и неокласицизма (Тодоровић 2012). Тежња за убрзаним друштвеним развојем југословенске културе и формирање идентитета једне младе државе

за релативно кратко време нађе већи број „предмета жеља“ који су допринели да се простори ових палата у статусном смислу приближе дворovima европског ранга. Сервис грофа од Артоа припадао је том корпусу предмета. Поменути преписка кнеза Павла указује да је било потребно време за формирање једне такве колекције. Браћа Дивин (The Duveen Brothers), преко којих је кнез Павле у великом броју случајева набављао предмете за уређење Белог двора, уступали су уметничке предмете на позајмицу, а касније би предмет или био откупљен или враћен. Дешавало се да се на неке уметничке предмете чекало и по неколико година. Управо су то били „предмети жеље“, а том корпусу припадао је и сервис грофа од Артоа.



6. Део порцеланског сервиса из Севра, уметничка колекција Дворског комплекса, Београд
6. Part of the porcelain serving set from Sèvres, Art Collection of the Royal Compound, Belgrade

одразили су се и на формирање дворске уметничке збирке и Краљевског музеја – касније названог Музеј кнеза Павла (Цвјетићанин 2009). Сачуване преписке о набавкама уметнина за опрему дворова у међуратном периоду указују на модел одабира предмета који је био везан за формирање једне целовите уметничке колекције Дворског комплекса. У писмима се као битан елемент истиче порекло дела, која су углавном потицала из колекција европских аристократа и елите. На тај начин се указивало на предмете као носиоце статуса власника. Дела најзначајнијих мајстора европске уметности од ренесансе до романтизма која се помињу у набавкама и препискама представљала су својеврсни код за препознавање високих уметничких вредности. Управо таква дела давала су аристократско обележје простору у којем су се налазила, било да је реч о вилама или дворovima. У сваком случају, кнезу Павлу је то било веома јасно. Он је омогућио да се у Дворском комплексу

Продајни каталог галерије Жана Шарпентјеа потврђује да је сервис био на аукцији јуна месеца 1935. године (Galerie Jean Charpentier 1935: 19–22). Сачувана позивница указује да се аукција обавила 24. јуна, када је сервис откупљен.⁴ Колико је сервис био важан за политику презентације кнеза Павла указују и фотографије ентеријера трпезарије из 1936. године. На истом месту као и данас, делови сервиса заузимали су истакнуто место. Нешто касније, додата је фреско-декорација у виду фриза која се налази испод конструкције витрине која додатно истиче значај изложених предмета.

Функција овог сервиса није била само презентација у виду излагања предмета у репрезентативном, јавном делу палате. Дневник сер Хенрија Ченона, (Sir Henry Channon) блиског пријатеља кнеза Павла, указује да је сервис коришћен приликом свечаних вечера:

⁴ У библиотеци Белог двора чува се продајни каталог Галерије „Шарпентјеа“ из 1935. године, са позивницом за учешће на аукцији.



7. Део порцеланског сервиса из Севра. Уметничка колекција Дворског комплекса, Београд
7. Part of the porcelain serving set from Sèvres. Art Collection of the Royal Compound, Belgrade

Године 1941, 6. априла сер Хенри је забележио:

6. април 1941.

Лондон

„Рано сам укључио радио и чуо да је Немачка објавила рат Југославији и Грчкој. Предвиђам велике несреће и ширење рата. Београд је већ бомбардован, и ја са жаљењем мислим на предивни Бели двор са његовим изузетним сардџајем и сервисом из Севра направљеним за Мадам ди Бари⁵ који је последњи пут коришћен када је регент угостио Телекија, мађарског државника који је недавно извршио самоубиство. Живот постаје монотон и страшан.“ (Rhodes James 1993: 298)

Не може се са сигурношћу тврдити у којим се протоколарним приликама сервис користио. Претпоставља се да су то биле свечане вечере у друштву високих државних званичника и значајних политичких личности тог времена.

Управо је жеља за поседовањем и сакупљањем ове врсте уметничких предмета од порцелана била у директој вези са истицањем политичке моћи. Истраживања на пољу историје емоција у новом веку показала су да су владари од XVIII века почели да преобликују устаљене

моделе исказивања моћи и власти на бојном пољу. Једна од кључних промена било је увођење новог модела истицања политичке моћи кроз контролу емоција, где је порцелан имао важно, ако не и кључно место.⁶ Уметност у порцелану је у том психолошком процесу играла велику улогу. Моћ која се доказивала ратним дејствима и освајањима територија прелази у један потпуно супротан облик контроле, где се емоције и жеље филтрирају кроз поседовање порцелана.

Представити себе као моћног човека значило је поседовати тајну настанка порцелана и бити покровитељ његове производње. Колико је важну улогу порцелан имао у истицању политичке моћи указује и пример поручбине пруског краља Фридриха I, који је за палату у Оранијенбургу (Oranienburg) наручио фреско-слику *Тријумф порцелана* као декорацију за свој кабинет порцелана.⁷ Слика заправо представља метафору тријумфа политичке моћи Пруске и њених владара.

⁵ У овом делу дневника сер Хенри заправо помиње сервис грофа од 'Артоа. Често се у инвентарима помиње и као сервис Мадам ди Бари (Jeanne Becu comtesse du Barry), утицајне миленице Луја XV.

⁶ Непубликован материјал проф. др. Сузан Бромхал и Жаклин Ван Гент са Универзитета Западне Аустралије. Проф. Бромхал и Жаклин Ван Гент тренутно се баве истраживањем о теми рода, идентитета и моћи у породици Насау (Nassau) у новом веку (Ashgate 2014), где ће овај аргумент бити искоришћен у односу на кључну улогу коју је одиграо у развоју порцелана као симбола моћи у презентацији породице Насау.

⁷ Овом приликом желим да изразим велику захвалност професорки Сузан Бромхал, са Универзитета Западне Аустралије, која ми је несебично дала на увид своја истраживања и белешке на тему историје емоција.

Могуће је да је кнезу Павлу био познат овај начин истицања политичке моћи. Иако су околности знатно другачије, може се претпоставити да је важан мотив у избору овог порцеланског сервиса била чињеница да је настао за шпански двор, као поруџбина грофа од Артоа.⁸ Политичке и историјске околности у време регентства кнеза Павла, свакако указују на пут којим се кретала његова политика презентације (Балфур и Мекеј 1990).

Набавка скупог порцеланског сервиса за Бели двор, као модус истицања моћи путем поседовања такве врсте предмета, била је део те презентације. С друге стране, излагање предмета попут порцеланског сервиса из Севра, на симболичан начин указује на просторе дворских палата, пре свега Белог двора, као на просторе политичке моћи југословенске државе, и уздиже их у ранг европских дворова тог времена.

ЛИТЕРАТУРА

Тодоровић, Ј. 2012

О огледалима ружама и ништавиљу: концепт времена и пролазности у култури барокног доба, Београд: Клио.

Cavanaugh, A. and Yonan, M.E. 2010

The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain, Farnham: Ashgate Publishing.

Maxwell, C. 2009

French Porcelain of the Eighteenth Century at the V&A, London: V&A Museum.

Суботић, И. 2009

Кнез Павле Карађорђевић: љубитељ уметности: у: *Музеј кнеза Павла*, ур. Т. Цвјетићанин, Београд: Народни музеј, 252–268.

Цвјетићанин, Т. (ур.) 2009

Музеј кнеза Павла, Београд: Народни музеј.

Peters, D. 2005

Sevres Plates and Services of the 18th Century, Little Berkhamsted: David Peters.

Jones, C. 2002

Madame de Pompadour: Images of a Mistress, London: National Gallery Company.

Ostergard, D. E. 1997

The Sevres Porcelain Manufactory: Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800–1847, New York: Yale University Press.

Rhodes James, R. (ed.) 1993

"Chips": the Diaries of Sir Henry Channon, London: Phoenix.

Paston-Williams, S. 1993

The Art of Dining: A History of Cooking and Eating, London: National Trust.

Балфур, Н. и Сели Мекеј, С. 1990

Кнез Павле Карађорђевић: једна закаснела биографија, прев. Ђурица Крстић, Београд: Литера.

Galerie Jean Charpentier 1935

Liquidation Founes: objets d'art, et de très bel ameublement du XVIII^e siècle, Paris: Galerie Jean Charpentier.

Необављена истраживања

Професор Сузан Бромхал и Жаклин Ван Гент, материјал о теми *Род, идентитет и моћ у породици Насау (Nassau) у новом веку*, Универзитет Западне Аустралије.

Извори

Архив Југославије, збирка микрофилмова Заоставштина Принца Павла, фонд бр. 797.

Архив Југославије, Двор Краљевине Југославије, фонд бр. 74.

⁸ Кнез Павле га у својим приватним белешкама и наводи као сервис грофа од Артоа (Суботић 2009: 264).

Summary

BILJANA CRVENKOVIĆ*

THE OBJECTS OF POWER AND DESIRE: The Sevres Porcelain in The White Palace

Based on the up to date scholarly research in the field of visual culture and aesthetics of porcelain, this essay represents, at the same time, an analysis and an attempt to interpret the porcelain serving set of Comte d'Artois from Sevres, within the frame of the politics of presentation and collection practices of the Yugoslav court during the fourth decade of the 20th century.

Starting from the various scientific approaches in the research of the 18th-century fascination with porcelain as a specific cultural phenomenon, we attempt to discover the mechanisms that serve as driving forces for collectors and that foster their wish to possess such objects.

In the first part of the essay, we point to the basic facts about the production of porcelain in France, as well as about the formation of the prestigious Royal Manufacture at Sevres, where the serving set of Comte d'Artois was produced. In the second part of the essay we deal with the varied approaches to interpretation of the Early Modern craze for porcelain, mostly delineating its importance in cultural and sociological frames.

Special segment is dedicated to creation of this particular serving set, its high artistic production and craftsmanship, as well as to its history. In the essay, we point to the latest scholarly research that shows that the wish to possess and collect porcelain during Early Modern era was directly related to the emphasis on political power. In this sense, we accentuated the research in the field of the Early Modern history of emotions, which points to the introduction of new model of emphasis on political power through the control of emotions, in which porcelain played a prominent role. Although the circumstances were quite different in the time of Prince Pavle, the assumption is that the important motif for the selection of this particular porcelain serving set was the fact that it was created for the Spanish court, at Comte d'Artois' commission. The political and historic circumstances during the Prince's regency point, by all means, to his political presentation in which the important segment was the choice of objects for the state art collection of the White Palace.

LE CALICE DE SAINT RÉMI: inspiration et réinterprétation aux XIX^e et XX^e siècles

Abstract: Le calice de saint Rémi, conservé au trésor de la cathédrale de Reims et utilisé pour le sacre des rois de France depuis le XIV^e siècle jusqu'au sacre de Charles X, en 1827, a beaucoup marqué l'imaginaire français voire européen. Le mouvement «néogothique» a renouvelé le regard des artistes sur les œuvres médiévales et de nombreux architectes et dessinateurs travaillant pour des orfèvres se sont inspirés d'objets liturgiques à haute portée symbolique comme le calice de saint Rémi. L'étude présente l'interprétation de cette œuvre par des architectes français, en particulier Viollet-le-Duc, et les réalisations par des orfèvres actifs aux XIX^e et XX^e siècles dans un contexte de lutte de l'Eglise catholique contre l'Etat anticlérical.

Mots clefs: Orfèvrerie, Néogothique, Catholicisme, Armand-Calliat, Poussiègue–Rusand, Saint Rémi, Viollet-le-Duc

Le calice de saint Rémi, conservé au trésor de la cathédrale de Reims et utilisé pour le sacre des rois de France depuis le XIV^e siècle jusqu'au sacre de Charles X, en 1827, a beaucoup marqué l'imaginaire français et européen. Le mouvement «néogothique» a renouvelé le regard des artistes sur les œuvres médiévales et de nombreux architectes travaillant pour des orfèvres, se sont inspirés d'objets liturgiques découverts ou redécouverts au cours du XIX^e siècle. Le travail a pour point de départ la rencontre de nombreuses copies ou interprétation du calice de Reims dans les collections françaises, trésors de cathédrales, d'instituts religieux et de paroisses. Plusieurs questions se posent. Pourquoi certains objets ont davantage intéressés les artistes que d'autres? En quoi la valeur symbolique du calice de saint Rémi a-t-elle influencé ce choix? Peut-on voir là l'influence du contexte de lutte de l'Eglise catholique contre l'Etat anticlérical?¹

Le mouvement néogothique du XIX^e siècle

Le mouvement archéologique appelé aussi néogothique est fondé sur la redécouverte de l'art médiéval en particulier des XII^e et XIII^e siècles. Il rencontre en Europe un vif succès à partir des années 1840.² Le renouveau qui s'opère dans l'Eglise romaine permet de donner à ce courant artistique toute son ampleur. Les évêques voient dans le mouvement néogothique un moyen de raviver la foi ébranlée par la Révolution française puis par la révolution industrielle. Eugène Viollet-Le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français* (Viollet-le-Duc 1858) et Adolphe Napoléon Didron dans les *Annales archéologiques* (Didron 1844–1881) encouragent architectes et créateurs et proposent des modèles très détaillés d'édifices et de mobilier. Exalter le siècle de saint Louis permet de vivifier les communautés chrétiennes et de les fortifier en leur redonnant une identité face à la montée des gouvernements francs-maçons et agnostiques de nombreux pays d'Europe (Berthod 1991: 263–275). Les réformateurs s'attachent à deux éléments: la musique et le matériel liturgique sous l'impulsion de Dom Guéranger, le rénovateur de Solesmes et des bénédictins de Beuron.

Grâce à sa publication, Didron «en faisant du gothique un art intelligible pose un vaste débat: il conteste les positions émises au temps des Lumières sur la sublimité, c'est-à-dire l'irrationalité du gothique reprise par les néoclassiques pour qui l'architecture gothique est *l'architecture du miracle mais aussi son principe de mort*» (Leniaud 2007: 317). Il décrète un théorème incontournable: «dans un monument chrétien, il faut un art chrétien» (Didron 1843: 118). Concernant les arts de l'autel, il entend déterminer de manière péremptoire les modèles, les types d'objets qui s'intégreront dans l'architecture médiévale renouvelée puis les faire connaître en les reproduisant dans les *Annales archéologiques*. C'est ainsi qu'il édite des images pour réaliser l'ensemble du matériel liturgique et de la paramentique.

Le calice de saint Rémi

L'évêque Rémi de Reims est une figure emblématique car c'est lui qui baptise le roi franc Clovis et «rend la France,

* Bernard Berthod, Docteur ès lettres, conservateur du Musée d'art religieux de Fourvière (Lyon)

* Gaël Favier, doctorant à l'Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris.

¹ La présente étude doit beaucoup au Mémoire de master II de Gaël Favier, *Le calice de Reims: histoire d'une réinterprétation*, dirigé par François Fossier et Bernard Berthod et soutenu le 22 septembre 2011 à l'Université Lyon 2. Gaël Favier prépare une thèse sur l'orfèvre parisien Placide Poussiègue-Rusand. Les auteurs remercient MM. Aymeric Péniguet de Stoutz, administrateur du Palais du Tau, à Reims, Gérard Picaud, administrateur du Musée de la Visitation de Moulins et Jean Foisselon.

² Quelques précurseurs comme Sery d'Agencourt ou Horace Walpole s'intéressent à cette période dès la fin du XVIII^e siècle.

chrétienne». Evêque depuis 458, à l'âge de 22 ans, il approche Clovis, dont la femme Clotilde est chrétienne, et devient son conseiller. Après la victoire de Tolbiac contre les Alamans, le roi franc accepte de recevoir le baptême. La tradition rapporte que le jour dit, une colombe apporte miraculeusement une ampoule de chrême qui permet à l'évêque Rémi de procéder à l'onction baptismale. Ce fait miraculeux est à l'origine du sacre des rois francs, puis des rois de France, donnant à ce geste sacramentel une dimension surnaturelle qui restera unique en Europe jusqu'à la fin du moyen-âge. La figure de l'évêque apparaît donc comme fortement associée à la monarchie franque, carolingienne, puis capétienne. Au cours des siècles suivants, plusieurs objets sont rattachés à la mémoire de l'évêque, en particulier la sainte ampoule, un calice et sa patène d'or. Grégoire de Tours dans son *Histoire des Francs* rapporte que Rémi lègue à sa cathédrale un calice précieux utilisé lors du baptême de Clovis. Hincmar, archevêque de Reims entre 845 et 882, relaie cette légende sans donner d'éléments descriptifs. On perd ensuite la trace du dit calice.

En revanche, le trésor de Reims conserve aujourd'hui encore un calice attribué selon la tradition à saint Remi. C'est une œuvre provenant d'un atelier d'orfèvrerie du nord de la France et réalisé pendant la première moitié du XIII^{ème} siècle. Façonné en or massif, il fait appel à de nombreuses techniques, alliant l'orfèvrerie à la joaillerie et l'art de l'émail cloisonné (Gaborit-Chopin 1987: 34–38). Sa forme est typique des calices de cette période, mais sa singularité réside dans la conception et l'agencement du décor. La coupe et le pied, de diamètre sensiblement identique, se font écho grâce aux arcatures soulignées de filigranes et rythmées par des plaquettes émaillées et des cabochons sertis. Les émaux sont de type champlé aux tonalités dominantes de vert sombre soulignées de rouge vif. Parmi les cabochons de pierres dures, on note la présence d'intailles.³ Labarte donne une description très précise des différentes techniques utilisées: «Le contour supérieur de la coupe est décoré, de même que le contour du pied, des arceaux et de la tige, d'un cordonnet granulé. Les chatons qui sertissent les pierres, de même que les émaux, sont bordés d'un cordonnet semblable. Dans la coupe, dans le nœud et dans le pied, l'espace qui existe entre les pierres et les émaux est rempli non par des filigranes, comme on l'a dit souvent, mais par un cordonnet dont les granules ont été obtenus soit par la lime soit par un poinçon gravé, frappé par le marteau. Ce cordonnet, disposé à la pince, présente des rinceaux du meilleur goût dans le style byzantin...» (Labarte 1872: 343).

Les filigranes sont de deux types d'après les chercheurs qui les ont observés attentivement dès 1867: ceux de la coupe

et du nœud sont composés de deux fils à section carrée tordus ensemble et terminés par un clou à tête sphérique fixé dans le nœud de leur volute; ceux du pied, examinés à la loupe comme les premiers, diffèrent quelque peu par la section des fils, mais ils diffèrent surtout par l'adjonction de feuilles de vigne et de pampres. Le nœud est sommé de perles qui sont des réemplois, sur le pied a été rapportée plus tardivement une inscription faisant office d'anathème.⁴ Des émaux dits «de plique» décorent le calice, cette coûteuse technique est le plus souvent utilisé pour orner des vases d'or, ils ne sont pas incrustés au métal et ne peuvent se fixer que grâce à un chaton et sont souvent comme dans le cas du calice de saint Remi accompagnés de pierres fines et de perles.

L'alternance de portions en or nu et lisse et d'autres filigranées renvoie à grand nombre de pièces d'orfèvrerie du début du XIII^{ème} siècle. Par exemple, le vase d'Aliénor provenant du trésor de l'abbaye de Saint-Denis⁵ est composé d'argent niellé et doré, de cristal et de pierres précieuses. D'influence byzantine, il a probablement été réalisé par un atelier local tout comme le calice de saint Remi, néanmoins la méthode diffère. Le travail de filigranes du vase d'Aliénor présente une symétrie moins parfaite et une finesse moins aboutie, ce qui permet de dire que notre calice est postérieur.⁶ La forme du calice est elle-aussi très représentative de sa période de création, le pied large et la coupe peu surélevée au dessus du nœud est caractéristique des calices allemands du XIII^e siècle. Il est comparable au calice de saint Trudpert conservé au Metropolitan Museum of Art de New York et que les historiens datent aux alentours de 1235 (Louvre 1968). Danielle Gaborit-Chopin dans le catalogue d'exposition *Regalia* référence trois calices s'approchant du calice de saint Remi; le calice de Borga (Westphalie, vers 1240), le calice de Bergen (Rügen, église Saint-Marien, milieu du XIII^e siècle) et le calice de Lübeck (Preetz, Stiftskirche, milieu du XIII^e siècle).

Si l'utilisation du calice lors du sacre royal remonte au XIV^{ème} siècle, elle est formellement attestée depuis celui de Louis XIII, en 1610 (Godefroy 1669: 411). Le calice est considéré alors comme celui du saint évêque de Reims et sa présence au sacre donne toute sa valeur à l'action liturgique, la rattachant à la fondation du royaume par Clovis. Il est décrit dans *l'Inventaire du trésor* de la cathédrale établi en 1669 et publié par Prosper Tarbé en 1843 (Tarbé 1843: 69–70). En 1792, le calice, comme d'autres trésors royaux, est déposé à la *ci-devant* abbaye royale de Saint-Denis puis repris en 1796 pour être fondu à la Monnaie, enfin dans un sursaut de conscience, il est confié à la Bibliothèque nationale, le 29 Frimaire An V (19 décembre 1796). Au cours du XIX^{ème} siècle,

⁴ QUICUMQUE. HUNC. CALICEM. INVADIAVERIT. VEL. AB. HAC. ECCLESIA. REMENSI. ALIQUO. MODO. ALIENAVERIT. ANATHEMA. SIT. FIAT. AMEN.

⁵ Musée du Louvre, Paris. Inv. n° MR340.

⁶ Le calice de l'abbé Suger (Widener Collection – 1942.9.277), conservé à la National Gallery of Art de Washington, dont la monture a été créée dans un contexte identique au vase d'Aliénor se compose de filigranes semblables.

³ Une cornaline représentant le capricorne et le gouvernail; une brase représentant la Fortune assise tenant d'une main la corne d'abondance et de l'autre l'orbe; à ses pieds on distingue un gouvernail; un grenat portant une figure d'Apollon debout tenant une tête de cerf et dont la figure est entourée de rayons et un jaspe vert représentant Mercure debout tenant son caducée dans la main droite.

les archevêques de Reims sollicitent l'administration royale pour que le calice soit de nouveau déposé à la cathédrale. Cependant, il faut attendre 1861 pour que l'empereur Napoléon III, peut-être sous l'influence de l'impératrice Eugénie de Montijo, rende le calice au trésor de Reims (Arminjon 2001: 456).

Le calice de Reims proposé aux orfèvres

Le calice de Reims a beaucoup marqué l'imaginaire des français car il se rattache de manière épique à la fondation du premier royaume chrétien par Clovis et la confusion avec le «vase de Soissons» l'a transformé en mythe. Dans leurs publications, Viollet-le-Duc et Didron le présentent comme un archétype de ce que l'on nomme aujourd'hui le style 1200 (Reveyron 2013: 21–28). À l'aide de gravures, ils décortiquent l'objet très minutieusement pour permettre une copie parfaite de chaque élément. Viollet-le-Duc met l'accent sur la composition des filigranes et leur mise en place sur les surfaces bombées du calice avec des coupes en indiquant que ce travail consiste «en un travail de chaudronnerie d'or, le cratère, la bague et le pied étant travaillé au repoussé séparément». Il indique, dans le détail, la marche à suivre pour que l'orfèvre puisse obtenir le rendu de l'objet d'origine (Viollet-le-Duc 1858: 179–180).

Dans les *Annales archéologiques*, Didron publie également une planche représentant le calice avec les détails des plaques et des écoinçons émaillés ainsi que l'intitulé de l'anathème gravé sur le pied. «Le calice gravé ici par M. Guillaumot, d'après le dessin de M. Henri Géroente, est appelé calice de Saint-Rémi de Reims; il appartient aujourd'hui à la Bibliothèque royale, et ce n'est pas un des moins riches ni moins beaux objets du cabinet des médailles et antiques. En or pur, relevé d'émaux, de filigranes et de pierres précieuses, il est l'un des plus riches modèles de vases sacrés qu'on puisse offrir» (Didron 1845: 363).

Les artistes, à partir de ces deux sources vont devoir faire une synthèse: Didron suscite auprès d'eux le désir de reproduire l'objet, comme il le fait pour le calice de Troyes: «Nous sommes heureux de faire connaître ces remarquables pièces d'orfèvrerie et de fonderie, parce qu'elles sont destinées à opérer une révolution réelle dans l'art de notre temps, dans notre industrie contemporaine» (Didron 1845: 210). Il confie à l'orfèvre Parisien Trioullier la réalisation scrupuleuse d'une copie de ce calice. Tout en mettant en garde les orfèvres contre le risque de choquer les contemporains habitués à d'autres modèles: «La forme actuelle de nos calices est si différente de celle-ci que nous ne pouvons, sans transition et sans ménagements successifs (nécessaires sur un point aussi grave), engager à répudier les calices d'aujourd'hui pour ce calice large et court de Reims. Il faut attendre que nous ayons publié cinq ou six modèles différents, depuis le XI^e siècle

jusqu'au XVI^e, pour dire ce que nous pensons à cet égard» (Didron 1845: 210).

Grâce à ces deux publications, la plupart des orfèvres religieux vont reproduire ou s'inspirer du calice de Reims pendant plus d'un siècle, entre 1850 et 1960. En France, ce sont Biais, Jamin & Chevron, Froment-Meurice, Mellerio dit Meller, Poussiègue-Rusand, Trioullier, orfèvres à Paris (Falize 1889: 206), ainsi que Armand-Calliat, Berger & Nesme, Favier neveux, Charles Favier, Memery & Hours, Villard & Cie, orfèvres à Lyon (Berthod et Favier 2012: 14–15). Pour illustrer notre propos, nous avons retenu d'analyser la pratique de deux maisons d'orfèvrerie: Poussiègue-Rusand à Paris et Armand-Calliat à Lyon. Ces deux ateliers prestigieux, primés à chaque Exposition universelle ont marqué durablement le siècle. Ils sont intéressants à comparer car ils incarnent deux conceptions de l'orfèvrerie religieuse. La maison parisienne est pragmatique et très commerciale, elle fait travailler des artistes de renom; la maison lyonnaise s'adresse davantage à une élite qu'elle choisit et minimise le côté commercial, Armand-Calliat à l'exception de sa collaboration avec Pierre Bossan, fait tout réaliser en interne. De plus, l'activité des deux est très bien documentée.

Deux exemples: Poussiègue-Rusand et Armand-Calliat

La maison d'orfèvrerie Poussiègue-Rusand est créée par Jean Baptiste en 1840. À sa mort, en 1849, son fils Placide lui succède et développe l'entreprise grâce à son sens aigu de la création artistique et une remarquable acuité commerciale. À ses propres modèles, s'ajoutent les créations d'architectes de renom comme Victor Gay, Abadie, Boeswilwald et surtout Viollet-le-Duc. Ce dernier fait exécuter par l'orfèvre plusieurs objets liturgiques de grande qualité, par exemple le reliquaire de la Couronne d'épines de Notre-Dame de Paris (1859), et le bougeoir épiscopal et la crosse de Mgr Freppel, évêque d'Angers (1867–1884; Massin Le Goff, 1883: 142–147, Berthod et Hardouin-Fugier 1996, 366–374; Favier 2012: 43–44).

Le fonds de dessins provenant de l'atelier et réunissant gouaches, lavis, dessins à la mine de plomb et photographies d'œuvre a été remis à L'Etat français par la famille en dation en 1993. Il est conservé à la Médiathèque du Patrimoine.⁷ Parmi les 1379 numéros, se trouvent trois dessins du calice de saint Rémi. Un premier dessin à la mine de plomb montre le calice historique en perspective, un second détaille le même calice en coupe, de face, avec une hémisphérique projection du pied et des détails des émaux (fig. 1). Le troisième, à la mine de plomb, est le projet d'un ciboire reprenant les proportions et le décor du calice historique avec ajouts de scènes dans les espaces ménagés par les arcatures (fig. 2).

⁷ A Saint-Quentin en Yvelines.

Quant aux œuvres elles-mêmes, plusieurs exemples sont présents dans les collections françaises. Dès 1868, un calice est réalisé pour Mgr François Delamare, archevêque d'Auch. Il n'a pas été retrouvé mais la description qu'en donne la *Revue de Gascogne* indique une interprétation du modèle par l'orfèvre qui modifie un peu la forme de la coupe et surtout ajoute un décor émaillé évoquant l'institution eucharistique et la Passion du Christ (Caneto 1868: 446). Plus tardivement, nous connaissons un calice pour le monastère de la Visitation Sainte-Marie à Paray le Monial, réalisé en 1890 (Picaud et Foisselon 2007: 76–77), et un autre pour la paroisse Saints-Pierre-et-Paul d'Epernay, offert en 1897 par M. Chandon; il est orné de scènes gravées au trait. Un dernier calice est conservé au monastère de la Visitation Sainte-Marie de Caen; réalisé à une date inconnue, il est orné d'un décor émaillé; il est accompagné d'un ciboire reprenant les mêmes proportions et très proche du dessin à la mine de plomb conservé à la Médiathèque du Patrimoine (fig. 3). Les quelques réalisations connus s'éloignent du calice original non par la forme mais par l'ajout d'un décor iconographique.

La maison d'orfèvrerie Armand-Calliat est dirigée successivement par Thomas Joseph Armand, dit Armand-Calliat de 1852 à 1891 puis conjointement avec son fils Joseph jusqu'en 1901. Après la mort de son père, Joseph continue jusqu'en 1924. Thomas Joseph Armand passe rapidement du néogothique à un art plus symbolique tout en mettant en œuvre la technique prônée par le mouvement archéologique; il emprunte au moyen-âge «le diapason et le rythme» (Armand-Calliat 1889: 238). Il s'intéresse cependant au calice de Reims (Berthod et Hardouin-Fugier 1996, 80–86). Dans les archives de l'entreprise, comprenant plus d'un millier de dessins conservés au Musée de Fourvière, un dossier important concerne l'étude du calice et sa réinterprétation.

Ce dossier se compose de 36 pièces: quatre photographies du calice médiéval, deux photographies de calices réalisés (fig. 4), deux gravures de la publication de Didron, 21 dessins à la mine de plomb sur claqué, papier, carton dont un rehaussé de gouache ainsi que la description d'un calice réalisé. Ces divers dessins permettent de bien

comprendre les étapes de la réalisation et l'apport des dessins d'architecte. L'un des dessins porte l'inscription de la main de l'orfèvre: «Voir V. le Duc, dic. Modèle 6, 2 p. 179»; il s'agit de la référence dans le *Dictionnaire raisonné*. Les calices réalisés que nous connaissons ont été simplifiés par rapport à l'original mais sont très fidèles dans leurs proportions; l'un, conservé au Musée de Fourvière est enrichi de diamants et un autre, réalisé en 1905 et conservé au Trésor de la primatiale Saint-Jean Baptiste de Lyon, porte un décor au trait. Un calice plus tardif (1921), conservé au Musée de la Visitation de Moulins, présente des proportions légèrement étirées (Berthod 2011: 219; fig. 5). Les calices réalisés et photographiés par l'orfèvre autour des années 1900 présentent également une ligne simplifiée et un décor iconographique. Comme le montrent ces quelques exemples, le degré de fidélité et d'interprétation varie donc beaucoup.

Conclusion

Le calice de Reims est une pièce remarquable réalisée dans le nord de la France vers les années 1200. Sa qualité et son aura symbolique ont encouragé les maîtres à penser du mouvement archéologique à le proposer comme exemple aux orfèvres et l'ont décrit avec minutie. De nombreux artistes du métal l'ont pris comme modèles, le reproduisant avec beaucoup d'exactitudes ou s'en inspirant pour créer des vases sacrés plus originaux, privilégiant soit la forme générale, soit une partie du décor pour aboutir à d'innombrables combinaisons. Poussièlgue-Rusand et Armand-Calliat ont produit maints exemples de cette réinterprétation que l'on trouve également exécutée par des orfèvres moins connus. Le modèle est encore proposé aujourd'hui par quelques maisons d'orfèvrerie. Ainsi, ce calice médiéval que la tradition rattache à la fondation de la France chrétienne va trouver auprès des orfèvres et grâce aux architectes passionnés d'archéologie, un grand succès à un moment où la France chrétienne doit lutter contre une république hostile. Le calice de Reims, copié et réinterprété avant et surtout après la commémoration du baptême de Clovis en 1896, a valeur de symbole pour l'Eglise de France *poenitens et devota*.

BIBLIOGRAPHIE

- Reveyron, N. 2013
Renaissance du XX^e siècle et culture antique, in *Une renaissance, l'art entre Flandre et Champagne, 1150–1250*, Paris: RMN, Musée national du Moyen-Âge.
- Berthod, B. et Favier, G. 2012
Le trésor de Fourvière, Lyon: Musée de Fourvière.
- Favier, G.. 2012
Saint Michel dans l'art liturgique, in *Saint Michel, le combat des anges*, Lyon: Musée de Fourvière.
- Berthod, B. 2011
Armand-Calliat et la Visitation, in *De l'ombre à la lumière: art et histoire à la Visitation, 1610–2010*, Paris: Somogy.
- Léniaud, J. M. 2007
La révolution des signes, l'art de l'Eglise (1830–1930), Paris: Cerf.
- Picaud, G., Foisselon, J. 2007
Splendeurs dévoilées, cinq siècles d'art à la Visitation, Paris: Somogy.
- George, Ph. 2002
Reliques, art précieux en pays mosans, du haut moyen âge à l'époque contemporaine, Bruxelles: Cefal
- Arminjon, C. 2001
20 siècles en cathédrales, Reims: Palais du Tau.
- Berthod, B. 2000
L'iconographie religieuse, in *L'orfèvrerie de Lyon et de Trévoux du XV^e au XIX^e siècle*, Paris: Editions du Patrimoine.
- Berthod, B. et Hardouin-Fugier, E. 1996
Dictionnaire des arts liturgiques, XIX^e–XX^e siècle, Paris: L'Amateur.
- Berthod, B. 1991
L'Œuvre de l'orfèvre Armand-Calliat, miroir de la lutte de l'Eglise et de la République, sous le pontificat de Léon XIII, *Cahiers d'histoire: revue d'histoire critique* (Paris) t. 36, n° 3: 263–275.
- Gaborit-Chopin, D. 1987
Regalia, les instruments du sacre des rois de France, les Honneurs de Charlemagne, Paris: RMN, Musée du Louvre.
- Massin Le Goff, G. 1983
L'Anjou religieux et les orfèvres du XIX^e siècle, Angers: Inventaire général des pays de Loire.
- Louvre, 1968
L'Europe gothique, XII–XIV^e siècles, Cat. Exposition. Douzième exposition du conseil de l'Europe. Paris: RMN.
- Farcy, L. de 1890
La broderie depuis le XI^e siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les plus anciens inventaires, Paris: Leroux, 2 tomes.
- Armand-Calliat, T. J. 1889
L'orfèvrerie religieuse: discours de réception à l'Académie, *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon* (Lyon) t. 26.
- Falize, L. 1889
Exposition universelle de 1889: les industrie d'art, orfèvrerie, bijoux, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris.
- Labarte, J. 1872
Histoire des Arts industriels au Moyen-âge et à l'époque de la Renaissance, Paris: A. Morel & Cie, Libraires-Editeurs.
- Caneto, F. 1868
Description du calice pour Mgr François Delamare, *Revue de Gascogne: bulletin mensuel du Comité d'histoire et d'archéologie de la province ecclésiastique d'Auch* (Auch) IX: 446–448.
- Viollet-le-Duc, E. 1858
Dictionnaire raisonné du Mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, Paris: Gründ & Maguet.
- Didron, A. N. 1844–1881
Annales archéologiques, Paris: Librairie archéologique de Victor Didron, 28 tomes.

Didron, A. N. 1843

Bulletin archéologique du Comité des arts et des monuments,
Paris: Librairie archéologique de Victor Didron, tome IV.

Tarbé, P. 1843

Trésor des Eglises de Reims, Reims: Assy.

Godefroy, T. et G. 1669

*Le Cérémonial françois ou description des cérémonies, rangs,
séances observées aux couronnements, entrées, enterrements
des Rois et Reines de France et autres*, Paris: S. & G.
Cramoisy.

Sources

Fonds Poussièlgue Rusand, Médiathèque nationale du
Patrimoine, Saint-Quentin les Yvelines

Fonds Armand-Calliat. Musée d'art religieux de Fourvière,
Lyon.

ПУТИР СВЕТОГ РЕМИЈА: инспирација и реинтерпретација у XIX и XX веку

Апстракт: Путир светог Ремија, који се чува у ризници катедрале у Ремсу, користио се у обреду крунисања француских краљева од XIV века до крунисања Карла X, 1827. године. Он је оставио дубок траг у свести Француза и Европљана. Неоготика је поново усмерила поглед уметника ка средњовековним делима и многе архитекте и дизајнери који су радили за златаре инспирисали су се литургијским предметима узвишене симболике, као што је путир светог Ремија. У раду се говори о тумачењу овог предмета које су понудиле француске архитекте, а посебно Виоле-ле-Дик, и представљају се дела златара који су активно стварали у XIX и XX веку у контексту борбе између католичке цркве и антиклерикалне државе.¹

Кључне речи: златарство, неоготика, католичанство, Арман-Калија (Armand-Calliat), Пусиелг-Рисан (Poussielgue-Russand), свети Реми, Виоле-ле-Дик (Violet-le-Duc)

Путир светог Ремија (Remi, Remigius), који се чува у ризници катедрале у Ремсу (Reims), користио се у обреду крунисања француских краљева од XIV века до крунисања Карла X, 1827. године. Он је оставио је дубок траг у свести Француза и Европљана уопште. Неоготика је поново усмерила поглед уметника ка средњовековним делима и многе архитекте и дизајнери који су радили за златаре инспирисали су се литургијским предметима пронађеним или поново откривеним током XIX века. Полазну тачку овог рада представља покушај да се на једном месту сакупе бројне копије или прераде путира из Ремса које се могу наћи у француским збиркама, ризницама катедрала, верских установа и парохија. Треба одговорити на више питања. Зашто су за неке предмете уметници показивали веће интересовање него за неке друге? У којој мери је симболичка вредност путира светог Ремија имала утицај на тај избор? Да ли се тај утицај може сагледати у контексту борбе између католичке цркве и антиклерикалне државе?¹

* Бернар Берто, доктор наука, конзерватор у Музеју религиозне уметности Фурвијер, Лион

* Гаел Фавије, дикторанд у Школи за високе студије, Париз

¹ Ова студија се ослања на магистарски рад Гаела Фавијеа, *Путир светог Ремија: прича о једној реинтерпретацији*. Ментори су били Франсоа Фосије (François Fossier) и Бернар Берто. Рад је одбрањен 22. септембра 2011. на Универзитету Лион 2. Гаел Фавије пише докторску тезу о париском златару Пласиду Пусиелг-Рисану. Аутори се захваљују Емерику Пенегу де Стуцу (Ayméric Péniguet de Stoutz), управнику Палате Тау (Palais du Tau) у Ремсу, Жерару Пикоу (Gérard Picaud), управнику Музеја Сусрета Марије и Јелисавете у Мулену и Жану Фоаслону.

Неоготички покрет у XIX веку

Археолошки покрет, назван још и неоготика, заснован је на поновном откривању средњовековне уметности, а посебно уметности XII и XIII века. Почев од 1840. године, он доживљава велики успех у Европи.² Обнова кроз коју је тада пролазила Римокатоличка црква омогућила је да се овај уметнички покрет развије у пуној мери. Бискупи у неоготици виде средство да се оживи вера коју је пољувала најпре Француска, а потом и индустријска револуција. Ежен Виоле-ле-Дик (Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc) у свом *Речнику француског намештаја* (Viollet-le-Duc 1858) и Адолф Наполеон Дидрон (Adolphe Napoléon Didron) у *Археолошким анализама* (Didron 1844–1881) охрабрују архитекте и ствараоце и сугеришу до детаља разрађене моделе грађевина и намештаја. Величање века Светог Луја омогућава да се оживе хришћанске заједнице и да се ојачају тако што би им се вратио идентитет пред порастом масонских и агностичких влада бројних европских земаља (Berthod 1991: 263–275). Реформатори се везују за два елемента: музику и литургијски материјал, под утицајем дон Геранжеа (Dom Prosper Guéranger), обновитеља опатије у Солему (Solesmes) и бенедиктинаца из Берона (Beuron).

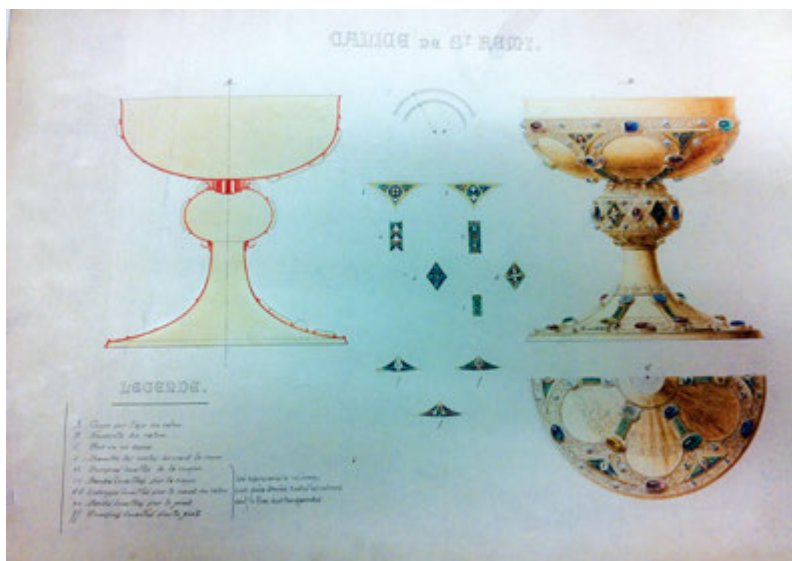
Захваљујући својој публикацији, Дидрон, „правећи од готике разумљиву уметност, отвара велику расправу: он оспорава ставове о узвишеном изнесене у време просветитељства, односно оспорава идеју о ирационалности готике коју су поново истакли неокласицисти, за које готичко градитељство представља *архитектуру чуда али и принцип смрти*“ (Leniaud 2007: 317). Дидрон прокламује незаобилазну идеју: „да би споменик био хришћански, и уметност мора бити хришћанска“ (Дидрон 1843: 118). Што се тиче уметности олтара, он захтева да се одлучно одреде модели, типови предмета који се интегришу у обновљену средњовековну архитектуру, а затим их репродукује у *Археолошким анализама*. Тако он објављује слике које треба да помогну у креирању комплетног материјала и опреме који се користе током литургије.

² Неколико претеча, као што су Сери д'Аженкур (Sery d'Agencourt) или Хорас Волпол (Horace Walpole), интересују се за тај период од краја XVIII века.

Путир светог Ремија

Бискуп Реми из Ремса је значајна фигура зато што је крстио франачког краља Хлодовеха и „христијанизовао Француску“. Реми је постао бискуп 458, када је имао 22 године. У то време постаје саветник Хлодовеху, чија је супруга Клотилда хришћанка. После победе у бици код Толбијака (Tolbiac), против Алемана, франачки краљ прихвата да буде крштен. По предању, тога дана голубица је на чудесан начин донела флашицу са светим уљем (свету ампулу, прим. прев.) која је омогућила бискупу Ремију да приступи светом помазању. Поменуто чудо представља основу обрета крунисања франачких краљева, а потом и краљева Француске, и оно је том светом чину давало натприродну димензију, која ће до краја средњег века бити јединствена у Европи. Дакле,

Направљен је од чистог злата, а у његовој изради коришћене су различите технике, па се у овом предмету преплићу вештина израде накита и уметност емајла, односно технике клоазоне (*cloisonné*; Gaborit-Chopin 1987: 34–38). Његов облик је карактеристичан за путире из овог периода, али оно што га чини јединственим јесу концепт и изглед украса. Чаша и стопа путира, једнаког пречника, остављају снажан утисак захваљујући низу лукова уоквирених филиграном и наглашених емајлираним плочицама и уметнутим драгим камењем. Емајлиране плочице израђене су у техници шанлеве (*champlevé*) и на њима доминирају тамнозелени тонови истакнути јаркоцрвеном бојом. Запажа се да неко драго камење садржи и резбарене украсе.³ Лабарт (Labarte) веома прецизно описује различите технике које су коришћене: „Горњи руб чаше, као и руб стопе, украшен је



1. Путир светог Ремија, цртеж оловком са акцентима у гвашу
1. Chalice of Saint Remi, pencil drawing highlighted with gouache

фигура бискупа је тесно повезана са франачком монархијом – најпре династијом Каролинга, а затим и Капета. Током наредних векова, неколико предмета је доведено у везу са успоменом на бискупа, а посебно света ампула, један путир и његов златни нафорњак. Гргур Турски у својој *Историји Франака* помиње да је Реми завештао својој катедрали драгоцени путир који је коришћен приликом Хлодовеховог крштења. Хенкмар (Hincmar), надбискуп из Ремса од 845. и 882. године, преноси ту легенду, али не даје опис путира. Затим се поменутом путиру губи сваки траг.

С друге стране, у ризници у Ремсу чува се још један путир који се по предању везује за светог Ремија. Предмет потиче из златарске радионице са севера Француске и настао је током прве половине XIII века.

луковима и стубићима, изведеним траком у техници гранулације. Прстење око драгог камења и плочице од емајла уоквирени су сличном траком. На чаши, проширењу ножице и стопи, простор између драгог камења и емајлираних плочица није испуњен филиграном, како се често помињало, него траком на којој су грануле изведене или турпијом или алатом на чијем је врху угравиран одговарајући облик и чекићем. На тој траци приказане су вреже у најбољем маниру византијског стила...“ (Labarte 1872: 343).

³ На једном карнеолу приказани су јарац и кормило; на филибару је приказана Фортуну у седећем положају како у једној руци држи рог изобиља, а у другој куглу; крај њених ногу уочавамо кормило; на гранату је приказана стојећа фигура Аполона који држи главу јелена и окружен је зрацима, док је на зеленом јаспису приказан Меркур у стојећем положају како десном руком држи кадуцеј – штап са две змије.

По мишљењу истраживача који су их помно проучавали од 1867, на путу се запајају два типа филигранна. Први се налази на чаши и проширењу ножице и састоји се од две спрегнуте и тордиране жице квадратног профила које се завршавају сферичним испупчењем у средишту волуте коју ове траке образују. Други тип се налази на стопи; када се пажљиво посматра, запажа се мала разлика у профилу жице, а главну разлику чине додати украси у облику листова и гранчица винове лозе. На врху проширења на ножици налазе се бисери, који су секундарно употребљени, а касније се помиње и натпис који служи као анатема.⁴ Путир је украшен тзв. *plique-à-jour* емајлом. Та скупа техника најчешће се



2. Пројекат за посуду за причест, цртеж оловком
2. Project for a ciborium, pencil drawing

користила за украшавање златних ваза. Емајл није утиснут у метал и може да се учврсти само прстеном. Често се, као што је то случај са путиром светог Ремија, уз њега налазе драгуљи и бисери.

Смењивање површина глатког злата без украса и површина украшених филиграном подсећа на златарска дела с почетка XIII века. На пример, ваза из Алијенора (Aliénor), која потиче из ризнице опатије Сен-Дени,⁵ направљена од сребра украшеног нијело техником и позлатом, кристала и драгог камења. Ова ваза открива

византијски утицај и вероватно је израђена у некој локалној радионици, као и путир светог Ремија, мада је метода израде другачија. Симетрија филигранског рада на вази из Алијенора није тако савршена, а његова изведба није тако фина, што наводи на закључак да је овај путир настао касније.⁶ И облик путира је карактеристичан за време у којем је настао: широка стопа и чаша благо уздигнута изнад проширења на ножици карактеристични су за немачке путире из XIII века. Може се упоредити са путиром светог Трудперта (Trudpert), који се чува у Метрополитен музеју у Њујорку, а историчари га датирају у период око 1235. године (Louvre 1968). Данијела Габори-Шопен (Danielle Gaborit-Chopin) у каталогу изложбе *Regalia* наводи три путира слична путиру светог Ремија. То су путир из Борге (Borga, Вестфалија, око 1240), путир из Бергена (Bergen; Риген / Rügen, црква светог Маријена, средина XIII века) и путир из Либек (Lübeck; колегијална црква у Прецу / Preetz, средина XIII века).

Употреба путира у обреду крунисања краљева датира из XIV века, али је званично потврђена од крунисања Луја XIII, 1610. године (Godefroy 1669: 411). Путир се, дакле, сматра путиром светог бискупа од Ремса и његово присуство крунисању даје вредност литургијским радњама, повезујући их са Хлодовеховим чином оснивања краљевства. Он је описан у *Инвентару ризнице катедрале*, који је сачињен 1669, а који је 1843. објавио Проспер Тарбе (Tarbé 1843: 69–70). Путир, као и остало краљевско благо, похрањен је 1792. године у некадашњој краљевској опатији Сен-Дени, а затим је 1796. одатле узет да би био претопљен у ковници новца. Коначно, у блеску пробуђене савести, поверен је на чување Националној библиотеци, 29. фебруара године V (19. децембра 1796). Током XIX века, надбискупи Ремса тражили су од краљевске управе да путир поново буде изложен у катедрали. Требало је, међутим, сачекати 1861. годину да цар Наполеон III, можда под утицајем царице Евгеније де Монтихо (Eugénie de Montijo), врати путир у ризницу у Ремсу (Arminjon 2001: 456).

Путир из Ремса као модел понуђен златарима

Путир из Ремса је значајно утицао на свест Француза зато што се на епископски начин наслања на Хлодовехово оснивање првог хришћанског краљевства. То што су га мешали са „вазом из Соасона“ (Soissons) дало му је митске димензије. У својим публикацијама Виолет-Дик и Дидрон представљају га као архетип онога што данас зовемо стилем око 1200. године (Reveyron 2013:

⁴ *QUICUMQUE HUNC CALICEM INVADIAVERIT. VEL. AB. HAC. ECCLESIA. REMENSIS. ALIQUO. MODO. ALIENAVERIT. ANATHEMA. SIT. FIAT. AMEN.*

⁵ Лувр, Париз, инв. бр. MR340.

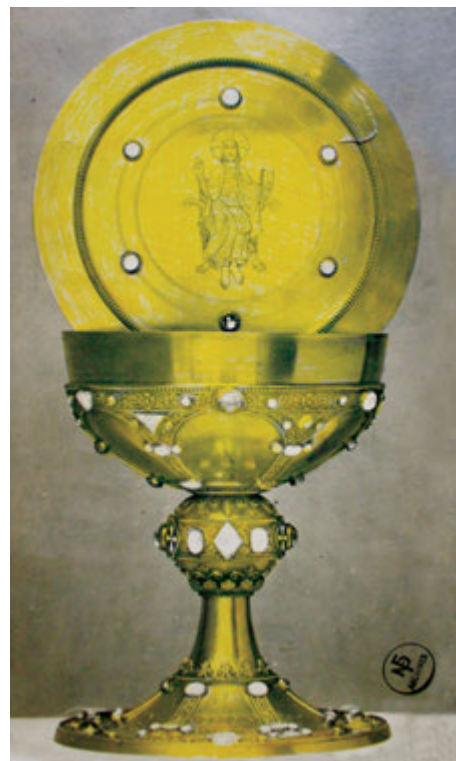
⁶ Путир опата Сижеа (Колекција Вајднер / Widener – 1942.9.277) из Националне уметничке галерије у Вашингтону; његов оквир, који је настао у истом контексту као и ваза из Алијенора, састоји се од сличних филигранских украса.

21–28). Уз помоћ гравира, они до најситнијих детаља сецирају предмет, да би омогућили савршено копирање сваког елемента. Виоле-ле-Дик истиче композицију филигранских елемената и начин на који су они постављени на испупчене површине путира уз помоћ уреза који показују да се овај предмет састоји од „једне златне посуде, а отвор, прстен и стопа су израђени одвојено искуцавањем и цизелирањем“. Он детаљно наводи кораке које златар треба да предузме да би могао да произведе предмет који одговара оригиналу (Viollet-le-Duc 1858: 179–180).



3. Посуда за причест, позлаћено сребро и емајл
3. Ciborium, gilt silver, enamel

Уметници ће на основу та два извора направити синтезу: Дидрон буди у њима жељу да репродукују предмет, као што је то учинио и са путиром из Троа: „Прав је срећа што смо упознали ова значајна дела златарства, јер она треба да изведу праву револуцију у уметности нашег времена, у нашој савременој индустрији.“ (Дидрон 1845: 210). Он поверава париском златару Триулијеу (Trioullier) да направи прецизну копију путира. Дидрон истовремено упозорава златаре на опасност да савременици, навикнути на друге моделе, буду затечени пред оваквим делом: „Садашњи облик



4. Путир, архивска фотографија
4. Calyx, archive photograph

И Дидрон, у *Археолошким аналима*, објављује таблу на којој је приказан путир са детаљима плочица и површина у облику троглова заобљених страна украшених емајлом, као и анатема урезана на стопи. „Путир који је изгравирао господин Гијомо (Guillaumot), према цртежу господина Анрија Жеранта (Henri G rente), назива се путиром светог Ремија од Ремса; он данас припада Краљевској библиотеци, и једнако је леп и раскошан као предмети у сали са медаљама и антиквитетима. Од чистог је злата, са емајлом, филиграном и драгим камењем, и један је од најдрагоценијих модела светих ваза које се могу понудити“ (Дидрон 1845: 363).

наших путира се толико разликује од овог, да не можемо, без прелазних решења и поступног прелажења (што је неопходно у овом тешком тренутку), да одбацимо данашње путире због оног широког и кратког путира из Ремса. Треба сачекати да објавимо пет или шест различитих модела, од XI до XVI века, да бисмо рекли шта мислимо о томе“ (Дидрон 1845: 210).

Захваљујући овим два публикацијама, већина златара који су правили сакралне предмете репродуковаће дуже од једног века, од 1850. до 1960, путир из Ремса или ће у њему тражити инспирацију. У Француској су то: Бије (Biais), Жамен и Шеврон (Jamin & Chevron),

Фроман-Мерис (Froment-Meurice), Мелерио звани Меле (Mellerio dit Meller), Пусиелг-Ризан (Poussièlgue-Rusand), Триулије (Trioullier) – златари из Париза (Falize 1889: 206), као и Арман-Калија (Armand-Calliat), Берже и Нем (Berger & Nesme), нећаци Фавијеа (Favier), Шарл Фавије (Charles Favier), Мемери и Ур (Memery & Hours), Вилар и Си (Villard & Cie) – златари из Лиона (Berthod et Favier 2012: 14–15). Да бисмо илустровали наше наводе, задржали смо се на анализи рада две златарске куће: Пусиелг-Ризан из Париза и Арман-Калија из Лиона. Ове две престижне радионице, награђиване на свакој Светској изложби, оставиле су трајан траг у свом столећу.

моделима придружују се креације чувених архитеката као што су Виктор Ге (Victor Gay), Абади (Abadie), Бесвилвалд (Boeswilwald) и посебно Виоле-ле-Дик. Овај последњи је омогућио златарима да направе више литургијских предмета високог квалитета, као што су, на пример, реликвијар Трновог венца из Богородичине цркве у Паризу (1859), бискупски свећњак и палица монсињора Фрепела (Freppel), бискупа од Анжеа (1867–1884; Massin le Goff 1883: 142–147, Berthod et Hardouin-Fugier 1996, 366–374; Favier 2012: 43–44).

Збирку цртежа, који потичу из те радионице и коју чине радови у гвашу и тушу, цртежи графитном



5. Путир, позлаћено сребро и емајл
5. Calyx, gilt silver, enamel

Занимљиво их је упоређивати, јер представљају два концепта религиозног златарства. Париска кућа је практична и веома комерцијална, она ангажује чувене уметнике; кућа из Лиона се више обраћа одабраној елити и минимизира комерцијалну страну. Изузев сарадње са Пјером Босаном, Арман-Калија ствара у затвореном кругу. Уз то, њихов рад је добро документован.

Два примера: Пусиелг-Ризан и Арман-Калија

Златарску кућу Пусиелг-Ризан основао је Жан Батист (Jean Baptiste) 1840. Након његове смрти 1849. године, његов син Пласид (Placide) га наслеђује и развија фирму захваљујући истанчаном смислу за уметничко стварање и огромном трговачком таленту. Његовим

оловком и фотографије дела, француској држави предала је породица 1993. године. Она се чува у Медијатеци наслеђа (Médiathèque du Patrimoine).⁷ Међу 1379 делова збирке, налазе се и три цртежа путира светог Ремија. Први цртеж је у графитној оловци, и показује путир у перспективи. Други представља чашу истог путира, фронтално, са полупројекцијом стопе и детаља емајла (сл. 1). Трећи, у графитној оловци, представља посуду за причест која има исте пропорције и украсе као историјски путир, а придодати су му и призори у простору са луковима (сл. 2).

Што се тиче самих дела, у француским колекцијама може се наћи више примера. Од 1868, један путир је направљен за монсињора Франсоа Деламара (François

⁷ У месту Сен-Кентен (Saint-Quentin en Yvelines).

Delamare), надбискупа у Ошу. Он није пронађен, али опис објављен у *Revue de Gascogne* наводи на закључак да се ради о интерпретацији поменутог модела, при чему је златар мало модификовао облик чаше и посебно додао украс од емајла, евоцирајући еухаристију и Страдање Христово (Saneto 1868: 446). Касније срећемо путир за манастир Сусрета Марије и Јелисавете у Паре ле Монијалу, израђен 1890. године (Picaud et Foisselon 2007: 76–77), и још један за парохију светог Петра и Павла у Епернеу који је 1897. поклонио господин Шандон (Chandon); он је украшен гравираним приказима. Последњи путир је сачуван у манастиру Сусрета Марије и Јелисавете у Кану (Caen) у Нормандији. Не зна се тачан датум његовог настанка. Украшен је емајлом. Уз њега је посуда за нафору истих пропорција и веома је слична цртежу графитном оловком који се чува у Медијатеци наслеђа (сл. 3). Неколико познатих остварења удаљило се од оригиналног путира, и то не формом, него додавањем иконографских украса.

Златару Арман-Калијаа од 1852. до 1891. самостално води Тома Жозеф Арман (Thomas Joseph Armand), звани Арман-Калија, а затим, до 1901, заједно са сином Жозефом. Након очеве смрти, Жозеф наставља да ради до 1924. Тома Жозеф Арман брзо прави прелаз од неоготике ка уметности ближеј симболизму, користећи технику за коју су се залагао археолошки покрет. Он је од средњовековне уметности преузео „дијапазон и ритам“ (Armand-Calliat 1889: 238). Њега је занимао и путир из Ремса (Berthod et Hardouin-Fugier 1996, 80–86). У архивама фирме, где је било више од хиљаду цртежа који се чувају у Музеју Фурвијер, један значајан досије садржи студију путира и његову реинтерпретацију.

Овај досије се састоји од 36 делова: четири фотографије средњовековног путира, две фотографије реализованог путира (сл. 4), две гравире Дидронове публикације, 21 цртеж графитном оловком на паус-папиру, на папиру и картону, међу којима и један појачан гвашом, као и опис направљеног путира. Ти различити цртежи омогућавају да се добро разумеју етапе реализације и допринос архитектонских цртежа. Један од цртежа носи натпис исписан златаревом руком: „voir V. le

Dis, dic. Modèle 6, 2p. 179“ (Видети В-ле-Дик, реч. модел 6, 2 стр, 179). Ради се о референци у *Речнику намештаја*. Реализовани путири које познајемо поједностављени су у односу на оригинал, али су му веома верни када су пропорције у питању. Путир који се чува у Музеју Фурвијер обogaђен је дијамантима, а један други, направљен 1905. (чува се у ризници катедрале светог Јована Крститеља у Лиону), украшен је гравирањем. Један каснији пример (1921) који се чува у Музеју Сусрета Марије у Јелисавете у Мулену има благо развучене пропорције (Berthod 2011: 219; сл. 5). Пүтири које је реализовао и фотографисао златар око 1900. године показују како поједностављене форме тако и иконографски декор. Како показују ови примери, степен верности оригиналу и интерпретација били су веома разнолики.

Закључак

Пүтир из Ремса представља значајно дело створено на северу Француске око 1200. године. Његов квалитет и симболичка аура подстакли су идеологе археолошког покрета да га предложи као пример златарима и опишу га до последњег детаља. Бројни уметници који обрађују метал узели су га као модел и веродостојно га репродуковали, или су се инспирисали њиме у креирању оригиналнијих светих посуда, задржавајући или општу форму или део украса да би начинили безброј комбинација. Пусиелг-Ризан и Арман-Калија израдили су много примерака ове реинтерпретације, а то су чинили и мање познати златари. Неке златаре и данас нуде овај модел. Тако ће овај средњовековни путир, који се по предању доводи у везу са стварањем хришћанске Француске, имати велики успех код златара. Захваљујући архитектама приврженим археологији, имаће огроман значај у време када хришћанска Француска буде морала да се бори против непријатељске Републике.

Пүтир из Ремса, копиран и реинтерпретиран пре, а нарочито после обележавања јубилеја Хлодовеховог крштења 1869. године, има симболичку вредност за француску цркву, покајну и побожну (*poenitens et devota*).

Summary

BERNARD BERTHOD*
GAËL FAVIER*

SAINT RÉMI'S CHALICE: inspiration and a new interpretation during the 19th and 20th centuries

Saint Rémi's chalice, held by the treasury of the cathedral of Reims and used in the coronation of kings of France between the 14th century and Charles X's coronation, in 1827, made a deep impression on French and European people. Due to the fact that it was confused with the Vase of Soissons, it became the mythical object brought into relation with the founding of the Kingdom of the Franks, the first Christian kingdom of the West. This vase was actually a product of a workshop in northern France manufactured during the first half of the 13th century. The Gothic revival turned the eyes of artists towards medieval works and many architects and designers working for silversmiths were

inspired by symbolically loaded liturgical objects, such as the chalice of Saint-Rémi, which was one of the most copied models. Since 1848, the publisher Adolphe Napoléon Didron and the architect Viollet-le-Duc presented it as an example of the peak achievements of medieval art in the 13th century. The study presents the reinterpretation of this work by two French silversmiths who were very famous in the 19th and the early 20th centuries: the Parisian Poussièlgue-Rusand and Armand-Calliat of Lyon. The revival of the art inspired by the Middle Ages was a segment of the struggle between the Roman Catholic Church and the state anticlericalism.

Translated by / перевод: Chantal Guiraud

* Bernard Berthod, PhD, conservation specialist at the Museum of Religious Art of Fourvière (Lyon)

* Gaël Favier, PhD student at the Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris.

ТРОН ЗА ЧУДОТВОРНУ ИКОНУ БОГОРОДИЦЕ ОДИГИТРИЈЕ У БОГОРОДИЧИНОЈ ЦРКВИ У ПЕЋКОЈ ПАТРИЈАРШИЈИ

Апстракт: У раду се по први пут свеобухватно посматра иконографија трона у контексту његових функционалних значења. Формална сличност са архијерејским престолом и улога проскинитара, обједињене у називу „Богородичин трон“, представљају окосницу разматрања. Најпре засебном, а потом и компаративном анализом оваквих престола, покушали смо да представимо генезу трона и да утврдимо о којој врсти црквеног мобилијара се у овом случају ради.

Кључне речи: архијерејски трон, Богородичин трон, дуборез, иконографија, проскинитар, трон, црквени мобилијар

Током пројекта конзервације и рестаурације црквеног мобилијара и фреско-сликарства у Пећкој патријаршији 2012. године, приступило се раду на трону за чудотворну икону Богородице Одигитрије, односно Богородичином трону, у Богородичиној цркви у Пећкој патријаршији (Андрић 2012). Ово стручно ангажовање подразумевало је опсежне конзерваторско-рестаураторске радове, као и настојање да се проблематика трона сагледа у ширим историјскоуметничким оквирима.

У српској историографији, број истраживача који су се бавили темом Богородичиних трона није велик (Тимотијевић 1996). Проучавање оваквих делова црквеног мобилијара углавном се своди на радове о троновима северно од Саве и Дунава (Кулић 2007). Пишући о Богородичином трону Николајевске цркве у Иригу, М. Тимотијевић примећује да „ни појединим репрезентативним примерцима, попут Богородичиног трона Николајевске цркве у Иригу, нису посвећене свеобухватне студије“ (Тимотијевић 1996: 132). Исто се може рећи и за трон за икону Богородице Одигитрије у Пећи, који својом репрезентативношћу заслужује истоветан приступ. Као дело изузетног уметничког,



1. Трон за чудотворну икону Богородице Одигитрије у Богородичиној цркви у Пећкој патријаршији
1. The throne for the miraculous icon of Virgin Hodegetria in the Church of Holy Virgin in the Patriarchate of Peć

естетског, симболичког и култног значаја, овај трон представља један од ретких примера те врсте на територији некадашње Пећке патријаршије.¹

Неколицина истраживача посветила је овом трону пажњу у контексту својих истраживања. Ђурђе Бошковић га је поменуо у тексту о радовима на конзервацији и рестаурацији јужне цркве манастира Пећка патријаршија (Бошковић 1934: 139). Истражујући

* Стеван Мартиновић, историчар уметности, Музеј примењене уметности, Београд

¹ О култу овог типа иконе Богородице у византијским круговима в.: Кондаков, 1915: 154–162; Angelidi and Papamastorakis 2005: 209–225.

уметност на простору Србије у XVIII и првој половини XIX века, Б. Вујовић (1986) је такође говорио о трону. Уметничка остварења из XIX века која се налазе у манастиру представљена су и у монографији о Пећкој патријаршији, а међу њима и овај део црквеног мобилијара (Ђурић, Ђирковић и Кораћ 1990: 330–339). Осим помених истраживача, детаљније податке оставио је и М. Ивановић, који је побројао македонске мајсторе и њихова дела на територији Косова и Метохије (Ивановић 2004: 172–173). Како је аутор дрворезбарских целина на трону био пореклом из Македоније, њега, као и његов уметнички опус, помиње и Д. Ђорнаков у оквиру пре-



2. Доња десна страна трона са представом архиепископа Арсенија и Никодима
2. Bottom right side of the throne with the representation of Archbishops Arsenije and Nikodim

гледа македонског резбарства (Ђорнаков 1986: 2009). Све набројане публикације, почев од Бошковићевих радова на заштити споменика културе, до научних теза о македонским дрворезбарским радионицама и мајсторима, трон сврставају у шири контекст уметности или занатства одређене временске епохе, не бавећи се његовим историјскоуметничким контекстуализовањем.

Трон за икону (сл. 1) дело је мајстора Дмитра Митра Станишева (1806/1810–1866) из села Тресонче код

Добра. Осликавање конструкције извели су Константин и Игњатије из Велеса 1863. године. У трон је инкорпорирана икона Богородице са Христом (Одигитрија), коју су, према веровању, насликали апостоли, а коју је Свети Сава донео из Јерусалима.² Сам предмет представља развијену варијанту престола са балдахином који се ослања на четири стуба украшена флоралним мотивима и фигурама птица. Целокупна конструкција, висине од четири метра³, израђена је од дрвета у техници резбарења; дуборез је позлаћен и местимично обојен. Трон је некада почивао на пет полукружних дрвених степеника; у првој половини XX века под њим су остала два⁴, док је данас само једним степеником уздигнут од нивоа пода цркве. На предњем делу, у најнижој зони, представљена су два лежећа лава који између ногу држе људску главу. На њима „седи“ по једна људска фигура са фесом на глави. Левој страни трона припада фигура која у руци држи хлеб (погачу), а десној фигура са исуканим мачем. У вертикалном низу надовезују се лавови над обе фигуре. Изнад њих су, са по једне стране, изрезбарени арханђели у фронталном ставу.

Спољном десном страном доминира рељефна представа Св. Арсенија (С^ти Арсенија) и Св. Никодима (С^т Никодим). Одевени у архијерејске одежде, они левом руком држе јеванђеље, десном једноставан архијерејски жезал, а на главама носе митре (сл. 2). Изнад стилизованог картуша који уоквирује ову сцену, изрезбарена су два анђела који носе круну. Са леве и десне стране налази се по један орао, готово исте величине као светитељи.

На спољној левој страни представљена су два монаха и дрворезбар који је израдио трон. У оквиру јединствене сцене образоване око стола са поређаним копаничарским алатом, представљена је фигура у монашкој одежди са бројаницом у руци; друга, такође у монашкој ризи, држи отворену књигу испред себе, док је трећа обучена у народну ношњу и у једној руци држи дуборезачко длето, а у другој чекић којим замахује (сл. 3). На рамену последње фигуре у низу представљен је анђео. Како би означио изрезбарене ликове, мајстор је на свитку који носе анђели изнад сцене урезао имена која одговарају фигурама: (с лева): „Ером Ероџи Ером(о)н(ах) Ероџи, Ером максим⁵ Ер(о)м(о)н(ах) Максим, маистор митр Мајстор Митар.“ (Вујовић 1986: 350–351). Композицију унутар стилизованог оквира не

² На основу натписа у доњем делу иконе, верује се да су је насликали апостоли након Вазнесења Господњег 50. године у Гетсиманији, где је био гроб Пресвете Богородице. О повести иконе: Гиљфердинг 1972: 160; Бркић 1964: 14.

³ Од пода до највишег дела: 290 cm; највиша купола је 90 cm, а постолоје је 20 cm.

⁴ Легат Ђурђа Бошковића, кутија „Пећка патријаршија“, коверат, фотографије 13×18 cm, кутија бр. 2, патријаршија – фреске (Бошковић 1933: 139).

⁵ Јеромонах Максим, тадашњи проигуман патријаршије, наводи се као наручилац и човек који је платио израду овог трона. Према речима путописца Милојевића (1872), трон је коштао преко 200 дуката.

крунишу анђели, као на супротној страни, већ се у том делу налази разлистали цвет. Даске су са горњих страна фланкиране стилизованим дрветом (наслон за руке) које се завршава у виду „пужа“, фино изрезбарене ручке која излази из осе даске и трона.

Стубови који придржавају горњу конструкцију трона украшени су представама цветова и птица и приметно је да се њихов садржај према врху сукцесивно мења и усложњава. Тако се испод капитета стубова, са унутрашњих страна, налазе представе афронтираних фантастичних змијоликих бића и змија, док се на капителима налазе орлови раширених крила. Стубови су спојени орнаментисаним луковима у виду мреже сачињене од цветова руже.

Појас између лукова и самог „крова“ представља засебну целину, те ћемо га тако и разматрати. Предња страна украшена је представом Одашиљање апостола, десна сценом Богородице у слави (Непорочно зачеће), док се на левој страни налази представа Рођења Христа.⁶ У оквиру сцене на чеonoј дасци представљени су Христос, који стоји на постаменту и обема рукама благосиља, и дванаест апостола окренутих према Њему, од којих тројица (у првом плану) у рукама држе јеванђеље (сл. 4). На ободу стилизованог картуша који уоквирује сцену налазе се орлови. Унутар увијених листова који „излазе“ из картуша представљен је по један лав у покрету. Готово истоветан начин рада приметан је и на осталим даскама горње зоне трона. Преседан је учињен код представе на десној страни трона – Богородице у слави, чију мандорлу у виду тканине носе два анђела, али где се на странама картуша не појављују орлови⁷ (сл. 5). Уместо лавова унутар увијених трака постављени су јелени (сл. 8). Леву страну прекрива сцена Христовог рођења. У средишту композиције налазе се Богородица и Јосиф са новорођеним Христом (сл. 6). Између Исусових родитеља представљене су животиње. Иза Богородице се налази неидентификована фигура, док Христу с леве стране прилази један од три библијска краља (фигура на крајњем левом делу је отпала). Сходно расположивом простору, изнад Богородице, Јосифа и малог Христа изведени су анђели и животиње. Подељени у два дела зраком

Витлејемске звезде из сегмента неба, они чине остатак сцене из витлејемске пећине.

На угловима где се помињане целине (даске) спајају изрезбарене су стојеће фигуре јеванђелиста у неприродном положају – нагнути су упоље. У рукама држе пера, пишу по књизи (исписују јеванђеље), и сваки има одговарајући атрибут уза себе. На левој предњој страни представљен је јеванђелист Лука, на десној Јован, док је на задњој левој страни Матеј, а на десној Марко.

Стилизовани кровни венац оперважује конструкцију и одваја куполе од остатка трона. Њих има пет: главна, највећа, и четири мање на угловима кровне



3. Доња лева страна трона са представом ктитора и мајстора дуборесца

3. Bottom left side of the throne with the representation of the donor and the master woodcarver

⁶ Поједини истраживачи погрешно тумаче сцене, док неке уопште не набрајају. Неки, тако, наводе да су у питању представе Вазнесења Христовог и Рођења Богородице иако се, на основу одређених атрибута и иконографских карактеристика, са сигурношћу може говорити о сценама Одашиљање апостола и Рођење Христово (Ивановић 2004: 172–173). Други пак Сцену Богородице у слави не помињу (Ђурић, Ђирковић и Кораћ 1990: 330–339). Она је окренута ка јужном зиду Богородичине цркве, неприступачна је посматрачевом оку и, уколико се опис врши на основу фотографија и снимака, сасвим је разумљиво што је истраживачи нису приметили. Ђорнаков (Ќорнаков 1986: 154) чак тврди да на тој страни не постоји никаква сцена.

⁷ Сцена је инспирирана Богородичиним акатистом, други кондак „Сила свевишњег рада осени браку неискусну...“ (Православни молитвеник 1964: 45). О илустрацији ових стихова у монументалном сликарству: Грозданов, 1969: 39–53, 40).

конструкције. Шестостране су и украшене преплетима руже, особито делови који имитирају отворе на тамбурима. На врховима се налазе крстови: онај са централне куполе је разлистао, док четири мања имају по један цвет у пресеку кракова. Фино изрезбарени картуш с предње стране највишег дела трона украшен је сликаном представом нерукотвореног Христовог образа – Мандиљона. Спаситељев лик је насликан на убрусу бледо-пурпурне боје. Изнад картуша налазе се два анђела са

развијеним свитком и избледелим натписом ИС ХС. Остале две стране украшене су фигурама анђела који носе круну (лево) и раскошно украшеном целином са увијеним лозама и ружама (десно).

Унутрашњост трона⁸ чине декорисана даска, која, условно речено, представља наслон⁹, и горњи, такође украшен, део унутрашњости. Окружен често понављаним мотивом листа и цвета руже, у средишту „таванице“ изрезбарен је монументалан херувим.¹⁰

Сликаних представа на трону нема много, али њихов значај је неизмеран. У најнижој зони високе даске-наслона – налази се композиција са представом Св. Данила II и Св. Саве, обучених у архијерејске одежде.

На главама имају високе митре. Св. Сава десном руком благосиља док у левој држи јеванђеље. Данило

: рафанаа іером милентіа И вратіа свіа обители вѣзѣтѣ ктитор г : ѿанз И тона јосифовиѣи к.

1863. Св. 7. р8којо .х. констандинъ Зографъ

И игнатъ из велесъ.¹²

На дасци изнад ктиторског натписа, у стилизованом картушу, тачно испод иконе Богородице Одигитрије, налази се сликана композиција инспирисана повратком Св. Саве из Свете земље – Срећење чудотворне иконе (СРѢТЕНІЕ ЧУДОТВОРНИА ИКОНЪ). Њу Св. Сава (СѢ САВА ПЕРВ АРХИЕПІСК), заједно са свештенством, доноси Св. Арсенију (СѢ АРСЕНІА), потоњем архијерепоу, који Саву и икону дочекује са свештеницима и ђаконима.¹³ Прослављајући овај



4. Чеона страна „поткуполног“ венца – Одашиљање апостола
4. Front of the "under-dome" crown – Mission of the Apostles

такође благосиља десницом, а у левој руци му је високи архијерејски жезал, који се на врху завршава двома афронтираним змијама. У пољу између двојице светитеља, насликан је раширен свитак са текстом о ктиторама и приложницима, као и зографима који су сликали представе на трону:

† Нзволєніє ѿца ѿ сѣа ѿ сѣаго дха совршисє сєи столъ вѣоматєрє трѣшкѣм іерѣм максима тетѣвца и іерѣса¹¹ пазарца пострижници сѣаго мѣста сєго при г. архм. хрисантѣ дѣовникѣ кирілѣ іерѣм : х

тренутак, Арсенијеви свештенослужитељи цркве држе упаљене свеће и у рукама носе кадионице. Арсеније једном руком благосиља, док у другој држи архијерејски штап, који се завршава двома афронтираним змијама и који ову целину дели напола. Сви учесници догађаја одевени су у раскошне и веома живо обојене одежде, а само су Сава и Арсеније означени светитељским нимбовима. Изнад ове представе, у округлом оквиру који је изрезбарен „зрацима“, насликан је голуб раширених крила, окренут ка поменутој сцени и означен словима Д и Г. Међутим, овај део сцене Срећења иконе се не види, зато што преко њега належе део рама који је додат у XX веку.¹⁴

Пре него што се окренемо анализи иконографских одлика трона, неопходно је указати на његове до

⁸ Димензије 67×96 cm.

⁹ Чињеница је да трон нема столицу и да, самим тим, нема ни наслон. Ипак, визуелна сличност са (архијерејским) троновима или престолима конвенционалнијег типа упућује на „наслон“ као термин који јасно указује на који део трона се мисли.

¹⁰ Димензије даске 71×64 cm.

¹¹ Овде је реч о грчком слову „тета“, па се име чита као и оно на на представи са мајстором Митром – (I)Еротей. У натпису у свитку, слово личи на ћирилично Д, те може доћи до погрешног ишчитавања.

¹² Натпис је публикован у Корнаков, 1986: 154.

¹³ Фотографију сцене видети у Андрић 2012: 169.

¹⁴ У натпису на раму стоје година 1963. и име Сотир, које се највероватније односи на дуборесца копаничарске школе, ученика тајфе коју је образовао Андон, брат Дмитра Станишева (Коева 2006: 103–116).

данас непознате, али свакако основне конструктивне елементе који заслужују особиту пажњу. Наиме, током радова на трону, академски вајар и конзерватор Музеја примењене уметности у Београду, М. Андрић, сусрео се са крајње необичним сазнањима. Уклањајући најпоштованију реликвију Богородичине цркве у Пећи, чудотворну икону Богородице Одигитрије, приметио је осликане делове на дасци испод.¹⁵ Одмах је било јасно да је читава даска-наслон осликана. Не само висока даска, већ и горњи унутрашњи део, испод изрезбареног херувима, украшен је сликаном декорацијом. Скоро 150 година читава осликана композиција била је добро скривена и очувана, непозната свима који су се икада сусрели са троном. У централном делу даске осликана је, у духу византијског сликарства, застава са розетом у средини.



5. Десна страна „поткуполног“ венца – Богородица у слави
5. Right side of the "under-dome" crown – The Holy Virgin in Glory

На тамноплавој позадини представљен је цвет од шеснаест латица уписан у круг, док су у угловима квадратног поља насликани љиљани. Заставу уоквирује неосликани део велике даске, те је тако централна представа на јасан и геометријски пропорционалан начин издвојена у оквиру сликане композиције. На жутој позадини, два црвена, тордирана и разлистала стуба фланкирају поље у којем је насликан цветни аранжман са две птице у трочетвртинском ставу; оне у кљуну носе по један цвет. У врху даске налази се сликана имитација забата на жутој позадини и у њему је представљена ваза са цвећем.

И у горњем делу унутрашњости трона, испод представе херувима, налази се сликана декорација која

није била видљива до тренутка скидања дасака. Читава целина (која се састоји из три мање даске) осликана је жутим тоновима. У средини су две кружнице црвене и зелене, а у угловима разлистали љиљани плаве боје.

Новооткривени сегмент упућује нас на изузетно занимљив правац посматрања трона. Осликана даска сведочи да трон није од самог настанка изгледао онако како изгледа данас. Треба, такође, уочити два периода израде, односно рад два мајстора на трону. Целине као што су спољне даске у најнижој зони (са предстама Арсенија и Никодима, мајстора и двојице монаха), даске у зони испод „кровног венца“ (са предстама Христовог и Богородичиног живота) и кров, радио је један мајстор, који је, у виду аутопортрета, и свој лик представио на трону. Високу даску-наслон¹⁶ и

унутрашњи део највише зоне (херувиме) радио је други мајстор. Мајстора који је обрађивао конструктивне површине одликује прави копаничарски рад, са издубљеним површинама дрвета са обе стране, у дубоком рељефу и минуциозном обрадом флоралних мотива. Његове целине су богате и фино украшене, иако се може приметити да се много боље сналазио у извођењу декоративних поља него што је то чинио са људским фигурама. Други мајстор, који је након извесног времена радио на трону, резбарио је у плитком рељефу врло грубе и велике целине покривене флоралним мотивима. Тај исти занатлија прекрио је првобитну осликану даску својим дрворезбареним мотивима и херувимом на врху.

Сама израда ових делова одвијала се у различитим временским интервалима. Трон за чудотворну икону Богородичине цркве у Пећи настао је средином XIX

¹⁵ Не постоји ранија званична документација која би потврдила опсежне радове на предмету оваквог типа, што јасно говори о томе да трон не само да није научно проучаван, него никада до сада није ни био конзерваторски третиран. Конзервација и рестаурација су извршене 2012. године (Андрић 2012: 167–170).

¹⁶ Димензије: 173 cm.



6. Лева страна „поткуполног“ венца – Рођење Христово
6. Left side of the "under-dome" crown – The Nativity of Christ

века.¹⁷ Проблем тачног датовања настанка трона не решава ктиторски натпис, који говори о времену осликовања, али не и израде конструктивних делова. Ликовно украшавање конструкције завршило се 1863. године. Међутим, исти запис не помиње Дмитра Станишева и време када је трон *првобитно* израђен. Ђорнаков наводи како је поменути мајстор четрдесетих година XIX века радио на територији Македоније, Косова и Метохије¹⁸ и Бугарске, пошто је изашао из резбарске тајфе Гарката (Ђорнаков 1986: 177–178; 2009: 49–51). Он не помиње годину радова на трону, иако набраја дела која је овај мајстор извео на територији Косова и Метохије, па, између осталих, и трон за чудотворну икону (*loc. cit.*). Тачним датовањем трона није се бавио ни Б. Вујовић (1986: 351), који је, међутим, на крају свог излагања закључио да трон представља значајно остварење прве половине XIX века. М. Ивановић (2004: 172) сматра да је мајстор Дмитар трон израдио 1836. године.¹⁹ И у јединој студијској монографији о Пећкој патријаршији од њеног оснивања па до XX века, у кратком прегледу, наводи се 1836. као година настанка трона (Ђурић, Ђирковић и Кораћ 1990, 335). Овакво датовање је сасвим неосновано, будући да су Петар Филиповић и Дмитар Станишев, заједно са својим мајсторима, баш у то време радили

иконостас, владичански трон и амвон у цркви Св. Богородице у Скопљу (Ђорнаков 1986: 186).

Управо из овог разлога, у циљу одређивања година настанка трона треба се водити уметничким (занатским) опусом Дмитра Станишева, с обзиром на то да ни казивања путописаца из XIX века не представљају довољно поуздан историјски извор.²⁰ Период рада у појединим црквама стога представља најрелевантнији критеријум за утврђивање хронолошких оквира, односно *terminus-a post* и *terminus-a ante quem*. Након поменутих

²⁰ Путописе можемо поделити у две групе. Једна се бави периодом пре осликовања трона (1863), а друга оним након осликовања. У годинама после 1863, путописци не само да помињу трон, него и одређују и његово место у храму. Тако седам година након осликовања конструкције, у својим наизглед романтичним, али најпре сувременим белешкама са путовања по старој Србији, М. С. Милојевић (1872: 245) „пописује“ трон за чудотворну икону у Богородичиној цркви у Пећи. Каже да се налази са десне стране иконостаса, преко пута саркофага са моштима св. Саве IV: „С десне стране стоји диван престол позлаћен и, чудновато у дрвету изрезан, на коме стоји чудотворна икона Св. Богородице коју је Св. Сава са осталим моштима још из Јерусалима донео“. Иначе, он у једној реченици напомиње и стари трон који је тада стајао у цркви: „Стари прост, а здрав и читав бив: престо ове свете иконе стоји мало даље у истој цркви“. У својој књизи из 1890. године, С. Голчевић (1890: 219, 222) у шематским приказима (план цркве) уцртава и означава црквени намештај, те самим тим и „сто чудотворне Маријине слике“ у Пећи. Интересантнији су, мада треба приметити и непоузданији, путописи из времена пре осликовања конструкције. Наиме, А. Гиљфердинг (1972: 160–161), описујући манастирску цркву Богородице Одигитрије, помиње само икону, док о месту на којем се она налази нема никаквих података. У даљем тексту, он примећује и скупочену митру архиепископа Никодима, која се чува, како каже, под стаклом; помиње жезал, као и камену гробницу у којој лежи патријарх Данило. У одељку књиге у којем говори о драгоценостима Дечана, Гиљфердинг уочава „саркофаг с лијеве стране царских двери“ у којем се налазе мошти Светог краља Стефана Дечанског, а који је израдио Дмитар Станишев. Ни у путопису Макезије и Ирбије (1868 (2007): 308) не проналазимо податке о трону, иако и оне, као и Гиљфердинг, помињу „митру архиепископа Никанора, брижљиво чувану под стаклом и патријархову палицу...“ Идентично руском конзулу и путописцу, оне примећују „једну чудотворну икону мајке боже окићену повећом огрлицом од златних новаца“. Симптоматично је, и код Гиљфердинга, као и код Макезије и Ирбије, да се трон уопште не помиње, иако се наводи чудотворна икона. Размишљање у правцу да ови аутори помињу само „средњевековне“ драгоцености не стоји, с обзиром Гиљфердинг у Дечанима уочава тада нови трон за мошти Светог краља који је Станишев израдио 1848/1849. године. Дакле, ако у Дечанима примећује „новији“ намештај, не видимо разлог зашто то не би учинио и у Пећи. Водимо ли се запажањима путописаца, трон бисмо сместили у године након доласка руског конзула у Пећ, дакле, након 1858/1859. године. Још интересантније је, међутим, да ни Макезијева и Ирбијева не помињу трон, иако су у Пећи биле средином 1863. године.

¹⁷ О овом периоду Пећке патријаршије в. Ђурић, Ђирковић и Кораћ, 1990: 330–339. О општим политичким, културним и уметничким приликама у првој половини XIX века у Србији в. *Историја српског народа* 1981: 7–306, 311–380, 416–459; Вујовић, 1986: 33–61.

¹⁸ Осим трона Чудотворне иконе Богородице Одигитрије, Дмитар Станишев је израдио и кивот (ћивот) краља Стефана Дечанског (1848/1849), као и централне делове дечанског иконостаса (*idem* 1986: 351; Ивановић 2004, 173; Шакоћа 1984: 289).

¹⁹ Како ниједан од истраживача није дао прецизне податке о времену дуборезачких радова, а година осликовања је 1863, о чему говори и натпис на трону, могуће је да је аутор сасвим случајно пермутовао године.

радова у Скопљу, овај дебарски занатлија, заједно са својим удружењем, преузима копаничарске послове у Рилском манастиру у периоду између 1839. и 1843. године (Ћорнаков 1986: 177). Ћорнаков (*idem* 1986: 111) наводи и да је након Рилског манастира Дмитар Станишев радио у Благовештанској цркви у Прилепу све до 1845/1846.



7. Архиепископски трон из друге половине XVIII века,
Музеј историје и уметности Букурешта
7. Episcopal throne from the second half of the 18th century,
Bucharest History & Art Museum

године. Тек након поменутих ангажмана осамостаљује се као занатлија, што се и види на дасци трона из Богородичине цркве на којој је једино он приказан као мајстор.²¹ Ове године савршено допуњавају хронолошки ток који се завршава годином настанка окова иконе (1848).²² Тек пошто је направљен оков, који је уједно и одредио коначне димензије иконе, могао је да настане и сликани украс на дасци-наслону (застава са розетом). Узимајући у обзир наведене чињенице, период између 1845/1846. односно 1848, па све до 1863. године најшири је временски интервал у којем је мајстор Дмитар могао да изради трон. У овај хронолошки оквир смештен је и кивот за мошти краља Стефана Дечанског у Дечанима,

који је такође израдио Дмитар (1848/1849), па је сасвим логично да је управо у овом периоду радио и у Пећи.

Формално и хронолошко идентификовање делова трона и мајстора који су на њему радили неопходно је и ради јасније слике о његовом некадашњем изгледу, данас потпуно јасно реконструисаном, те времену настанка „једног“ и „другог“ трона. Дмитар Станишев је израдио првобитну конструкцију која је имала осликану даску, али не и даску која ју је прекрила. Трон оваквог изгледа смештао је икону преко заставе са розетом.²³ Након одређеног времена (1863), непознати дуборезац, којег смо означили као „мајстора грубих целина“, прекрио је осликану даску својим радом.

Када смо приближно одредили године настајања „тронова“, остаје нам да се позабавимо њиховим изгледом и свим оним проблемима које собом носе. Наиме, трон који је израдио Дмитар Станишев, без даске другог мајстора на којој су ктиторски натпис и сцена Сретења, буди сумњу и у његов првобитни положај. Ниједан податак са тако решеног трона не указује да је он био поручен за Богородичину цркву. Штавише, избором сцена на бочној страни трона, архиепископима Арсенијем и Димитријем, иконографски програм добија сасвим одређену конотацију. Разумно би, дакле, било поставити овакво питање: зашто неко наручује Богородичин трон за Богородичину цркву, а да притом не представља (резбари) ни Данила II као ктитора цркве, ни Св. Саву као дародавца иконе. Ктиторски натпис, са сликаним представама Данила и Саве, настаје тек касније – 1863. године. Да ли се тек тада одлучило да трон „постане“ Богородичин?

У светлу оваквих размишљања, од изузетног је значаја и питање именовања и функције предмета, које се провлачи кроз сва досадашња разматрања претходних истраживача. Еклектицизам детаља, као и формалне и иконографске сличности са престолима црквених поглавара, многе су навели да се унапред изјасне о којој врсти црквеног мобилијара се заправо ради. Б. Вујовић (1986: 350) наводи да је трон „владичански престо“. Ћорнаков такође закључује да је у питању „владичкиот трон“ (Ћорнаков 1979: 28).²⁴ Различита навођења у литератури проистекла су, између осталог, из забуне истраживача о његовој првобитној или потенцијалној намени. Наиме, архитектонска конструкција у комбинацији са иконографским елементима доводи у питање ону функцију предмета која је недвосмислено означена натписом.²⁵

²¹ У представи радова на трону, изрезбарен је и потписан једино мајстор Митар. То значи да је једино он у том моменту радио на трону. Да је било другачије, били би представљени и други мајстори, као што је био обичај у тајфи Гарката (Ћорнаков 1979: 38, сл. 17).

²² Датовање је установљено на основу натписа на окову.

²³ Димензије иконе и заставе у потпуности се поклапају – 38×43 cm.

²⁴ Истина, касније, у својој докторској дисертацији, аутор ипак говори о „трону на Богородица Чудотворна во Пекската патријаршија“ (Ћорнаков 1986: 178).

²⁵ Веома је важно истаћи да се, према М. Тимотијевићу (1996: 140), Богородичини тронове понекад само по сликаном програму разликују од архиепископских.

Поставља се питање зашто су истакнути научни радници и стручњаци у својим областима означили Богородичин трон као „владичански“. Да ли су то учинили због очигледне *визуелне сличности* трона у Пећи са архијерејским троновима на простору јужног Балкана? Јесу ли их на овакав закључак навеле *степеннице под дно трона* (као неизоставни сегмент архијерејских престола) које је некада имао и Богородичин престо у Пећи? Да ли је иконографско-симболички програм трона, настао представљањем *архијереја* и симбола њихове моћи (*лав и орао*), одредио правац размишљања поменутих аутора? У којој мери је представа на врху чеоне стране трона – *Одашљивање апостола*, утицала на ставове претходних истраживача? Да ли су високи наслони и високо постављени наслони за руке, прилагођени богослужбеним ритуалима, у којима *епископ* службу слуша час у седећем, а час у стојећем ставу, узимани у обзир при доношењу коначних ставова?²⁶ И на крају, да ли се имало у виду да сви примерци *епископских* седишта из XIX века, али и они старији из грчких цркава, *кореспондирају* са конструктивним и иконографским сегментима пећког трона (сл. 7)?²⁷

Изузетно је важно напоменути да праћење формалног и стилског развоја Богородичиних тронов на просторима на којима су активни копиначири из Македоније није могуће, с обзиром на то да се такви тронов на тој територији готово и не појављују.²⁸ Бројни дуборесци израђивали су иконостасе, *владичанске тронове*, тетраподе или проповедаонице, али не и Богородичине тронове. С тога архијерејски тронов, по визуелној сличности, чине једини компаративни материјал. Како се у појединим разматрањима тронов поистовећују са „престолима“,²⁹ неопходно је упоредно сагледавање и анализирање оних делова црквеног

мобилијара који су окренути владарским, односно владичанским конотацијама, како би се створила јаснија слика о улози оваквих „седишта“ у оквиру сакралне топографије једног храма.³⁰

Функција пећког трона данас је условљена иконом.³¹ Извесно је да је она прекривала заставу компликоване симболике круга и цвета, те да је исту придржавао рам чији положај такође можемо реконструисати у неосликаним деловима.³² Према казивањима путописаца, чудотворна икона се износила из манастира ради обиласка места и исцељења многих ван зидина (Гиљфердинг 1972: 160). Наместо ње, осликана композиција која се налази испод иконе остајала је као пандан у време „одсуства“ реликвије, док је у време када је икона стајала у трону она представљала симболичку основу на којој је почивала.

Поштовање и клањање икони Богородице најзаступљеније је, разуме се, на Светој Гори. Осим атонских манастира, и у црквама земаља бившег византијског комонвелта преовладава проскинитар као место на којем се икона – а нарочито Богородичина – чува и где јој се клања. Непланирано или наменски, тек Богородичин трон у Пећи испуњава неке од принципа техничких и иконографских решења приликом украшавања проскинитара. Циборијум у врху и истакнуто место за икону први су од услова које овај трон задовољава. Сцена у картушу, названа Сретење иконе, представља илустрацију догађаја доласка иконе у Србију. То је врста наративне слике која, баш као и многе сцене са парпетних плоча светогорских проскинитара, објашњава житије или повест целивајуће иконе која се изнад ње налази. Представе Данила II и Саве на крајевима ктиторског натписа такође упућују на комплексан историјат иконе, али и Богородичине цркве.

Чини се, међутим, да пећки примерак не задовољава све, у овом случају веома важне критеријуме проскинитара. Примери из светогорских манастира, као што су они у којима се чувају хиландарска Тројеручица и Богородица Попска, или примерци из Дионисијата или Дохијара (Љубинковић 1966: сл. 9), иако рађени сличним дуборезачким техникама, ипак се одликују својим *предиконичним простором* (Λάκος and Μερτζικέκης 2006: 314, 315). Наиме, они су у потпуности исконструисани тако да омогуће проскинезу пред иконом. Еклисијалне конструкције у вишим зонама оваквих проскинитара

²⁶ Судећи према изворима из XIX века, архијерејски трон је увек висок и тако показује „да су по образу саборног права њему поручени људи“ (*Црквено Богословије* 1860: 29).

²⁷ Корнаков 1988: сл. 65 и 67; Коева 2006: 103–116. репродукције у тексту; Друмев и Василев 1955: репродукција 52; Друмев 1956: 266; Λάκος and Μερτζικέκης 2006: 313. Неопходно је, међутим, указати и на извесне разлике између конструктивних и иконографских делова трона из Пећи и оних из Буграске, Македоније, Грчке или Румуније. Наиме, готово сви примерци ван Косова и Метохије немају два предња стуба који повезују кровне етажне и стране „седишта“. Запажа се и да се на врху трона често налази једна купола, односно, како се још означава – круна, што би одговарало инсигнији епископа. Пракса је и да се фигуралне представе или читаве сцене замењују флоралним мотивима, преплетима лозица, цветова и осталих орнамената (Корнаков 1996, 281–286; Iorga 1936: fig. 45–49): архијерејски трон чија горња конструкција почива на сва четири стуба проналазимо у цркви св. Атанасија у Сикији на Халкидику; и он има само једну куполу – круну на врху (Λάκος and Μερτζικέκης 2006: 313). Посматрајући пећки трон након свих поменутих сличности и разлика, закључујемо да се ради о вероватно најрепрезентативнијем примерку овакве врсте. Његова компликована архитектонска, тачније еклисијална конструкција (петокуполна црква), као и смишљен програм изрезбарених површина издвајају га као раритет у оквиру једне уметничко-занатске – дебарске школе.

²⁸ За примере Богородичиних тронов из некадашње области Карловачке метрополије М. Тимотијевић (1996: 131) закључује исто.

²⁹ Овом етимолошком дискурсу посебну пажњу посвећује и М. Тимотијевић (*idem*: 131. нап. 4), па се тако тронов називају и престолима, столовима.

³⁰ Макуљевић 1996: 229–237; за средњи век: Кораћ, 1999: 143–154, Радујко, 2007; *idem* 2001: 55–88; Пејић 2006: 129–139. Осим Богородичиних и наведених владарских или епископских тронов, у типологији су познати и тронов за мошти (Кулић 2007: 40–41).

³¹ Својом историјском и култном вредношћу икона Богородице пећке свакако заслужује опсежно научно истраживање које би у будућности употпунило и заокружило слику трона.

³² Приликом конзерваторских радова на трону, примећене су рупе од ексера на деловима неосликаних површина, што указује да је некада постојао рам.

почивају на два стуба, док остатак циборијума „виси“ у ваздуху (Σδρολία 2006, 346). Даске у доњој зони пећког трона препрека су оваквој пракси исказивања поштовања икони.

На путу од евентуалног архијерејског трона до проскинитара, пећки примерак претрпео је многе измене и дораде. Изворно дело Дмитра Станишева, без натписа и илустративних сцена, могло је најпре да се нађе у било којој од три цркве манастирског комплекса. Уколико смо склони да верујемо да је трон најпре био направљен као архијерејски престо, у шта аутор ових редова с разлогом верује, онда би то значило да је он доживео још две измене: додавање новооткривене осликане даске, и додавање изрезбарене даске која стоји и данас. Оваква алтернативна решења нису у знатној мери распрострањена, али јесу забележена. У цркви св. Атанасија у Сикији, на Халкидику, икона светитеља постављена је у конструкцију архијерејског трона и тако је од њега начињен проскинитар (Λιάκος and Μερτζιμέκης 2006: 313).

Не треба заборавити да неизоставне сцене на једном Богородичином престолу, као што су старозаветне префигурације – Неопалима купина, Благовести,

Сусрет Марије и Јелисавете и многе друге, не налазимо на трону у Пећи. Једина представа Богородице, налази се скрајнута ка јужном зиду цркве, па тако не заузима истакнуто или макар видљиво место у оквиру програма трона. Исто тако, једине сцене које се могу довести у везу са реликвијом јесу Срећење иконе и ктиторски натпис, који су, подсећамо још једном, настали 1863. године.

У целини узев, трон данас, након измена примарних и основних конструктивних делова, одражава синкретизам различитих идеја, реализација и могућности. Формалне и функционалне конотације трона међусобно се прожимају, па он својим визуелним изгледом указује на епископски трон, а функцијом на проскинитар. Трон за чудотворну икону Богородице Одигитрије у Пећи представља фузију оваквих конструкција. Његова амбивалентност се може читати и као принуда – она која се крије иза питања: да ли је неопходност постојања истакнутог и репрезентативног места за чудотворну икону због које је, према изворима, и саграђена Богородичина црква (Мак Данијел 1989: 110), у монасима Пећке патријаршије пробудила прагматизам који је резултирао претварањем постојећег архијерејског трона у Богородичин.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић, М. 2012

Конзервација Богородичиног трона из Пећке патријаршије, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд: Музеј примењене уметности) 8: 167–170.

Ћорнаков Д. 2009

Македонска резба, Скопје: Матица македонска.

Кулић, Б. 2007

Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Радујко, М. Д. 2007

Епископски престо у Србији средњег века, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Коева, М. 2006

Антон Гешов Станишев – создал на ново направление в изкуството на православния български иконостас, у: *Култова архитектура и изкуство в Североизточна България*, София: Академично издателство „Марин-дринов“, 103–115.

Λιάκος, Δ. Α. and Μερτζιμέκης, Ν. Α. 2006

Έργα ξυλουργικής του 18ου αι. από τον ενοριακό ναό του

Αγίου στη Συκιά Χαλκιδικής, in: *Δώρον: τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ (Τομέας Τμήματος Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του Α.Π.Θ.).

Пејић, С. 2006

Морачки „епископски престо“, у: *Манастир Морача*, ур. Тодић Б и Поповић Д, Београд: Балканолошки институт САНУ.

Σδρολία, Σ 2006

Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του καθολικού της μονής Πέτρας στο Καταφύγι Καρδίτσας και οι εικόνες του ζωγράφου Λάμπου (1608), in: *Δώρον: τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ (Τομέας Τμήματος Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του Α.Π.Θ.).

Angelidi, C. and Papamastorakis, T. 2005

Picturing the spiritual protector: from Blachernitissa to Hodegetria, in: *Images of Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Burlington: Aldershot.

Ивановић, М. 2004

Прилози упознавању делатности сликара (зографа), дуборезаца, градитеља и донатора из Македоније на српским црквеним споменицима Косова и Метохије, *Вардарски зборник* (Београд) 3: 169–185.

Радујко, М. Д. 2001
Престо Светог Саве. *Зограф* (Београд) 28: 55–88.

Korać, V. 1999
Le trône extérieur de l'higoumène dans le catholicon de Vatopeđi: les parallèles dans l'architecture serbe, in: *The Monastery of Vatopeđi: History and Art*, Athens: National Hellenic Research Foundation. Institute for Byzantine Research, 143–154 (Athonika Symmeikta 7).

Ќорнаков, Д. 1996
Архијерејски тронове во нашите цркви и манастири, *Зборник. Музеј на Македонија Археолошки, етнoлошки и истoриски* (Скопје) нова серија 2: 281–286.

Макуљевић, Н. 1996
Прилог познавању сликаних програма владарских тронове у Србији (1804–1914), *Саопштења* (Београд) XXVII–XXVIII: 229–235.

Тимотијевић, М. 1996
Богородичин трон Николајевске цркве у Иригу: намена и програм барокних Богородичиних тронове, *Саопштења* (Београд) XXVII–XXVIII: 131–152.

Ђурић, В. Ј., Ђирковић С. и Коран, В. 1990
Пећка Патријаршија, Београд: Југословенска ревија; Приштина, Јединство.

Мак Данијел, Г. (ур.) 1989
Данилови настављачи, превео Л. Мирковић, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.

Ќорнаков, Д. 1988
Македонска резба, Скопје: Мисла.

Вујовић, Б. 1986
Уметност обновљене Србије 1791–1848, Београд: Просвета, Завод за заштиту споменика културе.

Ќорнаков, Д. 1986
Творештвото на мијачките резбари на балканот од крајот на XVIII и XIX век, Прилеп: Институт за истражување на старословенската култура.

Шакота, М. 1984
Дечанска ризница, Београд: Просвета, Републички завод за заштиту споменика културе.

Стојанчевић, В. и др 1981
Историја српског народа, књ. 5, II, Београд: Српска књижевна задруга.

Ќорнаков, Д. 1979
Македонска резба, Скопје: Македонска академија на науките и уметности

Гиљфердинг, А. 1972
Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији, превод: Бранко Чулић, Сарајево: Веселин Меслеша.

Грозданов, Ц. 1969
Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, у: *Зборник Светозара Радојчића*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 39–53.

Љубинковић, М. 1966
Дуборезни иконостаси XVII века на Светој Гори, *Хиландарски зборник* (Београд) 1: 119–134.

Бркић, А. А. 1964
Животи Срба светитеља под сводовима цркава Пећке патријаршије, Београд: Управа манастира Пећке патријаршије.

Православни молитвеник, 1964
Акатист, Београд: Синод Српске православне цркве.

Друмев, Д. 1956
Резбата в Тревенската црква „Св. Архангел“, *Известия на института за изобразителни изкуства* (София) I: 232–253.

Друмев, Д. и Василев, А. 1955
Резбарско искуство в България, София: Български художник.

Iorga, N. 1936
Les arts mineurs en Roumanie, Bucarest: L'imprimerie de l'état.

Бошковић, Ђ. 1934.
Осигуравање и ресторација цркве манастира Св. Патријаршије у Пећи, *Старинар*: орган српског археолошког друштва (Београд) XVIII–IX: 92–159.

Кондаков, Н. П. 1915
Иконография Богоматери, II, Санкт-Петербург: Типография императорской академии наукъ.

Гопчевић, С. 1890
Стара Србија и Македонија, I, превод: Милан Касумовић, Београд: Парна штампарија Дим.

Милојевић, М. С. 1872
Дела праве (старе) Србије, Београд, Државна штампарија.

Макензијева Г. М. и Ирбијева, П. 1868. (2007)
Путовање по словенским земљама Турске у Европи, превод: Ч. Мијатовић, Београд: Luxphoto.

Црквено Богословије, 1860
Београд: Управителственои книгопечатни.

Summary

STEVAN MARTINOVIĆ

THE THRONE FOR THE MIRACULOUS ICON OF VIRGIN HODEGETRIA IN THE CHURCH OF HOLY VIRGIN IN THE PATRIARCHATE OF PEĆ

In the middle of the 19th century, the monks of the Monastery of The Patriarchate of Peć commissioned a throne for the miraculous icon of Virgin Hodegetria. It was made by DMITAR Stanišev, a woodcarver from the village of Tresonča near Debar, and later, in 1863, it was depicted and decorated by masters Konstantin and Ignatije from Veles. During the conservation treatment of this object, there appeared certain portions that were hidden by a piece of board, which was an addition of a later date. This newly-revealed segment was decorated in the painterly fashion and it corresponds to the appropriate function of the throne as Proskynetarion. Visually, constructively and iconographically, this throne matches the episcopal thrones of the Debar school of arts and crafts. At first, various scholars stated that this was at Episcopal throne, either giving only descriptions of it or only counting it among the monuments belonging to a specific time frame. Nevertheless, when compared to the iconographic characteristics of the Throne of Peć, one comes

to the same conclusion. The Christological, i.e. arhieiron program, is present in all the elements of this throne. Lions and steps appearing on its base are the first, conspicuous, features of an episcopal throne. Eagles, snakes, or Evangelists in the upper zones are also signs that add to the recognition of an episcopal throne. The scene of the Mission of the Apostles, which indubitably points to the Christ the Archpriest who is sending his disciples to spread the God's word, is the ultimate feature that directs toward the stated conclusion. However, the very inscription designates this throne as the Virgin's. Even with the lack of such an inscription, it is clear that the throne of Peć is not of the arhieiron type, since it has neither seat nor the icon of Christ the Archpriest above it. It preserves the miraculous icon of Virgin Hodegetria to be bowed to, so the role of proskynetarion is clearly defined by the relic, that is, by its designated function.

НАЦРТИ АНАСТАСА ЈОВАНОВИЋА ЗА УПОТРЕБНЕ ДЕКОРАТИВНЕ ПРЕДМЕТЕ: луксузни предмет као симболични објекат

Апстракт: Једна од области пионирског деловања Анастаса Јовановића на пољу српске уметности и визуелне културе XIX века јесте израда нацрта за извођење и декорацију употребних предмета сакралне и профане намене. Нацрти су настали током уметничког боравка у Бечу, од 1846. до 1860. године, и у великој мери су рађени под стилским утицајима савременог бечког уметничког занатства и средњоевропске примењене уметности. Поручиоци нацрта за сакралне предмете биле су српске православне општине, док се предмети профане намене несумњиво могу везати за припаднике грађанског staleжа. У раду је акценат стављен на мотиве настанка и на функцију ових решења; она је симболички одређена категоријом луксуза, којој су предмети изведени по нацртима (чије је постојање извесно) припадали. Делатност Анастаса Јовановића на изради декоративних нацрта разматрана је с аспекта њиховог функционисања на „тржишту симболичних добара“ и интерпретирана у контексту обликовања идентитета њихових поручилаца и конзумента.

Кључне речи: Анастас Јовановић, грађанско друштво, нацрти за декоративне предмете, идентитет, луксуз.

Једна од области веома разнородног и богатог уметничког деловања Анастаса Јовановића обухвата израду нацрта за извођење и украшавање употребних предмета различите намене. Поред фотографије и литографије, којима је посвећено највише пажње у целокупној библиографији о овом уметнику, Јовановићева декоративна решења за предмете намењене сакралној и профаној употреби препозната су као још једна област његовог пионирског деловања, с посебним местом и значајем у његовом опусу, као и у целокупној српској уметности XIX века.¹

Колекције Јовановићевих нацрта данас се чувају у неколико јавних установа (Музеј примењене уметности у Београду, Галерија Матице српске у Новом Саду, Музеј

града Београда) и у приватном власништву, и обухватају нацрте за декоративне предмете, који се према основној намени могу поделити на предмете намењене профаној (делови намештаја, рамови за слике, свећњаци, канделабри, стони прибор, делови униформи) и оне намењене сакралној употреби (рипиде, путири, делови одежде). На основу формално-стилских карактеристика, као и архивских података о уметниковом кретању и деловању, нацрти су датовани у широки временски период од 1846. до 1860. године, који је Јовановић највећим делом провео у Бечу, и који је препознат као период његове највеће активности и најразноврснијег уметничког деловања (Васић 1962: 46–56; Хан 1968: 35–54).

Већ су први истраживачи српске примењене уметности XIX века истакли изузетност Јовановићевих нацрта у односу на остало стваралаштво у овој области у Србији током наведеног периода (Хан 1968: 57). Нацрти су вешто и прецизно изведени, са много детаља, и показују одлично познавање стилских концепција у европској примењеној уметности XIX века и бечком уметничком занатству. Мањи број нацрта рађен је у стилу класицизма, односно бидермајера (путир с диском, два нацрта за свећњаке, сланик, прибор за уље и сирће – сл. 1), чајник, четири нацрта за ибрике, сталак за убрусе)², или у комбинацији бидермајера и елемената другог рококоа (1850–1870; свећњак, део свећњака, сланик – сл. 2, МПУ, инв. бр. 6435; два нацрта за самоваре, чајник, два чајника, ибрик, прибор за јаја – сл. 3, МПУ, инв. бр. 6451)³, а претежно у стилу другог рококоа (део оквира, свећњак, самовар – сл. 4, МПУ, инв. бр. 6439; чајник, ибрик, два ибрика на послужавнику – сл. 5, МПУ, инв. бр. 6449; ибрик, шећерница, посуда за воће, чинија, послужавник).⁴ На неколико нацрта већ се уочавају елементи историцизма (свећњак – сл. 6, МПУ, инв. бр. 6433; две фотеље и канделабар – сл. 7; чаша)⁵, који ће од шездесетих

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

¹ Ову делатност Анастаса Јовановића детаљно је обрадила др Верена Хан у оквиру шире студије посвећене значају овог уметника за развој примењене уметности у Србији у XIX веку (Хан 1968). О нацртима је писао и Бранко Вујовић (Вујовић 1986: 346–347).

² Кат. бр. 2, сл. 5; кат. бр. 8, сл. 11; кат. бр. 9, сл. 12; кат. бр. 13, сл. 17; кат. бр. 15, сл. 19; кат. бр. 19, сл. 24; кат. бр. 23, сл. 28; кат. бр. 26, сл. 31; кат. бр. 27, сл. 32; кат. бр. 28, сл. 33; кат. бр. 34, сл. 39 (Хан 1968: 58–62).

³ Кат. бр. 10, сл. 13; кат. бр. 11, сл. 14; кат. бр. 14, сл. 18; кат. бр. 16, сл. 21; кат. бр. 17, сл. 22; кат. бр. 20, сл. 25; кат. бр. 22, сл. 27; кат. бр. 25, сл. 30; кат. бр. 31, сл. 36 (*ibid.*: 59–62).

⁴ Кат. бр. 7, сл. 10; кат. бр. 12, сл. 15; кат. бр. 18, сл. 23; кат. бр. 21, сл. 26; кат. бр. 24, сл. 29; кат. бр. 29, сл. 34; кат. бр. 30, сл. 35; кат. бр. 32, сл. 37; кат. бр. 35, сл. 40; кат. бр. 36, сл. 41; кат. бр. 37, сл. 42 (*ibid.*: 58–63).

⁵ Кат. бр. 4, сл. 7; кат. бр. 6, сл. 9; кат. бр. 33, сл. 38 (*ibid.*: 58–62).



1. Нацрт за прибор за уље и сирће, 1846–1850.
Музеј примењене уметности, Београд
1. Design for an oil and vinegar set, 1846–1850.
Museum of Applied Art, Belgrade

година XIX века бити карактеристичан за европску уметност (*ibid.*: 52). Мада на нацртима није назначено у ком материјалу предмети треба да буду изведени, оправдано се претпоставља да је већина конципирана за израду у сребру. На то указује и Јовановићева фотографија сребрног пехара из средине XIX века, која уједно, уз фотографију на којој су приказани богослужбени предмети (крст, рипида, антиминс), пружа основ за претпоставку да је, као и у свом литографском раду, уметник приликом извођења нацрта користио фотографију као предлог.⁶

Велики број нацрта показује блиске аналогije с предметима бечке и средњоевропске провенијенције који су увозени у Србију, а данас се чувају у јавним и приватним колекцијама (Хан 1968: 51; Зорић 1990: 15). По стилско-формалним карактеристикама, Јовановићев

нацрти за свећњаке блиски су истој врсти предмета бечког порекла, који су средином XIX века доспевали и у градске цркве у Србији.⁷ И нацрти за стони прибор (сланици, прибор за уље и сирће, самовари, чајници, ибрици, прибор за јаја, шећернице, чаше, чиније, послужавници, држачи за убрусе)⁸, којих има највише, показују велике сличности с истородним предметима који су настајали у Бечу и Пешти од пете до седме деценије XIX века (Хан 1968: 47–51, сл. 43–46; Зорић 1990: 44, кат. бр. 38, 54, кат. бр. 98, 101).⁹

Иако нема поузданих података о њиховој изради, већ први истраживачи су с великом сигурношћу претпоставили да су предмети рађени по нацртима заиста постојали. Непознаница остају и имена мајстора-извођача, Јовановићевих сарадника.¹⁰ Они су свакако деловали у Бечу, на шта указују подаци из необјављене грађе, из којих се може закључити да је почетком педесетих година Анастас у Бечу водио разгранате послове, и да је имао већи број сарадника. Такође, оглас објављен у *Српским новинама* у марту и јуну 1858. године (Српске новине, год. XXV, бр. 37, 29. март 1858; Српске новине, год. XXV, бр. 63, 3. јун 1858), којим се Јовановић препоручује потенцијалним поручиоцима, а посебно православним општинама, за израђивање „црквених ствари“, упућује на закључак да је уметник у Бечу имао атеље-радионицу у којој су се израђивали предмети за потребе поручилаца из црквених кругова (Хан 1968: 44). На његову намеру да се у атељеу израђују предмети сакралне намене – крстови, барјаци, рипиде, плаштанице, путири, свећњаци – указује и илустрација која прати новински оглас. С обзиром на чињеницу да нема сачуваних докумената о пословању радионице, обим и врста њене делатности остају непознати. Претпоставља се да је Анастас Јовановић оглашавао свој атеље, где су предмете по поруџбини израђивале бечке уметничке занатлије с којима је сарађивао (*ibid.*: 44). Уметничку радионицу у Бечу помиње и његова кћи и биограф Катарина Јовановић, која наводи да му је новац потребан за отварање „на реч и веру позајмио, без интереса“ комисионар Курти. Поред сакралних („светих“) предмета (икона, плаштаница, рипида), Јовановићева наводи да су се у радионици израђивале и „уметничке ствари“, и да је на тим пословима радио већи број вештог особља, под

⁷ Нацрт за свећњак (Галерија Матице српске, Графичка збирка, инв. бр. 2160) веома је сличан свећњаку-трикириону бечког порекла, из 1843. године, који је приложен цркви Рођења Богородице у Неготину (Хан 1968: 51, 59, кат. бр. 12, 40, сл. 15, 41, сл. 16).

⁸ Кат. бр. 13–37, 42–47, сл. 17–42 (*ibid.*: 59–63).

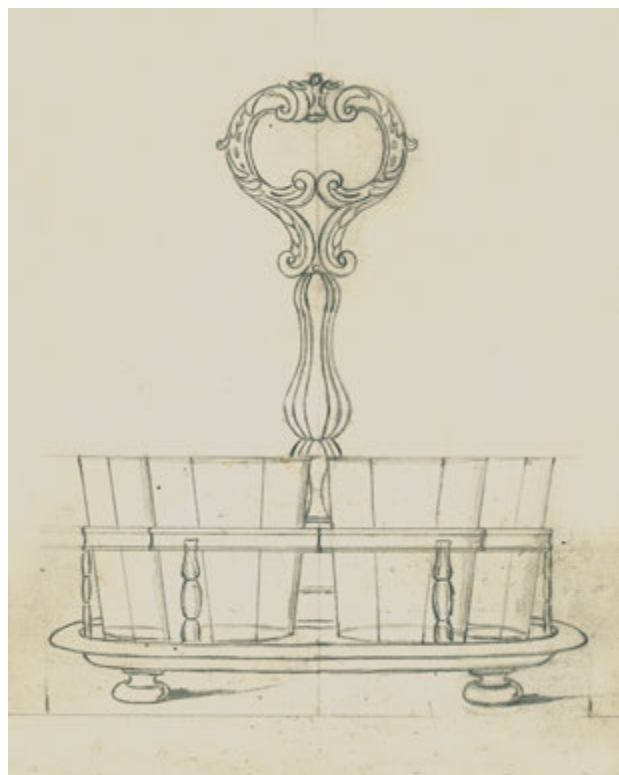
⁹ Cf. каталог бечког сребра из периода бидермајера, *Bürgersinn und Aufbegehren, Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848* 1988: 228–234, 274–285).

¹⁰ Издаци забележени у необјављеном Анастасовом тефтеру у периоду јануар–јун 1850. и 1851. године односе се на „молере“, „колористе за образе“, мајсторе за отискивање литографија, „златаре“ или „позлатаре“ за оквири слика и „букбиндере“ (Хан 1968: 44).

⁶ Обе фотографије чувају се у колекцији Музеја града Београда (Антић 1986: 166).

Анастасовом управом, и по његовим скицама и упутству. Радионица је деловала до његовог повратка у Србију 1858. године, када је отпустио особље и затворио атеље (Јовановић 1924: 595–597). Деловање бечке радионице Анастаса Јовановића помиње и његов син, архитекта Константин Јовановић, у недавно публикованим мемоарима. Описујући шири политички контекст његовог доласка у Београд и сусрет с кнезом Александром I Карађорђевићем пред Светоандрејску скупштину 1858. године, Константин Јовановић наводи да је Анастас Јовановић на овај пут кренуо изненада, по налогу кнеза Михаила, „немајући више времена да уреди своје текуће послове и да даде распоред и упутства за време његова одсуства, [...] оставивши своју тада већ доста проширену радњу (са светиконама, рипидама, плаштаницама и других сваковрсних црквених предмета и прибоја) у којој беху око двадесет и неколико људи, већина молери, запослени [...]“ (Ванушић 2012: 67). Разлог Јовановићевог путовања био је дипломатске природе: припрема за повратак Обреновића на власт, који он у сусрету с кнезом Александром Карађорђевићем прикрива образложењем да су у питању искључиво пословни интереси: „Као што је вашој светлости извесно познато, ја имадем моју радњу од које искључиво живим и која, обзиром на мој обстанак заузима све моје мисли и сву моју пажњу. Имајући везе са многим овдашњим трговцима, купцима мојих производа, којима стојим у обрачуну, ја сам дакле просто мог посла ради овамо дошао.“ (*ibid.*: 68).

У XIX веку, излазак на демократизовано тржиште уметничких производа и прилагођавање његовим законитостима постали су предуслови за професионалну егзистенцију академски образованог уметника (Fox 1963; McWilliam 1988; Trodd 1997).¹¹ Упућен на далеко шири круг конзумента него икада раније, уметник XIX века морао је да постане нека врста предузетника и да прихвати нове облике пословне културе, који су подразумевали и сарадњу с посредницима у пласирању уметничких производа, као и оглашавање и рекламирање у штампи. Колективна производња уметничких дела такође је нова појава у уметности, и преузета је из економског поретка. Ови процеси били су праћени неминовним трансформацијама постојећих уметничких концепција, које је архитекта и теоретичар Готфрид Земпер (Gottfried Semper) дефинисао на следећи начин:¹² „Пут који наша целокупна индустрија, а заједно с њом и уметност у целини, неумољиво следи веома је јасан: све је срачунато с обзиром на тржиште и прилагођено њему. Сада сва роба дизајнирана за тржиште мора бити спремна за највећи могући опсег универзалне примене,



2. Нацрт за сланик, 1846–1850.
Музеј примењене уметности, Београд
2. Design for a saltcellar, 1846–1850.
Museum of Applied Art, Belgrade

не сме изражавати ниједну другу карактеристику осим оних које су одређене сврхом и материјалом предмета о коме је реч. Крајња локација предмета остаје непозната, као и лични квалитети појединца чије ће власништво он постати. Предмет, дакле, не сме да има ниједну карактеристичну црту или локалну боју (у најширем смислу речи), већ мора поседовати капацитет да се хармонично прилагоди сваком окружењу.“ (Harrison, Wood and Gaiger 1998: 335–336).

У Европи XIX века већ је постојало развијено уметничко тржиште, на којем су, поред произвођача и конзумента уметности, егзистирали и бројни посредници, попут уметничких магацина, галерија, аукцијских кућа, колекционара, критичара и трговаца, који су битно утицали на формирање вредности уметничких дела. Нове облике тржишног пословања прихватиле су и уметничке академије кроз организовање годишњих изложби и других догађаја у циљу популарисања своје делатности (Green 1987).¹³ На истоветним принципима, мада у скромнијем обиму, развијало се и уметничко тржиште у

¹¹ О овом процесу, са социолошког аспекта в. Bourdieu 1993.

¹² Делови Земперовог есеја, првобитно објављеног 1852. године као *Wissenschaft, Industrie und Kunst; Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles*, преведени су из каснијег издања (Harrison, Wood and Gaiger 1998: 331–336).

¹³ О трговцима уметнинама и функционисању уметничког тржишта у Француској у XVIII веку cf. McClellan 1996.

нашој средини. Механизми његовог деловања били су ограничени на оглашавање уметника у штампи¹⁴ и на појединачне посреднике у трговини уметничким делима. Анастас Јовановић је овакав вид пословања прихватио већ на почетку своје уметничке каријере, условљен вероватно лошим материјалним положајем у коме се нашао. Катарина Јовановић, наиме, наводи да је за Јовановића још након политичких промена у Србији, када је изгубио „благадејаније“, настало „једно врло мучно доба“. Школовање је успео да заврши захваљујући поруџбинама бечких православних трговаца и банкара, изводећи литографске и иконописачке радове (Јовановић 1924: 595). Јовановићева прагматичност и тржишни однос према уметности дошли су до изражаја већ на почетку боравка у Бечу, када своје прве, тек довршене литографије с портретима Доситеја Обрадовића, Карађорђа, Лукијана Мушицког и Вука Караџића шаље ради продаје у Београд, Пешту и Нови Сад, а због великог обима поруџбина прекида на неко време и школовање на Академији. Тих година је развио и трговину „рамовима“, које шаље у Београд и Нови Сад.¹⁵ Анастас Јовановић је своју делатност често јавно оглашавао, путем плаката и новина¹⁶, а претпоставља се и да је имао широку мрежу повереника у српским срединама који су дистрибуирали његове литографије (Васић 1962: 47).

Анастасова бечка радионица је сасвим извесно снабдевала српске православне општине (Хан 1968: 44–47), док порекло поручилаца предмета профане намене за сада остаје непознато. Претпоставља се да је неке од предмета Анастас израђивао за своје бечке мецене, као и за чланове династије Обреновића, а највише за кнеза Михаила, који је у периоду између прве и друге владавине претежно живео у својој резиденцији у Бечу (*ibid.*: 53). Неки од нацрта поуздано пружају податке о наручиоцима, попут нацрта за орден с натписом „Данил I кнез црногорски 1853“ и нацрта за кићанку с круном и монограмом „А I“ (кнез Александар Карађорђевић) (*ibid.*: 63, кат. бр. 39 и 40). Нацрт за чајник с представом „Бој на Чачку“ (*ibid.*: 61, кат. бр. 22) и нацрт луксузног оквира (*ibid.*: 58, кат. бр. 7) могу се с великом вероватноћом довести у везу с династијом Обреновића, било да су рађени у периоду емиграције или након 1858. године, у време када је Анастас Јовановић као управитељ двора могао учествовати у опремању владарских ентеријера. Нарочито се настанак скице чајника с историјском темом може везати за повратак Обреновића у Србију. Претпо-



3. Нацрт за прибор за јаја, 1846–1850.
Музеј примењене уметности, Београд
3. Design for an egg set, 1846–1850.
Museum of Applied Art, Belgrade

стављена је и друга могућност: да су овај чајник, као и још неки од предмета чији су нацрти сачувани, били намењени уређењу Малог дворца, који је подигнут у Београду 1859. године. Можда је и нацрт за оквир рађен за ту прилику. На то указује неколико елемената: на врху оквира је круна истог типа као на тадашњем српском грбу, која стоји на гранчицама лавова и храста, симболима везаним за српску династију, па се може претпоставити да је луксузни оквир био намењен двору Обреновића (*ibid.*: 53).

Мада о другим поручиоцима, односно купцима Јовановићевих производа нема сачуваних података, на њихов идентитет недвосмислено упућују сами предмети. Иако им је функција примарно употребна, њихову битну одредницу представљају формално-естетске вредности које поседују. Према начину обраде, стилским елементима и материјалу у којем је требало да буду изведени, ови предмети припадају истом типу као и луксузни објекти иностране провенијенције који су путем поруџбина и увоза стизали у Србију током XIX века. Управо та категорија одређује њихов симболични карактер и функцију.

Пракса поручивања луксузних предмета из европских уметничких центара појављује се у Србији већ

¹⁴ Овакав вид комуникације са потенцијалним клијентима сликари и фотографи у нашој средини прихватили су доста рано, већ на почетку четрдесетих година XIX века (Јанц 1978: 11 и даље).

¹⁵ На ове наводе из необјављеног Дневника Анастаса Јовановића (Музеј града Београда, инв. бр. А 680) пажњу је скренула В. Хан (Хан 1968: 32).

¹⁶ Плакат за „Споменике српске“, изашао у Бечу 1. маја 1847; оглас за „Споменике српске“, *Подунавка*, бр. 26 од 20. јуна 1847; већ поменути оглас објављен у: *Српске новине*, год. XXV, бр. 37 од 29. марта 1858. и бр. 63 од 3. јуна 1858. и др.



4. Нацрт за самовар, 1850–1860.
Музеј примењене уметности, Београд
4. Design for a samovar, 1850–1860.
Museum of Applied Art, Belgrade

тридесетих година XIX века као један од облика нове потрошачке културе.¹⁷ Потражњу за декоративним употребним предметима обрађеним у маниру актуелних европских стилова нису могли да подмире ни уметнички занати, који су се током прве половине XIX века у великој мери развијали на традиционалним основама, нити још увек недовољно развијена индустрија.¹⁸ Повећани импорт луксузних предмета из иностранства у Србију почиње већ током прве владавине кнеза Милоша, о чему сведоче богата архивска грађа и сачувани предмети. Сам кнез је преко својих београдских комисионара у Бечу поручивао скупочени накит, посуђе од сребра, каруце, репрезентативну коњску опрему, тканине, као и разне поклоне за заслужне личности (Хан 1968: 29; *idem* 1970: 661–666; Ђурић 1984: 13–15). О начину на који су ови предмети коришћени у кнежевом конаку у Пожаревцу немачки путописац Ото Дубислав Пирх (Otto von Pirch) пише: „Сто је био постављен онако исто лепим посуђем како се код нас употребљава. Једе се из калајних тањира, јер се порцулан тешко набавља; са сребрним у Бечу рађеним ножевима и виљушкама, које су обележене

књажевим монограмом; сребрне чаше са грбом књажевим и лепе шлифоване чаше беху поређане по столу.“ (Пирх 1983: 78). Ентеријер дворца у Савамали је већ 1837. године био уређен по европским узорима и опремљен скупоченим и луксузним предметима. Ентеријер и екстеријер Старог конака били су изведени потпуно у том духу, а исто се може претпоставити и за „Мали дворца“, подигнут 1859. године за престолонаследника Михаила (Хан 1970: 664). Исте тенденције биле су присутне и у опремању резиденција осталих чланова владарске породице. Према Пирху, конак господар Јована у Чачку је нов и елегантан, с „франачким намештајем“, који је „по гдегде преовлађивао у конаку“ (Пирх 1983: 162).

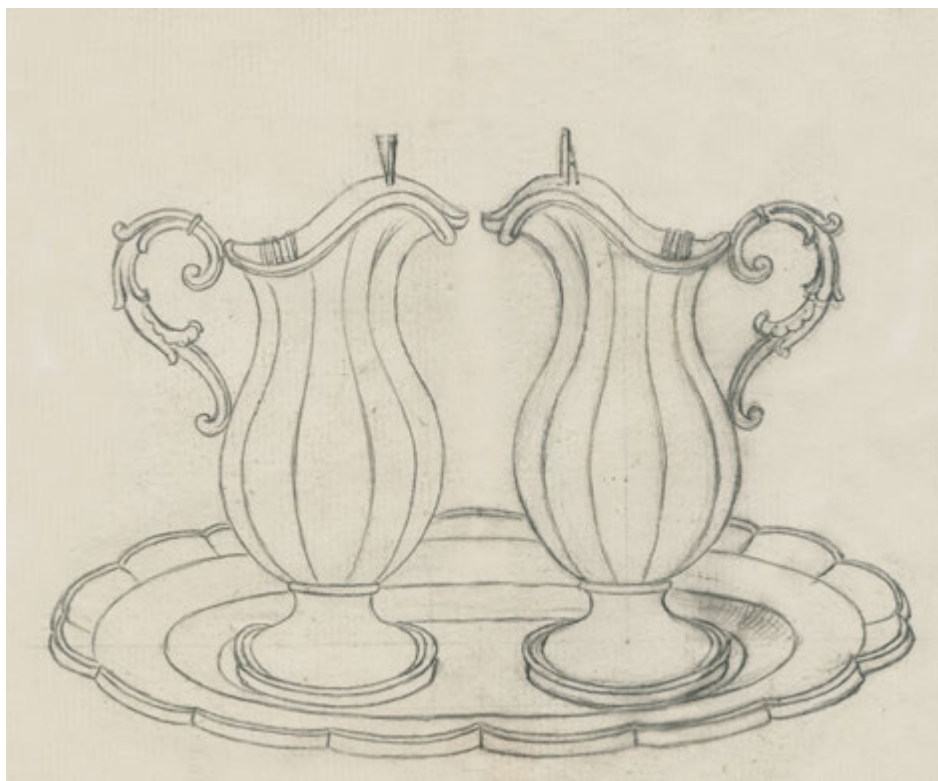
Дворски модел следили су и припадници градског становништва у Србији, високи државни службеници, чиновници и трговци. Књиге протокола београдске царинарнице од четрдесетих година XIX века пружају јасну слику о усмерењу становника Београда ка западноевропским центрима у набавци премета. У њима се за период 1839–1862. налазе бројни подаци о богато декорисаном намештају, сатовима, огледалима, оквирима за слике, полијелејима, лампама, сликама и гравирама, сервисима од сребра и порцелана, предметима од брушеног стакла, прибору за јело, одећи и накиту. Из иностранства, највише из Аустрије, увозе се и сакрални предмети: иконе, кадионице, кандила, крстови, чираци, одежде и звона (Хан 1970: 665–666; Зорић 1990: 16–18; Ђурић 1984: 16–24). Један од највећих увозника луксузних предмета био је капетан Миша Анастасијевић. Поред његовог здања, по раскоши су се истицале и куће богатих београдских трговаца, браће Германи, које су свакако морале бити опремљене у складу с њиховим материјалним и друштвеним статусом (Ђурић 1984: 22–24). При поручивању предмета из иностранства клијенти нису били пасивни, па су поруџбине биле праћене захтевима, често у виду узорака, нацрта и скица жељених предмета (Хан 1970: 667).

Артифицирани предмети о којима је реч били су намењени сасвим одређеном кругу конзумената, из редова градског становништва, и имали су декоративну и употребну функцију у оквиру њихових приватних простора. Описујући типичан српски ентеријер с краја двадесетих година XIX века, Пирх наводи да „столица и столова, онаких каквих ми имамо, има само у варошима и у неким манастирима“ (Пирх 1983: 112). С друге стране, мада су ентеријери трговачких кућа у Београду уређени као „мешавина оба начина живота“, оријенталног и европског, Пирх примећује да „Београђани, па и остали Срби, све више напуштају турски начин живота“ (*ibid.*: 49).¹⁹ У њима се може видети „најоригиналнији намештај.

¹⁷ О новим облицима потрошачке културе у Османском царству у XIX веку, cf. Exertzoglou 2003.

¹⁸ О почелима индустријске производње стакла у Србији в. Ђурић 1984.

¹⁹ О „домаћем“ културном моделу, као споју праксе неговане у Османском царству и идеала грађанске Европе, у условима државне самосталности в. Макуљевић 2006: 38–45.



5. Нацрт за два ибрика на послужавнику, 1850–1860. Музеј примењене уметности, Београд
5. Design for two *ibrik* coffee pots on tray, 1850–1860. Museum of Applied Art, Belgrade

У првој соби је све намештено по европски: софа, ормани, огледало, столови, столице, бакрорези. На једном зиду повешано је одело домаћице, све по немачком начину скројено и искићено; хаљине, шешири, капе, све модерно и елегантно“ (*ibid.*: 49).

Артифицирани предмети европске провенијенције, или они израђени по њиховом моделу, имају карактер „симболичних добара“ чија је „реалност двојака, као робе и симболичног објекта“ (Bourdieu 1993: 113). Они су представљали израз укуса и ознаку животног стила одређене друштвене групе, припадника грађанског сталежа²⁰, и у том смислу су симболично функционисали као један од облика њихове идентификације²¹ и начин разликовања од осталих друштвених група (Bourdieu 2002). У складу с тим је и њихова локација у ентеријеру грађанског дома XIX века. Место излагања луксузних артефаката био је салон, односно друга заједничка

просторија, попут трпезарије или велике собе – дакле, репрезентативни простор, намењен породичним окупљањима и примању гостију. Као део приватног простора отворен за јавност, салон је био место у којем се најјасније испољавала тежња за усклађивањем приватне и јавне институционалности грађанске породице. Ова просторија била је искључиво део грађанског ентеријера и представљала је јасну идентитетску ознаку, обележје припадности грађанској класи. Томе је служио и њен садржај који су, поред различитих породичних меморијалија и ликовних представа, чинили намештај и декоративни предмети европске провенијенције, обликовани у духу актуелних уметничких стилова (Тимотијевић 2006: 238–239).²² Као део породичног наслеђа, они су током генерација потврђивали приврженост одређеном укусу и припадност грађанском кругу.

Артифицирани предмети служили су естетизацији свакодневног живота и уобичајених ритуала. Потреба за тим у духу је просветитељских идеала, присутних и у српској култури XIX века. Надограђени културом бидермајера током првих деценија XIX века, просветитељски и хуманистички идеали утицали су на

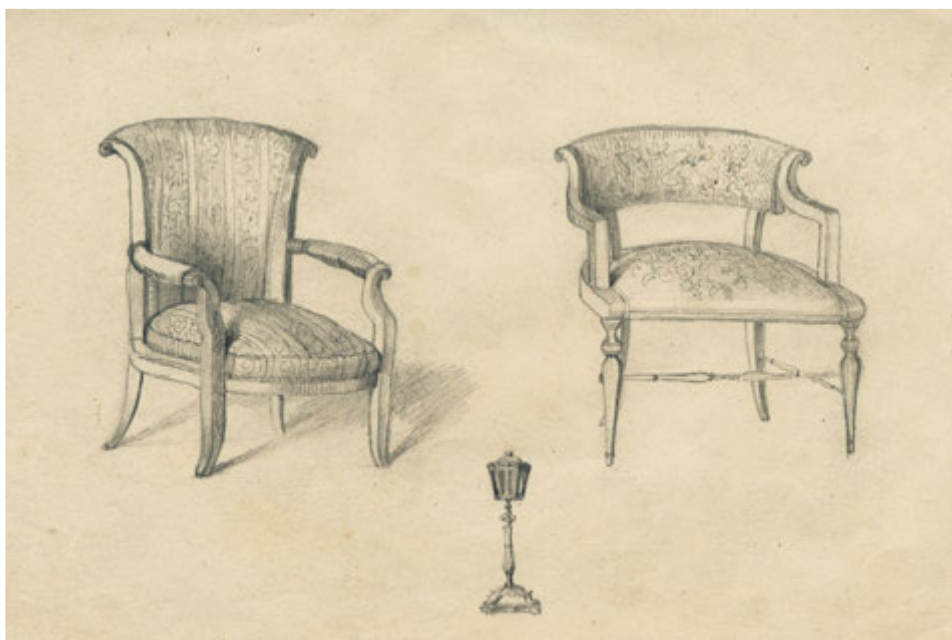
²⁰ П. Бурдије (P. Bourdieu) сматра да је сама идеја укуса типично буржоаска, пошто претпоставља апсолутну слободу избора (Bourdieu 2002: 177). О концепту животних стилова као особеном модерном обрасцу статусног груписања в. Сејни 2003.

²¹ О улози нових облика потрошачке културе у обликовању различитих идентитетских структура у урбаним центрима Османског царства у XIX веку в. Exertzoglou 2003.

²² О неформалној институцији кућног музеја в. Тодић 2006.



6. Нацрт за свећњак, 1850–1858.
Музеј примењене уметности, Београд
6. Design for a candlestick, 1850–1858.
Museum of Applied Art, Belgrade



7. Нацрт за две фотеље и канделабар, 1846–1858.
Музеј примењене уметности, Београд
7. Design for two armchairs and a candelabrum, 1846–1858.
Museum of Applied Art, Belgrade

грађанско поимање приватности и приватног живота, па и на обликовање приватног простора.²³ Пуни израз ови идеали нашли су код Доситеја Обрадовића, а затим и код његових следбеника који „снажније исказују мисли о култури просвећеног човека која се реализује у приватном простору“ (Макуљевић 2006: 31). Тако у делу *Благодетелна муза* Стефан Живковић једно поглавље посвећује „образовању укуса“²⁴, а у оквиру поглавља посвећеног „домаћем животу“ јасно истиче потребу за његовом естетизацијом. Приватни – домаћи живот не треба да буде „само једно просто живљење“, већ треба да буде испуњен „љубком красотом и лепотом“ и „домаћим пријатељским гозбама“ (Живковичем 1815: 211; Макуљевић 2006: 32).

Описани културни контекст пружа оквир за сагледавање значаја Јовановићевих нацрта за декоративне употребне предмете. Њихови конзументи били су свакако из кругова српске друштвене, политичке и економске елите, у којима се уметник практично читавог живота кретао. Мада су им свакако били доступни слични предмети из иностранства, може се претпоставити да су се српски поручиоци приклонили домаћем уметнику. Нацрти Анастаса Јовановића за декоративне

употребне предмете представљају прва и јединствена дизајнерска решења у српској уметности и визуелној култури XIX века, која имају паралеле и у европским оквирима (Snodin 1985; Young 1986). Своје познавање актуелних уметничко-стилских токова, утемељено на дугогодишњем искуству боравка у Бечу²⁵, као и на путовањима у пратњи кнеза Милоша по Чешкој и Немачкој (Никић 1956: 411–414) и краћем боравку у Паризу 1855, где је имао прилике да види изложбе, дворске и племићке ентеријере (Хан 1968: 40–42), Анастас је путем својих нацрта и као консултант или непосредни набављач сличних предмета у Бечу, преносио и у српску средину, утичући на формирање укуса и обликовање једног културног концепта. Приврженост европском културном моделу Анастас Јовановић је показивао и у приватном животу, што је апострофирао у аутобиографији, наводећи како је свој стан у Београду уредио по угледу на станове својих пословођа у штампарији, „сасвим по немачки, тј. купим на Сави жуто офарбан стол и столицу и чини ми се да сам скоро од првих у Београду који је своју собу с столом и столицама имао, а тако могу рећи и да сам први од мог друштва које се је од 20–30 лица састојало, ја дао себи немачке хаљине начинити, тј. панталоне, прслук и капут и качкету“ (Никић 1956: 403). Његово деловање у том смислу било је

²³ О грађанском културном моделу у контексту приватног живота у Србији XIX века в. Макуљевић 2006: 29–37.

²⁴ Он укус дефинише на следећи начин: „Ко има чувство осетити и познати оно што је лепо, прекрасно, превисоко, ко ту способност има, све оно изнаћи и чувствовати, тај има – као што обичавају рећи – укус, или као што други кажу, естетическо чувствованије“ (Живковичем 1815: 46).

²⁵ Један од таквих сачуваних предмета јесте путир од позлаћеног сребра у цркви св. Тројице у Гроцкој, који је по поруцибини Илије Гарашанина Јовановић набавио у Бечу 1856. године (Хан 1968: 35, сл. 3, 44).

²⁶ О просветитељском карактеру уметности в. Живковичем 1815: 179–180.

просветитељско²⁶, као што је то била и његова иницијатива коју је покренуо као питамац бечке Академије 1841. године, о потреби подучавања младића из Србије у иностранству „у струкама хуманитета и заната“, који нису били довољно развијени у Србији.²⁷ Анастасови нацрти за декоративне употребне предмете представљају још један вид његовог утицајног деловања, у оквирима визуелне културе и уметности, на обликовање српске културе XIX века у целини.

ЛИТЕРАТУРА

Ванушић, Д. (прир.) 2012

Разне успомене Константина А. Јовановића на владаре Србије и Црне Горе 19. века, Београд: Музеј града Београда.

Макуљевић, Н. 2006

Плурализам приватности. Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд: Клио, 17–53.

Тимотијевић, М. 2006

Приватни простори и места приватности, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд: Клио, 165–244.

Тодић, М. 2006

Конструкција идентитета у породичном фото-албуму, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд: Клио, 526–534.

Exertzoglou, H. 2003

The Cultural Uses of Consumption: Negotiating Class, Gender, and Nation in the Ottoman Urban Centers during the 19th Century, *International Journal of Middle East Studies* (Available through JSTOR) Vol. 35, No. 1: 77–101. <http://www.jstor.org.proxy.kobson.nb.rs> [приступљено 20. 5. 2010].

Čejni, D. 2003

Životni stilovi, Београд: Clio.

Bourdieu, P. 2002 (cop. 1984)

Distinction. *A Social Critique of the Judgment of Taste*, London: Routledge.

Harrison, C., Wood, P. and Gaiger, J. (eds.) 1998

Art in Theory 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas, Oxford: Blackwell Publishing.

Trodd, C. 1997

The Authority of Art: Cultural criticism and the idea of the Royal Academy in mid-Victorian Britain, *Art History* (Available through EBSCO) Vol. 20, No. 1: 3–22. <http://web.ebscohost.com.proxy.kobson.nb.rs> [приступљено 23. 9. 2010].

McClellan, A. 1996

Watteau's Dealer: Gersaint and the Marketing of Art in Eighteenth-Century Paris, *The Art Bulletin* (Available through JSTOR), Vol. 78, No. 3: 439–453. <http://www.jstor.org.proxy.kobson.nb.rs> [приступљено 13. 10. 2010].

Bourdieu, P. 1993

The Market of Symbolic Goods, in: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Edited and Introduced by Randal Johnson, Columbia University Press, 112–141.

Зорић, И. 1990

Сребрнина у Србији XIX века, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

Bürgersinn und Aufbegehren, Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848 1988

каталог изложбе, Wien: Historisches Museum der Stadt Wien.

McWilliam, N. 1988

Art, Labour and Mass Democracy: Debates on the Status of the Artists in France around 1848, *Art History* (Available through EBSCO) Vol. 11, No. 1: 64–87. <http://web.ebscohost.com.proxy.kobson.nb.rs> [приступљено 1. 10. 2010].

Green, N. 1987

Dealing in Temperaments: Economic Transformation of the Artistic Field in France during the Second Half of the Nineteenth Century, *Art History* (Available through EBSCO) Vol. 10, No. 1: 59–78. <http://web.ebscohost.com.proxy.kobson.nb.rs> [приступљено 1. 10. 2010].

Антић, Р. 1986

Анастас Јовановић – талботипије и фотографије, Београд: Музеј града Београда.

Вујовић, Б. 1986

Уметност обновљене Србије 1791–1848, Београд: Просвета, Републички завод за заштиту споменика културе.

Young, H. 1986

Sir William Chambers and John Yenn: designs for silver, *The Burlington Magazine*, Vol. CXXVIII, No. 994: 31–35.

Snodin, M. 1985

Some designs for English gold and silver, *The Victoria and Albert Album*, No. 4: 147–154.

Ђурић, Ј. 1984

Стакло у Србији XIX века, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

Пирх, О. Д. 1983

Путовање по Србији у години 1829, Београд: Просвета.

Јанц, З. 1978

Огласи у старој српској штампи 1834–1915, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

Хан, В. 1970

Примењена уметност у Србији од Хатишерифа до предаје градова (1830–1867), у: *Ослобођење градова у Србији од Турака 1826–1867*, Београд: САНУ, 661–675.

²⁷ Писмо је публикувао М. Коларић (Коларић 1966: 314–315; Јовановић 1924: 591). Поред размишљања о уметности, Стефан Живковић износи мишљење и о занатима као „мање благородним хуманствима“, истичући њихов значај и потребу да се савршено изуче и усавршавају (Живковићем 1815: 180).

Хан, В. 1968

Значај Анастаса Јовановића за развој српске примењене уметности XIX века, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 12: 29–65.

Коларић, М. 1966

Класицизам код Срба. Сликарство и графика, књ. III, Београд: Народни музеј.

Fox, D. M. 1963

Artists in the Modern State: *The Nineteenth-Century Background, The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Available through JSTOR) Vol. 22, No. 2: 135–148;

<http://www.jstor.org.proxy.kobson.nb.rs> [приступљено 18. 2. 2010].

Васић, П. 1962

Живот и дело Анастаса Јовановића, Београд: Народна књига.

Никић, Љ. 1956

Аутобиографија Анастаса Јовановића, *Годишњак Музеја града Београда* (Београд) књ. III: 385–416.

Јовановић, К. 1924

О животу и раду Анастаса Јовановића, *Српски књижевни гласник* (Београд) књ. XIII, бр. 8: 588–599.

Живковичем, С. 1815

Благодетелна муза или чуствовање и мисли к образованију срца, и к украшенију душе, Беч.

ИЗВОРИ

Српске новине, год. XXV, бр. 37, 29. март 1858.

Summary

JELENA PERAĆ*

DESIGNS BY ANASTAS JOVANOVIĆ FOR UTILITY DECORATIVE OBJECTS: Luxury Object as Symbolic Object

One of the areas of the altogether extremely varied artwork of Anastas Jovanović comprised the designs for production and decoration of utility objects, of both sacral and profane use. Beside photography and lithography, this represented an additional field of Jovanović's pioneer activity in Serbian 19th century art and visual culture. Anastas created these designs, which are preserved in several public and private collections today, during his sojourn in Vienna, from 1846 to 1860, and, to a large extent, under stylistic influences that came from the contemporary Viennese arts and crafts and the Central European applied arts. Although there are no preserved documents, we assume, with great deal of certainty, that there existed objects that were created after these designs, and that they were produced in Anastas' studio-workshop in Vienna, which was operational during the 1850s. The assumption is that Anastas made some of the objects for his Viennese maecenas, as well as for the members of the Obrenović dynasty. It is without doubt that Anastas' workshop in Vienna supplied Serbian orthodox municipalities, while the art objects for the profane purposes were, as a matter of course, meant for a designated circle of consumers, coming from

urban strata, and served for decoration and as objects of utility in their private abodes. Judging by their production, the applied stylistic elements and materials of which they were to be made, these objects belong to the same type of luxury objects of international provenance, which used to arrive in Serbia during the 19th century, and that were either ordered or were simply imported goods. Related to a specific social group, i.e. to the members or urban class, the artfully decorated objects of European provenance, or the ones modeled after them, functioned as one of the forms of identification and differentiation this class from other social groups. These objects served to aesthetize the everyday life and common rituals, and this need stands in line with the ideals of the Enlightenment that were also present in Serbian culture of the 19th century. As the first and unique designer solutions in Serbian art and visual culture of the 19th century, which have their parallels within the European scope, too, the designs made by Anastas Jovanović for decorative utility objects represent another aspect of his influence practice, although in the realm of visual culture and art, on the formation of Serbian culture of the 19th century as a whole.

ТРАДИЦИЈА И МОДА: женска обућа из XIX и с почетка XX века у колекцији Музеја примењене уметности у Београду

Апстракт: Женска обућа из XIX и с почетка XX века чува се у збирци Одсека за текстил и костим Музеја примењене уметности у Београду. Сачувани примерци обуће ношени су у Србији и у региону; они прате процес трансформације одевања грађанске класе на овом простору током XIX века, од традиционалне оријенталне ношње ка европској моди. Међу сачуваним предметима налази се обућа која се носила као део градске ношње (папуче, местве и нануле), као и модна обућа (ципеле и чизме), ношена углавном у свечаним приликама, али и као део свакодневног одевања. Поједини примерци модне обуће носе ознаке европских произвођача, али и познатих београдских модно-галантеријских трговина које су увозиле и продавале луксузне модне предмете.

Кључне речи: Музеј примењене уметности, обућа XIX века, обућа XX века, Србија, ципеле

Женска обућа сачувана у колекцијама Музеја примењене уметности у Београду датира из периода од прве половине XIX века, па до наших дана. Обућа се чува у збиркама два музејска одсека који прикупљају и чувају модне и одевне предмете: Одсека за текстил и костим и Одсека за савремену примењену уметност.¹

Први примерци обуће ушли су у музеј одмах по оснивању, 1951. године, са збирком сликара и графичара Љубе Ивановића. Реч је о традиционалним врстама обуће која се носила као део градске ношње у XIX веку: папучама (кат. бр. 2), мествама (кат. бр. 4 и 5) и нанулама (кат. бр. 8 и 9). Први примерци европске модне обуће придружили су им се 1957. године: чизме за шетњу из 1914–1917. године (кат. бр. 17, сл. 1) и сатенске ципеле за вече направљене око 1927. године (МПУ инв. бр. 1992).

Женска обућа из XIX и с почетка XX века, која се чува у збирци Одсека за текстил и костим, носила се



1. Чизме за шетњу; Аустроугарска, Земун, 1914–1917. Музеј примењене уметности, Београд
1. Walking boots; Austria-Hungary, Zemun, 1914–1917. Museum of Applied Art, Belgrade

углавном у Србији и региону. Сходно томе, она прати процес трансформације одевања грађанске класе на овом простору током XIX века, од традиционалне оријенталне ношње ка европској моди.

Незаобилазан део женске градске ношње у XIX веку биле су папуче које су се носиле као кућна обућа. У колекцији су сачувана два пара папуча типа *терлуци* (*терлуке, телуке, туркулуци*), које су се носиле, пре свега, у Босни и Херцеговини (кат. бр. 2 и 3, сл. 2). Терлуци су се правили од коже и украшавали златовезом, свилом или сомотом, а богатство њиховог украса зависило је од имовинског стања породице жене која их је носила. Правиле су их занатлије *терлукчије* (Gegić 2010).

Пар папуча из колекције, направљених од црвене коже (кат. бр. 12), украшених бакарном траком и разнобојним свиленим кићанкама, припада типу женских папуча какве су се крајем XIX и почетком XX века носиле у градским срединама у области Хиџаз (Al-Hejaz) у Саудијској Арабији, где се налазе исламски

* Драгиња Маскарели, историчар уметности, Музеј примењене уметности, Београд

¹ У Одсеку за текстил и костим чувају се предмети одговарајућих намена и материјала настали до 1918. године, док је Одсек за савремену примењену уметност формиран 1966. године и у њему се чувају предмети свих области примењене уметности од 1918. године до текуће продукције.

ходочаснички центри Мека и Медина.² Највероватније су донете на Косово са ходочашћа, као сувенир или поклон, а затим су се чувале у породици кроз неколико генерација.

Крајем XIX и почетком XX века модерни су били везови за папуче, од којих су *обућари* и *папуције* правили обућу за кућу. Везле су их жене у кућној радиности, а могли су се набавити и на цариградским базарима и у европским робним кућама.

У колекцији су сачувана два примерка веза за папуче с почетка XX века: први је највероватније изведен у Пожаревцу, на подлози од јуте, љубичастом вуницом, белим перлицама и металном нити (кат. бр. 14); а други у Сарајеву, разнобојном вуницом на подлози од свиленог сомота (кат. бр. 15).

Карактеристичан тип градске кућне обуће у XIX веку биле су *местве* – дубока обућа од мекане, најчешће жуте или црне коже.³ Носиле су их жене, али и мушкарци, на босу ногу или преко чарапа, а преко њих се по потреби обувала обућа која је ношена ван куће (Шарац-Момчиловић 1996: 50). Правиле су их занатлије *чизмеције*. У колекцији су сачувана два пара местви из XIX века од жуте коже, један набављен у Пријеполу, а други у Пећи (кат. бр. 4 и 5).

Ношење богато украшених дрвених нанула са две потпетице у градским срединама везивало се, пре свега, за обичај одласка у хамам (Beljakšić-Hadžidedić 1985: [20]; O'Keeffe 1997: 360; Bossan 2007: 158–159; Тадић 2008). Правиле су их занатлије *налунције*. Чак шест пари хамамских нанула из XIX века сачуваних у колекцији показују нам богатство и разноврсност техника и мотива коришћених за израду и украшавање ове врсте обуће (кат. бр. 6, 7, 8, 9, 10 и 11). Једноставнији примерци нанула били су део свакодневног одевања сиромашнијих слојева и носили су се у кући и око ње, као и на улици.

Својеврстан спој традиције и моде представља пар женских татарских чизама (кат. бр. 13, сл. 3) с краја XIX и почетка XX века.⁴ Приликом набавке, 1959. године, забележено је да је донет у Србију, односно Југославију, из Русије, после Октобарске револуције. Захваљујући богатој декорацији и колориту, који су постигнути специфичним начином израде – спајањем парчића разнобојне коже, обликованих у виду орнамената – татарске чизме су почетком XX постале века популарне у



3. Татарске чизме; Русија, Казан, крај XIX – почетак XX века.
Музеј примењене уметности, Београд
3. Tatar boots; Russia, Kazan, late 19th – early 20th century.
Museum of Applied Art, Belgrade

европској, а посебно у француској авангардној моди (Саттарова 2004: 13; AntiqueDress.com 2012).⁵

У последњој деценији XVIII века, у периоду после Француске револуције, у европску моду улазе елегантне, равне женске ципеле. Њихов једноставан дизајн био је део модног покрета који се, под утицајем класичне антике, кретао ка једноставнијем и чистом стилу, удаљавајући се од онога што се сматрало екстравагантним претеривањем претходног периода. Носиле су се у кући, као обућа за свечане прилике или за вече (McDowell 1994: 12–13, 33–34).⁶

Овом типу припада један од најстаријих пари женске модне обуће сачуваних у колекцији (кат. бр. 1, сл. 4). Равне женске ципеле од бордо коже са утиснутим флоралним декоративним мотивима, настале су током

² Папуче овог типа чувају се у збирци Етнографског музеја у Лајдену (инв. бр. 345–12, 1973–101 870–12 и 884–2), где су стизале крајем XIX века као поклони холандских дипломата из конзулата у Џеди (Jeddah, Саудијска Арабија), као и у збирци приватног белгијског музеја *Shoes or no Shoes?* (инв. бр. 1403, 1810 и 1811).

³ За местве од жуте коже користи се и назив *томаке*.

⁴ Најстарији примерци традиционалних татарских чизама потичу из касног XVIII и раног XIX века. Познате су под називима *читик* (читек, *chitek*) и *ичеги* (ичеги, *ichigi*). Тип татарских чизама са потпетицом, којем припада и пар из колекције, почео је да се прави крајем XIX и почетком XX века и био је намењен женама.

⁵ Носталгија за далеким земљама, својствена овом времену, инспирисала је и чувеног модног креатора Пола Поареа (Paul Poiret), чији су стил карактерисале егзотика и јарке боје (Fukai A. et al. 2005: 326–327). Нову, авангардну моду у почетку је прихватио само ужи круг интелектуалне и уметничке елите. Њеном ширењу допринео је и деби трупце Руски балет (*Balletes Russes*) у Паризу 1909. године. Балет је изазвао дивљење својом величанственом егзотиком. У колекцији Музеја Викторије и Алберта у Лондону чува се пар женских татарских чизама са потпетицом (инв. бр. S.655-1983), ношен као део костима половецке девојке у представи Руског балета *Кнез Игор*.

⁶ Овај тип ципела носио се све до средине XIX века. Прављене су од лакших материјала, као што су свила или сатен различитих боја, а ређе од коже.



2. Папуче – *терлужи*; Османско царство / Аустроугарска, Босна или Санџак, XIX век. Музеј примењене уметности, Београд
2. Slippers – *terluci*; Ottoman Empire / Austria-Hungary, Bosnia or Sandžak, 19th century. Museum of Applied Art, Belgrade



4. Ципеле; Западна или средња Европа, 1830–1840. Музеј примењене уметности, Београд
4. Shoes; Western or Central Europe, 1830–1840. Museum of Applied Art, Belgrade

четврте деценије XIX века.⁷ Приликом њихове израде, нису коришћени различити калупи за леву и десну ногу, што је било уобичајено у то време (Bossan 2007: 63).⁸

Од средине XIX века потпетице се враћају у моду, након готово педесетогодишње превласти равне обуће или обуће са ниском потпетицом. „Луј“ потпетица улази у моду осамдесетих година XIX века и носи се све до 1925. године (O’Keeffe 1997: 83; Victoria and Albert Museum 2012).⁹ Беле ципеле са „Луј“ потпетицом, од сатена или меке коже, украшене везом, биле су модерне крајем XIX и почетком XX века. Носиле су се на венчањима и у другим свечаним приликама.

Овом типу припадају три пара ципела из колекције, направљених од мекане, беле коже и украшених везом перлицама (кат. бр. 18, 19 и 20, сл. 5 и 6), од којих два носе ознаке чувених београдских модно-галантеријских трговина: *Коста Николић и Друг* и *Савчић и Николић* (Аноним 1909; Адресна књига Београда 1912: II, 49; Стојановић 1914; Прошић-Дворнић 2006: 423–430).¹⁰

У колекцији су сачувана и два пара сатенских ципела са „Луј“ потпетицом: ципеле од црног сатена из 1914. године, бечког произвођача обуће Х. Бауера (Н. Bauer)¹¹, чији је деколте украшен металном шналом са



5. Ципеле; Западна или средња Европа, око 1910. Музеј примењене уметности, Београд
5. Shoes; Western or Central Europe, c. 1910. Museum of Applied Art, Belgrade



6. Ципеле; Западна или средња Европа, око 1910. ознака продавца: „Савчић и Николић“, Београд. Музеј примењене уметности, Београд
6. Shoes; Western or Central Europe, c. 1910; mark of the seller: „Savčić i Nikolić“, Belgrade. Museum of Applied Art, Belgrade

⁷ Према сведочењу дародавке, Виде Рогоулић из Београда, ципеле су део заоставштине њене рођаке, сликарке Марије Милекић (Славонија, око 1868 – Београд, 1940). Веома сличан пар ципела сачуван је у колекцији Метрополитен музеја у Њујорку (инв. бр. С.I.38.23.149).

⁸ Коришћење различитих калупа за леву и десну ногу постало је уобичајено тек после 1870. године. Разлика између леве и десне ноге није прављена ни приликом израде традиционалне оријенталне обуће, као што су папуче, местве и нануле.

⁹ „Луј“ потпетица, „струкирана“ и проширена у основи, добила је име по потпетицама ношеним на двору Луја XV.

¹⁰ „Коста Николић и Друг“, једна од најстаријих београдских модно-галантеријских трговина, основана је 1878. године и налазила се Улици Кнеза Михаила бр. 18. Модно-галантеријска трговина „Савчић и Николић“ основана је 1909. године и налазила се у Улици Краља Милана бр. 9, а затим у Улици Кнеза Михаила бр. 1 и бр. 3.

¹¹ Радња бечког произвођача обуће и дворског лиферанта Х. Бауера налазила се у Улици Флајшмаркт (Fleischmarkt) бр. 2. У студијској збирци Одсека за текстил и костим сачуван је и каталог обуће овог произвођача из периода од око 1910. до око 1914. године.



7. Ципеле; Аустроугарска, Беч, Х. Бауер (H. Bauer), 1914. Музеј примењене уметности, Београд
7. Shoes; Austria-Hungary, Vienna, H. Bauer, 1914. Museum of Applied Art, Belgrade

штрасом (кат. бр. 21, сл. 7); као и ципеле чувене швајцарске фирме „Бали“ (Bally) направљене од белог сатена у периоду од 1910. до 1925. године¹²; њихов деколте је украшен свиленом розетом (кат. бр. 22). Други пар ципела носи и ознаку београдске модно-галантеријске трговине *Лазаревић и Стојанкић*, која је била један од дистрибутера „Бали“ обуће за Србију (Поповић 2000: 101; Прошић-Дворнић 2006: 424).¹³

Чизме на шнирање и копчање, које данас сматрамо изазовном обућом, улазе у моду у конзервативном викторијанском периоду, замишљене тако да из моралних разлога покрију чланке на женским ногама (McDowell 1994: 13–14, 34, 72–73).¹⁴ Носе се све до Првог светског рата уз различите кројеве дугачких женских хаљина модерне током XIX и почетком XX века. Једна од варијанти овог типа чизама јесу и чизме за шетњу, прављене од коже и најчешће постављане фланелом. Оне у другој половини XIX века постају популарне као обућа за хладно време (O’Keeffe 1997: 295–296, 314, 317). У

колекцији су сачувана два пара кожних чизама за шетњу на шнирање, с краја XIX и из првих деценија XX века, које показују, између осталог, да су се чизме, као тип обуће, стално кретале између модног и функционалног (кат. бр. 16 и 17).

Већи део колекције женске обуће из XIX и с почетка XX века која се чува у Одсеку за текстил и костим Музеја примењене уметности у Београду, приказан је на изложби *Ах, те ципеле!*, одржаној у музеју периоду од 16. маја до 16. новембра 2013. године (Поповић и Маскарели 2013).¹⁵ Поред тога, Музеј примењене уметности учествује као један од 22 партнера у пројекту *Europeana Fashion*. У оквиру овог пројекта, колекција женске обуће из XIX и с почетка XX века биће доступна од марта 2015. године на порталу *Europeana Fashion*, заједно са око 5.500 предмета из фонда музеја и око 700.000 дигитализованих предмета из области моде из фондова водећих приватних и јавних музеја, архива и колекција из дванаест европских земаља.¹⁶

¹² Фирму „Бали“ основао је 1851. године у Шененверду (Schönenwerd, Швајцарска) Карл Франц Бали (Carl Franz Bally, 1821–1899). У његовој кући, такође у Шененверду, отворен је 1941. године Музеј ципела „Бали“, један од најважнијих музеја обуће на свету, са колекцијом која броји више од 10.000 различитих типова обуће од антике до данас. Седиште фирме „Бали“ данас се налази у Каслану (Caslano, Швајцарска).

¹³ Београдска модно-галантеријска трговина „Лазаревић и Стојанкић“, радила је под тим именом од 1906. године у Улици Кнеза Михаила бр. 27.

¹⁴ У Међународном музеју ципела у Роману (Romans-sur-Isère, Француска) сачуван је пар чизама на шнирање из око 1900. године који је припадао чувеној париској куртизани Бел Отеро (La Belle Otero; Shoes 2005: 88–89; Bossan 2007: 181–182).

¹⁵ Ауторке изложбе су Бојана Поповић и Драгиња Маскарели, кустоскиње музеја. На изложби је приказано стотинак пари женске обуће из XIX и XX века која се чува у колекцијама Одсека за текстил и костим и Одсека за савремену примењену уметност.

¹⁶ Више информација о пројекту *Europeana Fashion* доступно је на веб сајту пројекта: www.europeanafashion.eu

КАТАЛОГ

1. Ципеле

Западна или Средња Европа, 1830–1840.

Кожа, свила, кожни ђон; отискивање

Дужина: 27 cm

МПУ инв. бр. 16118

Из заоставштине дародавкине рођаке, сликарке Марије Милекић

Поклон Виде Рогулић

Равна женска кућна обућа од тамноцрвене коже украшена је на предњем делу и пети отиснутим флоралним орнаментом у златној боји. Постава је од тамноцрвене свиле, а ђон је кожни. Коришћен је исти крој за леву и десну ногу. На постави једне од ципела пришивена је трака са ознаком „14“.

2. Папуче – терлуци

Османско царство, Пријепоље, XIX век

Кожа, платно, свила

Дужина: 24,5 cm

МПУ инв. бр. 5456

Из збирке Љубе Ивановића

Равна женска кућна обућа од црвене коже, карактеристичног облика лађице, украшена је кићанкама од беж свиле на петама и деколтеу. Коришћен је исти крој за леву и десну ногу.

3. Папуче – терлуци

Османско царство / Аустроугарска, Босна или Санџак, XIX век

Кожа, метална нит, сомот, свила, картон; вез

Дужина: 24 cm

МПУ инв. бр. 23913

Поклон Мирјане Маскарели

Равна женска кућна обућа од црвене коже, карактеристичног облика лађице, украшена је златовезом и апликацијама од љубичастог свиленог сомота, као и кићанкама од љубичасте свиле на петама и деколтеу. Коришћен је исти крој за леву и десну ногу.

4. Местве

Османско царство, Пријепоље, XIX век

Кожа, памучни гајтан, метална и свиlena нит; вез

Висина: 30 cm, дужина: 22 cm

МПУ инв. бр. 5454

Из збирке Љубе Ивановића

Дубока, равна, кућна обућа од жуте коже на предњем делу је украшена флоралним мотивом у техници златовеза, зеленом свиленом кићанком и тракама у техници златовеза. У горњем делу је опшивена плавим памучним гајтаном. Коришћен је исти крој за леву и десну ногу.

Литература: Шарац-Момчиловић 1996: 50, 67, репр.

5. Местве

Османско царство, Пећ, XIX век

Кожа, памучни гајтан, метална и свиlena нит; вез

Висина: 30 cm, дужина: 21,5 cm

МПУ инв. бр. 5455

Из збирке Љубе Ивановића

Дубока, равна, кућна обућа од жуте коже на предњем делу је украшена флоралним мотивом у техници златовеза, свиленом кићанком у зеленој, црвеној и љубичастој боји, као и тракама у техници златовеза. У горњем делу је опшивена плавим памучним гајтаном. Коришћен је исти крој за леву и десну ногу.

6. Нануле, хамамске

Османско царство, Косово, XIX век

Дрво, седеф, метална жица; инкрустација

Висина: 6 cm, дужина: 23 cm

МПУ инв. бр. 1952

Женска дрвена обућа са две потпетице украшена је мотивима стилизованог цвета и шаховског поља, који су изведени инкрустацијом од седефа и металне жице; Недостаје каиш. И лева и десна нанула имају исти облик.

Литература: Тадић 2009: 22, 26–27, кат. бр. 3, репр.

7. Нануле, хамамске

Османско царство, XIX век

Дрво, метал, бајц; инкрустација

Висина: 6,5 cm, дужина: 23,5 cm

МПУ инв. бр. 1958

Женска дрвена обућа са две потпетице премазана је црним бајцом и украшена биљном врежом од виновог листа и гроздова која је изведена инкрустацијом од металне жице. Недостаје каиш. И лева и десна нанула имају исти облик.

Литература: Тадић 2009: 22, 27, кат. бр. 4, репр.; Стојановић 1980: кат. бр. 377.

8. Нануле, хамамске

Османско царство, Призрен, XIX век
 Дрво, посребрени лим, кожа; искуцавање
 Висина: 7 cm, дужина: 24 cm
 МПУ инв. бр. 2214
 Из збирке Љубе Ивановића

Женска дрвена обућа са две потпетице, обложена је посребреним лимом и украшена трепетљикама. Лим је украшен искуцаним орнаментом у виду преплета и розета у медаљонима. Каиш је кожни, обложен посребреним лимом, који је украшен истим орнаментом. И лева и десна нанула имају исти облик.

Литература: Тадић 2009: 24, 27, кат. бр. 5, репр.; Стојановић 1980: кат. бр. 376. репр.

9. Нануле, хамамске

Османско царство, Битољ, крај XIX века
 Дрво, седеф, метална жица; инкрустација
 Висина: 8 cm, дужина: 24 cm
 МПУ инв. бр. 5594
 Из збирке Љубе Ивановића

Женска дрвена обућа са две потпетице украшена је инкрустацијом од седефа и металне жице, као и украсним ексерчићима. Декорацију чине кружне седефне плочице са представама цвета, смештене у оквире од металне жице, као и симетрично распоређени комади седефа различитих геометријских облика. Недостаје каиш. И лева и десна нанула имају исти облик.

Литература: Тадић 2009: 24, 27, кат. бр. 6, репр.

10. Нануле, хамамске

Османско царство, Косово, крај XIX века
 Дрво, седеф, метална жица, кожа, сомот, метална нит, шљокице, картон; инкрустација, вез
 Висина: 7 cm, дужина: 23 cm
 МПУ инв. бр. 1924

Женска дрвена обућа са две потпетице украшена је инкрустираним геометријским орнаментима од седефа и металне жице, углавном троугловима компонованим по дијагонали. Каиш је кожни, пресвучен љубичастим сомотом, који је украшен вегетабилним мотивима изведеним у техници златовеза. И лева и десна нанула имају исти облик.

Литература: Тадић 2009: 21, 25–26, кат. бр. 1, репр.; Витковић-Жиких 1994: 139, 143, кат. бр. 64, репр.; Стојановић 1980: кат. бр. 378.

11. Нануле, хамамске

Османско царство, Косово, крај XIX века
 Дрво, седеф, кожа; инкрустација, интарзија, дуборез
 Висина: 7 cm, дужина: 23 cm
 МПУ инв. бр. 1942

Женска дрвена обућа са две потпетице украшена је резбареним геометријским орнаментима и интарзираним медаљонима у облику листова са урезаним стилизованим биљним орнаментима. Ивицама тече низ инкрустираних ромбова од седефа. Каиш је од смеђе коже. И лева и десна нанула имају исти облик.

Литература: Тадић 2009: 21, 26, кат. бр. 2, репр.; Стојановић 1980: кат. бр. 375.

12. Папуче

Османско царство, Хиџаз, крај XIX века
 Кожа, бакарна трака, свила
 Дужина: 22,5 cm
 МПУ инв. бр. 5515

Равна женска обућа од црвене коже са каишем украшена је ваљаном бакарном жицом и разнобојним свиленим кићанкама. Коришћен је исти крој за леву и десну ногу.

Литература: Стојановић 1980: кат. бр. 381

13. Чизме

Русија, Казањ, крај XIX – почетак XX века
 Кожа, платно, кожни ђон
 Висина: 33 cm, дужина: 24 cm
 МПУ инв. бр. 5458

Женске чизме од разнобојне коже, са ниском потпетицом, постављене су беж платном. Украшене су спајањем разнобојних парчића коже: црвене, плаве, зелене, наранџасте, окер и смеђе. Орнаменти су стилизовани, биљни. У кожни ђон је утиснута нечитка ознака произвођача: „...Казањ...37“. Према подацима забележеним приликом набавке, 1959. године, чизме су донете из Русије после Октобарске револуције.

14. Вез за папуче

Краљевина Србија, Пожаревац (?), почетак XX века
 Јута, вунене и металне нити, перлице; вез
 Дужина: 29 cm
 МПУ инв. бр. 9838
 Поклон Јелене Константиновић

Вез на јути, љубичастом вуницом, перлицама и металном нити укројен је за горњи део женских папуча. На подлози,

украшеној везом у виду ромбова, извезени су флорални мотиви.

Литература: Витковић-Жикић 1994: 143–144, кат. бр. 67;
Стојановић 1980: кат. бр. 384

15. Вез за папуче

Аустроугарска, Сарајево, почетак XX века

Сомот, вуница; вез

45×43 cm

МПУ инв. бр. 22880

Поклон Чедомира и Растка Васића

Вез на беж свиленом сомоту изведен разнобојном вуницом: ружичастом, плавом, зеленом, црвеном, наранџастом, био је намењен за израду пара женских папуча. Флорални мотиви извезени су на тканини правоугаоног облика. Делови нису укројени према намени.

16. Чизме

Аустроугарска, Војводина (?), крај XIX и почетак XX века

Кожа, платно, кожни ђон

Висина: 23 cm, дужина: 27 cm

МПУ инв. бр. 22633

Кратке женске чизме за шетњу на шнирање, од светло сиве коже, са ниском зиданом потпетицом; платнена постава, кожни ђон.

17. Чизме

Аустроугарска, Земун, 1914–1917.

Кожа, платно, метал, кожни ђон

Висина: 22 cm, дужина: 23 cm

МПУ инв. бр. 1993

Кратке женске чизме за шетњу на шнирање, од браон коже, зумбане, имају ниску зидану потпетицу; платнену поставу и кожни ђон.

Литература: Стојановић 1980: кат. бр. 391; Стојановић 1966: 14.

18. Ципеле

Западна или средња Европа, око 1905.

Ознака продавца: „Коста Николић и Друг“, Београд

Кожа, перлице, кожни ђон; вез

Дужина: 27 cm

МПУ инв. бр. 2187

Поклон Олге Стојановић

Свечане женске ципеле од беле коже имају зашиљене врхове и „Луј“ потпетице. На предњем делу украшене су

везом перлицама, а у белу кожну поставу утиснута је ознака продавца „Kosta Nikolits & Co. Belgrad“. Ципеле имају кожни ђон са утиснутом нечитком ознаком произвођача (?).

Литература: Стојановић 1980: кат. бр. 387; Стојановић 1966: 14.

19. Ципеле

Западна или средња Европа, око 1910.

Кожа, перлице, платно, свила, кожни ђон; вез

Дужина: 22 cm

МПУ инв. бр. 22867

Поклон Чедомира и Растка Васића

Свечане женске ципеле од беле коже, зашиљених врхова, са „Луј“ потпетицама, закопчавају се каишићем преко риса. На предњем делу су украшене везом перлицама, а у кожни ђон је утиснут број „5130“. Баба дародаваца, Даница Палигорић, носила је ципеле на венчању са пешадијским мајором Николом Јорговановићем, у Нишу, 11. фебруара 1911. године.

20. Ципеле

Западна или средња Европа, око 1910.

Ознака продавца: „Савчић и Николић“, Београд

Дужина: 25,5 cm

Кожа, сатен, платно, перлице, кожни ђон; вез

МПУ инв. бр. 23928

Свечане женске ципеле од беле коже имају зашиљене врхове и „Луј“ потпетице. Закопчавају се са три каишчића преко риса. Украшене су везом перлицама, са четири каишчића у предњем делу, а на белој свиленој постави отиснута је ознака продавца „Savtchich & Nikolits Belgrade“. Ципеле имају кожни ђон.

21. Ципеле

Аустроугарска, Беч, Х. Бауер (H. Bauer), 1914.

Сатен, кожа, платно, метал, штрас, кожни ђон

Дужина: 27 cm

МПУ инв. бр. 5224

Свечане женске ципеле од црног сатена имају зашиљене врхове и „Луј“ потпетице. Деколтоване су, са украсном шналом од метала и штраса, а на кожној постави отиснута је ознака произвођача „K.U.K. Liferant H. Bauer Wien 1 Fleischmarkt 2“. Трака са ознаком произвођача пришивена је и на поставу леве ципеле. Имају кожни ђон.

Литература: Стојановић 1980: кат. бр. 390; Стојановић 1966: 14.

22. Ципеле

Швајцарска, „Бали“ (Bally), 1910–1925.

Ознака продавца: „Лазаревић и Стојанкић“, Београд

Сатен, кожа, платно, свила, позамантеријска трака, кожни ђон

Дужина: 25 cm

МПУ инв. бр. 23565

Свечане женске ципеле од белог сатена, са „Луј“ потпетицом, деколтоване су и украшене свиленом розетом. На сатенској постави отиснута је ознака продавца: „Лазаревић и Стојанкић Београд“. У кожни ђон утиснута је ознака продавца и величине: „Bally Importé de Suisse 5“.

ЛИТЕРАТУРА

Поповић, Б. и Маскарели, Д. 2013

Ах, те ципеле!: женска обућа XIX и XX века из колекција Музеја примењене уметности = *Oh, Those Shoes!*: Women's Footwear of the 19th and 20th Centuries from the Collections of the Museum of Applied Art, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

AntiqueDress.com, 2012

Antique Vintage & Dress Gallery: 1850s – 1920s, Page 1 of 4, , www.antiquedress.com/gallery.htm [приступљено 13. 3. 2012].

Victoria and Albert Museum, 2012

Pair of Wedding Shoes, Victoria and Albert Museum, <http://collections.vam.ac.uk/item/O146173/pair-of-wedding-unknown> [приступљено 13. 3. 2013].

Gegić, Alisa, 2010

Papuča, Virtualni muzej bosanskih tradicionalnih predmeta, http://h.etf.unsa.ba/btp/content/papuce/Papuce_bos/o_predmetu.htm [приступљено 13. 3. 2013].

Тадић, М. 2009

Од кућног дворишта до хамама, седефли нануле, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) 4/5: 19–31.

Bossan, M. 2007

The Art of the Shoe, Rochester: Grange Books.

Prošić-Dvornić, M. 2006

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

Fukai A. et al., 2005

Fashion, A History from the 18th to the 20th Century, Köln: Taschen.

Shoes, 2005

Rochester: Grange Books.

Саттарова, Л. 2004

Казанская узорная кожа, Москва: Культура и традиции 2004, 13.

Поповић, Б. 2000

Мода у Београду 1918–1941, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

O'Keefe, L. 1997

Shoes: A Celebration of Pumps, Sandals, Slippers & More, Köln: Könemann.

Шарац-Момчиловић, В. 1996

Обућа у Србији, каталог изложбе, Београд: Етнографски музеј.

Витковић-Жикић, М. 1994

Уметнички вез у Србији 1804–1904, каталог изложбе, Београд: Просвета, Музеј примењене уметности.

McDowell, C. 1994

Shoes, Fashion and Fantasy, London: Thames and Hudson.

Beljkašić-Hadžidedić, Lj. 1985

Gradske nošnje u Bosni i Hercegovini u 19. vijeku, katalog izložbe, Sarajevo: Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine.

Стојановић, Д. 1980

Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

Стојановић, Д. 1966

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

Стојановић, С. 1914

Илустровани преглед београдских трговина и новчаних завода, Београд: Савић и комп.

Адресна књига Београда, 1912

Адресе београдског становништва: I. по азбучном реду презимена, II. по улицама, III. по занимањима, IV. установе, друштва, државна и општинска надлештва, индустријска предузећа и т.д., Београд: Безбедност.

Аноним, 1909

Моћ народа, 13. новембар.

Summary

DRAGINJA MASKARELI*

TRADITION AND FASHION: Women's Footwear in the 19th and the Beginning of the 20th Century from the Collection of The Museum of Applied Art in Belgrade

The Department of Textile and Costume of The Museum of Applied Arts in Belgrade holds a collection of women's footwear from the 19th and the beginning of the 20th century. The preserved footwear items were worn in Serbia and the region and they reflect the process of transformation of the Serbian bourgeoisie clothing from traditional Oriental into European fashion during the 19th century. The items include not only the footwear made by traditional shoemakers worn as a part of urban dress: slippers, *mestve* and clogs, but also fashion footwear: shoes and boots mainly for special occasions, but worn casually, as well. Flat women's shoes from the first part of the 19th century, walking boots from the turn of the 20th century and evening leather and satin shoes with

“Louis heel” from the early 20th century, can be found among preserved fashion footwear items. Some of those from the beginning of the 20th century were made not only by European shoemakers as H. Bauer and Bally, but also famous Belgrade high-end fashion stores importing and selling luxury fashion goods: “Kosta Nikolić i drug“, “Savčić i Nikolić“ and “Lazarević i Stojankić“. Most of the collection items were shown on “Oh, Those Shoes!” exhibition held in the Museum in 2013. Starting March 2015, the entire collection will be accessible on Europeana Fashion portal as a part of the project the Museum of Applied Art is taking part in as one of 22 partners from twelve European countries.

„ПРЕСТОНИЦА КАРАЂОРЂЕВИЋА“:

Емил Хопе и Ото Шентал на конкурс за Генерални план Београда

Апстракт: Међународни конкурс спроведен од августа 1921. до марта 1922. године као основа за израду Генералног плана Београда, који је усвојен 1923. и одобрен 1924, често се помиње у текстовима који се баве развојем Београда у XX веку. Упркос томе, мало је писано о конкурсним радовима и њиховим ауторима. Томе је допринела и чињеница да највећи део цртежа конкурсних пројеката није сачуван и да су текстуална објашњења претежно написана на француском и немачком језику. Овај чланак приказује један од награђених конкурсних пројеката, који је имао мото „Престоница Карађорђевића“, а чији су аутори били бечки архитекти Емил Хопе (Emil Hoppe, 1876–1957) и Ото Шентал (Otto Schönthall, 1878–1961). У њему се анализирају оригинално текстуално образложење и један до сада скоро непознат цртеж овог пројекта. Кроз анализу Хопеовог и Шенталовог конкурсног рада и приказ професионалног ангажовања ове двојице архитеката у Београду расветљавају се неке од важних непознаница и последичних претпоставки о самом међународном конкурс, конкурсним пројектима и њиховим ауторима. Користећи заборављене и мало познате изворе из иностраних и домаћих извора, овај чланак доприноси продубљивању знања о урбанистичком и архитектонском развоју међуратног Београда и трасира пут будућим истраживањима у овој области.

Кључне речи: Београд, историја, међународни урбанистички конкурс, урбанистичко планирање, Генерални план Београда 1923.

Међународни конкурси и Београд

Крајем XIX и у првим деценијама XX века често су се организовали урбанистички конкурси, међународни или државни. Почевши од конкурса за урбанистички план Беча из 1893. године, или за Хелсинки из 1899, преко оних за Копенхаген из 1909, или за Берлин и Антверпен из 1910, конкурси су били веома популарни у време када је започињао развој урбанистичког планирања градова у Европи (Banik-Schweitzer 1999;

Vacher 2004). У Европи, која је добила нове националне престонице, овај тренд се наставио по завршетку Првог светског рата (Gunzburger Makaš and Damjanović Conley, 2010). Париз је већ 1919. године спровео идејни конкурс од кога су се очекивале сугестије за послератно уређење града, размештај градских зона, а посебно за изградњу и санирање стамбених делова; овај конкурс је требало да пружи и предлоге за планирање будућег ширења града (Evenston 1979: 274–275).

На прелазу из XIX у XX век Београд није имао међународне конкурсе. Било је домаћих утакмица за поједине делове граде, али не и за град као целину. Београдска општина је у августу 1921. године званично објавила почетак међународног конкурса за генерални план за уређење и проширење Београда. Осам месеци касније, у марту 1922, жири је оценио 22 рада¹, који су стигли из осам земаља, и то по четири из Аустрије и Немачке, три из Швајцарске, два из Чехословачке и по један рад из Мађарске, Румуније и Француске. Само два рада предали су тимови са простора Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца: један је стигао из Вршца, а други из Љубљане (Пајевић 1923). На конкурс су у оквиру различитих тимова учествовала 53 конкурента. Одгонећа њихових имена било је тежак задатак зато што су дескрипције на многим местима, и у домаћој и у странијој литератури, погрешне. За четири рада која нису добила награду, нити су била откупљена, нису познати ни аутори, ни земља из које су послати. Међународном карактеру београдског конкурса доприносила је и чињеница да су се међу члановима жирија налазила и двојица стручњака из иностранства, из Француске и Швајцарске, о чему ће још бити речи.

Шта је од конкурсног материјала сачувано у домаћим установама до данас? Сачуван је програм конкурса, који је са скоро непромењеним садржајем био и програм Генералног плана 1923. У Библиотеци града Београда сачувано је дванаест текстуалних образложења. Историјски архив Београда чува записнике са седница општинског одбора у вези са конкурсом и резултатима.

* Злата Вуксановић-Мацура, самостални истраживач, Београд

¹ Током истраживања ове теме дошли смо до сазнања да је постојао још један, 23. конкурсни рад, предат под шифром „Велики Београд“. Са закључком је стигао у Београд, а израдили су га архитекти Јозеф Пенез (Josef Peñáz) и Јиржи Кумпошт (Jindřich Kumpošt) из Брна.



1. Е. Хоппе, М. Камерер и О. Шентал, *Пројекат за изградњу котежа на имању друштва „Неимар“ – перспективни изглед*, Београд, 1921.
1. E. Hoppe, M. Kammerer and O. Schönthal, *Project for Neimar Society Estate Development – Perspective view*, Belgrade, 1921

Сачувани су и извештај и препорука жирија конкурса. Најзад, треба поменути да је неколико оновремених дневних гласила публиковало обимне новинарске извештаје о конкурсним радовима. Поред тога, у међуратним текстовима овој конкурс се помињао и као увод у неке београдске урбанистичке теме.²

Међу учесницима београдског међународног конкурса налазили су се архитекти и инжењери који су били значајни и познати у Европи тога времена као урбанисти, односно стручњаци који се баве материјом града. Многи од њих су у годинама пре Првог светског рата, као и у међуратном периоду, били награђивани на конкурсима у другим европским градовима, или су радили генералне планове за веће градове, те су, захваљујући значајним градитељским резултатима, били признати архитекти у својим срединама. Овде ћемо навести само неке од њих.

Међу учесницима су били Немци Јозеф Брикс (Joseph Brix, 1859–1943), који је 1910. добио највишу награду на конкурс за план Берлина; затим Адолф Мјесман (Adolf Muesmann, 1880–1956), који је касније, 1934. године, победио на конкурс, а затим и израдио план Софије; па Карл Кристоф Лерхер (Carl Christoph Lörcher, 1884–1966), који је 1924–1925. израдио први урбанистички план Анкаре као нове престонице Турске. Аутори конкурсног рада за Београд из Француске били су

Жан-Марсел Обертен (Jean-Marcel Auburtin, 1872–1926), Жан Навил (Jean Naville, 1871–1958), Албер Анри Паренти (Albert Henry Parenty, 1877–1953) и Ашил-Анри Шоке (Achille-Henri Chauquet, 1872–1957). Неколико тимова имало је сараднике који су или били пореклом из Србије и Београда, или су живели у Београду. Неки од конкурената из Беча, који су учествовали у различитим тимовима, били су Рудолф Перко (Rudolf Perso 1884–1942), Франц Музил (Franz Musil, 1884–1966), Леополд Бауер (Leopold Bauer, 1872–1938), као и Емил Хоппе и Ото Шентал, чији је пројекат предмет овог чланка. Да би се рад ове двојице архитеката боље разумео, навешћемо и неке елементе конкурсног програма и задатка, а претходно ћемо дати кратак преглед њиховог рада у Краљевини СХС.

Емил Хоппе и Ото Шентал у Београду и Новом Саду, 1921–1924.

Хоппе и Шентал су били веома цењени у Бечу током првих деценија XX века због утицаја који су као млади поборници модерне архитектуре и сецесије имали на тадашњу архитектонску моду. Као и многи ствараоци тога времена, бавили су се свим облицима архитектонског дизајна, од моделовања покућства и тканина, преко ентеријера станова или пословних простора, или уређења башти и споменика, до изградње вила, пословних зграда, великих банака и хиподрома. Њихов

² Неки од ретких послератних радова који пишу о овом међународном конкурс или се он у њима помиње јесу: Сомборски 1951; Вуксановић-Анић 1968; Неђић 1977; Максимовић 1983; Петровић 1985.



2. Е. Хопе и О. Шентал, *Пројекат за уређење Теразија у Београду са зградом банке Подунавског Друштва* – листа 9: Перспектива од тачке А (детал), 1921.
2. E. Hoppe and O. Schönthal, *Project for Terazije in Belgrade with the Building of Podunavsko Društvo Bank* – list 9: Perspective from point A (detail), 1921

биро „ХКС“ (HKS је скраћеница од Норре, Kammerer, Schönthal) успешно је пословао на свим пољима архитектуре, укључујући и израду урбанистичких планова. Са пропашћу Аустроугарске обим посла у Бечу опада, па биро „ХКС“ тражи нова тржишта и полаже наде у новоформиране земље, Чехословачку и Краљевину СХС. У то време, 1918. године, из бироа одлази трећи члан Марсел Камерер (Marcel Kammerer, 1878–1959), који напушта архитектуру, живи повучено ван Беча и бави се сликарством. Хопе и Шентал су, према ономе што данас знамо, радили у Краљевини СХС од 1921. до 1924, и то у Београду и Новом Саду.³ Њихов први пројекат, вероватно започет у зиму 1920–1921, рађен под називом *Пројекат за изградњу котежа на имању друштва „Неимар“* (сл. 1) био је добро примљен (Вуксановић-Мацура 2012). Грађевинско предузеће „Неимар“ започиње поступак за реализацију овог подухвата маја 1921. године, рекламирајући га као „ситижарден“. Коментар у Београд тек пристиглог руског архитекта Ђорђа Павловича Коваљевског, кога је Општина ангажовала као рецензента, био је да то није пројекат „вртног града“, али да је веома квалитетан и да га треба реализовати. Тако су Хопе и Шентал поставили основе за касније београдске котеже и колоније – професорску, чиновничку, железничку и друге. Паралелно са радом на

пројекту за Котеж Неимар, године 1921. Хопе и Шентал раде на нацртима за Теразијску терасу под називом *Пројекат регулације Теразија у Београду са зградом банке Подунавског друштва* (*Projekt für die Regulierung der Terazija in Beograd, mit dem Bankgebäude Podunawsko Društvo*; сл. 2; Вуксановић-Мацура 2013.). Од августа 1921. раде и пројекат за међународни конкурс за Генерални план Београда, чији је мото био, као што је већ речено, „Престоница Карађорђевића“; пројекат су предали до 30. марта 1922. године. Могуће је да је њихово једино реализовано архитектонско дело у Београду била зграда за Санаторијум „Јовановић“.⁴ Санаторијум је изграђен 1921. у Улици кнеза Милоша број 5, а већ 1924, после смрти др Јовановића, нови власник је променио намену објекта претворивши га у хотел „Ексцелзиор“⁵ (сл. 3). Оригинална документација за ову зграду није сачувана, а Хопе и Шентал је не помињу у својој

³ Више о раду Хопеа и Шентала: Whyte 1989; о њиховом раду у Београду види: Вуксановић-Мацура 2012; Вуксановић-Мацура 2013.

⁴ Вајт (White 1989: 87) помиње овај објекат позивајући се на књигу Рудолфа Шмита (Rudolf Schmidt) из 1951, али одмах упозорава да су Шмитови подаци понекад непоуздани.

⁵ У чланку о пројекту Хопеа и Шентала за Теразијску терасу (Вуксановић-Мацура 2013.) такође се помиње Санаторијум „Јовановић“. Како нисам могла да одгонетнем о којој грађевини се ради, обратила сам се за помоћ Милошу Јуришићу, који је успоставио везу између овог санаторијума и хотела „Ексцелзиор“. Срдачно му се захваљујем на овој помоћи. На интернет презентацији хотела „Ексцелзиор“ наведено је да је зграда дело „бечког архитекта“, да је саграђена 1921. године као клиника др Јована Јовановића, те да је потом променила намену у хотел, који је почео са радом 15. марта 1924. године (Excelsior Hotel Belgrade 2013. <http://www.hotelexcelsior.co.rs/sr/istorija> приступљено 30. јануара 2013.).

монографији, тако да још увек остаје непознаница да ли су они били аутори само првобитног пројекта за санаторијум, или су наставили сарадњу са новим власником и извршили адаптацију 1924. године. За Нови Сад су 1923. године израдили пројекат за хотел који је на њиховом цртежу обележен као „*ABCD EFGH*“ (сл. 4; Hoppe und Schönthal 1931: 33); овај пројекат није изведен. Други пројекат, из 1924, била је *зграда Српске задружне Банке*, за коју неки извори кажу да је саграђена (Whyte 1989: 87), али о томе нема поузданих трагова. Од 1924. године овај тим поново добија крупније послове у Бечу, што је могућ разлог њиховог повлачења из Краљевине СХС (Hoppe und Schönthal 1931: 25–31).

чео рад и новоформиран Олбор за израду програма за стечај о добијању плана за уређење и проширење Београда (у даљем тексту: Олбор) који су чинили представници Општине града Београда (ОГБ), разних министарстава и привредних корпорација. Олбор је имао 28 чланова који су припадали професионалној и политичкој елити Београда. Били су то: Андра Јовановић, Аца Петровић, Бранко Таназовић, Веселин Лучић, Воја Ђорђевић, Воја Кујунџић, Душан Пантић, Драг. Караулић, Драгиша Мирковић, Ђорђе Радојловић, Зафир Станковић, Јефта Светановић, Јован Смедеревац, Лука Ђеловић, Мил. Васић, Милан Милосављевић, Милан Андоновић, Милан Јовановић – Батут, Милан Ђорић,



3. Е. Хопе и О. Шентал, Санаторијум „Јовановић“, пројектован 1921 а касније, 1924. године, адаптиран у Хотел „Ексцелзиор“, Београд; фотографија из око 1930.
3. E. Hoppe and O. Schönthal: *Sanatorium Jovanović* designed in 1921 and later, in 1924, redesigned into the Hotel Ekscelezior, Belgrade, Photograph from c. 1930

Расписивање конкурса за Генерални план Београда, 1919–1921.

Идеју о изради Генералног плана Београда покренуло је Удружење српских инжењера и архитеката. Следећи ову иницијативу, општински Олбор је на седници одржаној 17. априла 1919. донео одлуку „да се што пре изради план за уређење Београда путем интернационалног конкурса“ (Пајовић 1923: 65). Катастарски одсек Општине града Београда, на чијем се челу налазио Јован И. Обрадовић, приступио је изради катастарско-топографског плана града, као основне подлоге за израду конкурса и каснијег Генералног плана. Упоредо је запо-

Петар Поповић, Риста Одавић, Свет. Предић, Слободан Рибникар, Сергије Павловић-Максимов, Стојан Вељковић, Таса Милојевић и Филип Трифуновић (ОГБ 1920: 4–5). Председник Олбора био је архитекта Драгутин Ј. Ђорђевић (1866–1933), професор Универзитета.

Олбор је почео са радом у мају 1919, а завршио у децембру исте године. Током десет одржаних седница Олбор је израдио реферат под насловом *Стечај за израду плана о уређењу и проширењу Београда* и предао га Суду и Олбору ОГБ „на решење.“ (*ibid.*: 4) Захваљујући агилности и посвећености Драгутина Ђорђевића, реферат, што је био нацрт програма конкурса, штампан је у публикацији *О уређењу Београда: извештај комисије*,

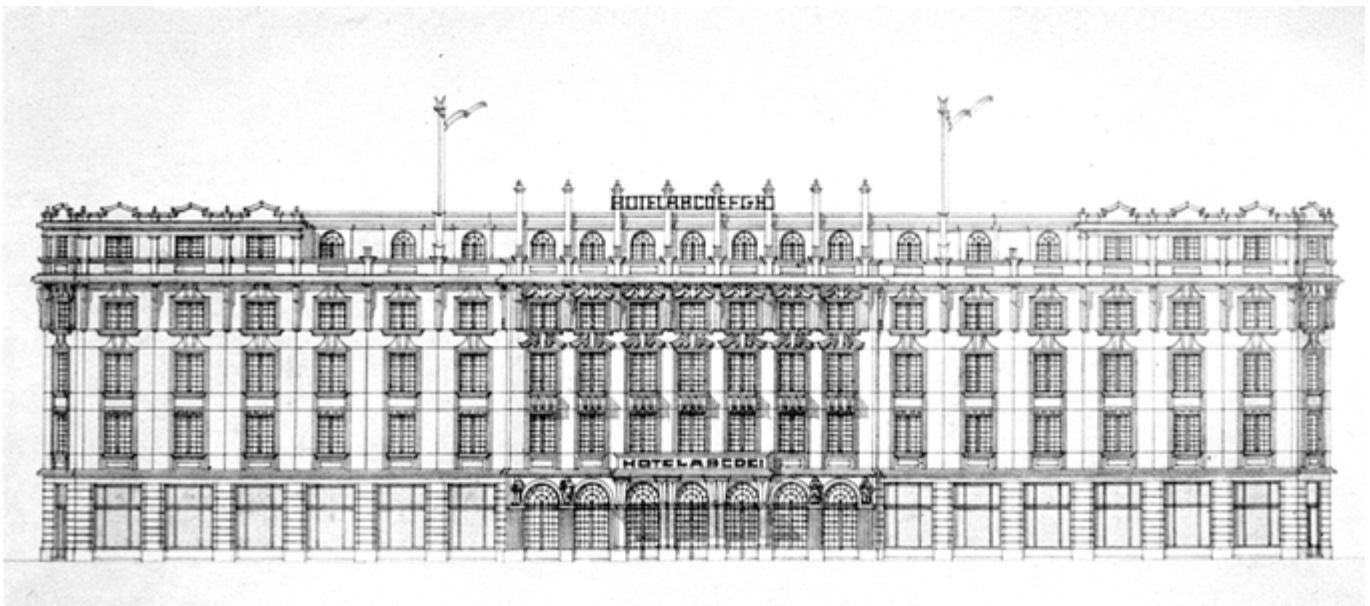
одређене од стране одбора Општине града Београда „како би био доступан и подељен општинским одборницима и осталим заинтересованим факторима“ (*loc. cit.*). Овај документ је садржао низ неопходних одредби за расписивање конкурса, између осталог и просторни обухват, о чему ће још бити речи.

Општински одбор је усвојио реферат и упутио га Министарству грађевина на одобрење, а Министарство је тражило мишљење и оцену од Главног техничког савета (Пајевић 1923: 66). Основна дилема Главног техничког савета тичала се обухвата будућег плана и његови чланови су постављали питање: „треба ли стечај да се ограничи на израду ширег плана за даљу будућност или да се исти поглавито задржи на реорганизацији садашње вароши са најближом околином?“ (*loc. cit.*). Међутим,

Распис конкурса је имао девет делова и то: А. Циљ стечаја; Б. Подаци за стечај; В. Детаљни подаци (програма); Г. Прилози за допуну програма; Д. Технички прилог; Ђ. Радови које пројектант треба да поднесе; Е. Време за израду пројеката, начин и место предаје; Ж. Награде пројектантима и правни односи општине према њима; З. Оцењивачки суд, изложба радова и отварање завоја.

Програмска усмерења и захтеви конкурса

Како је Београд изгледао у првим деценијама XX века и како је тај изглед приказан учесницима конкурса? Погледајмо како је Београд тога времена званично представила Општина у Програму стечаја. У тексту се каже да Београд пре рата није имао „добрих планова“, да је



4. Е. Хопе и О. Шентал, Пројекат за Хотел ABCDEFGH – изглед, Нови Сад, 1923.
4. E. Hoppe and O. Schönthal: *Project for Hotel ABCDEFGH – View, Novi Sad, 1923*

како пише инжењер и једно време потпредседник Општине града Београда, Бора Пајевић, чланови Савета имали су опречне ставове око овог питања, а њихов одговор није пружао јасно усмерење општинском одбору како да разреши ову дилему. Тако је општински одбор на седници одржаној 17. маја 1921. донео одлуку да међународни конкурс буде основа за израду плана и уређење и проширење Београда, односно јасно се определио за израду „ширег плана за даљу будућност“. Три месеца касније, 17. августа 1921, Суд Општине београдске донео је *Програм стечаја за израду генералног плана о уређењу и проширењу Београда* (у даљем тексту: Програм стечаја), који је почео званично да тече од 20. августа 1921, а рок за предају радова био је 30. март 1922.

била оскудица „финансијских средстава“, те да није могао да се „правилно уређује како то захтевају савремена начела о уређењу градова“, да су му недостајали водовод, канализација, калдрма и потребне јавне грађевине, у чему су „видну улогу играле и политичке прилике“ (ОГБ 1921: 4–5), као и да је претрпео велика разарања у току рата. Наглашено је да потенцијал Београда као града лежи у чињеници да кроз њега пролазе железнички и речни правци који повезују Средњу Европу са Солуном и Истанбулом. Због свега тога био му је „потребан један рационалан план о уређењу и проширењу његовом, који би, поред исправљања грешака почињених у прошлости, имао да предвиди правилно развијање града у садашњости и будућности и омогући што успешније извршење радова на уређењу Београда“ (*ibid.*: 5).

Од учесника конкурса је тражено да предложи рационална решења будућег развоја Београда полазећи од тадашњег стања града. Расписивач им је ставио на располагање неколико најважнијих података. Процењено је да Београд има око 140.000 становника, а у наредне две деценије се очекивало да ће становништво бити удвостручено (*loc. cit.*), односно да ће око 1940. имати 280.000 становника. На основу овога можемо претпоставити да је период од две деценије био одређен као временски хоризонт спровођења плана. Граница обухвата конкурса, и будућег генералног плана, укључивала је простор „како у његовим садањим границама, тако и за његово развијање коме он нагло иде у сусрет“ (*ibid.*: 4). Битан додаток стајао је и у преамбули дела „Детаљни подаци“, где је наглашено да решења треба

„Привремено трговачко средиште за трговину на велико данас је у главном на савској страни. Дунавска страна у том погледу до сада није могла бити коришћена“ (*loc. cit.*). Започето је калдрмисање улица, а пре тога (и пре рата) постављене су подземне инсталације (електричне, телефонске, водовод и канализација). „Град је осветљен електричном струјом. Гасног осветљења нема. Речне обале нису изграђене. Градска трамвајска веза слабо је развијена. И друге врсте моторне вуче такође су слабо развијене“ (*ibid.*: 5–6). Списак зграда и слободних простора дат је као прилог, односно допуна програма конкурса (ОГБ 1921: 10–15). У том списку се налази 58 ставки, а највећи број њих налазимо и у каснијем Генералном плану из 1923, као и Генералном регулационом плану из 1924. и 1927. Занимљиво је да је расписивач у



5. Е. Хопе и О. Шентал, Пројекат за регулацију Београда; мото: „Престоница Карађорђевића“, графички прилог бр. 8: Поглед на Београд и Краљев двор са висине од 100 метара
 5. E. Hoppe and O. Schönthal: Regulation plan for Belgrade. Motto: Royal Capital of the Karadjordjević Dynasty, graphic illustration No. 8: View of Belgrade and the Royal Palace from the Altitude of 100 metres

предложити не само за „град Београд у границама данашњег рејона већ и насеља у непосредној околини града“ (*ibid.*: 6) Програм конкурса даље каже да је „Београд као престоница првенствено културно средиште, затим трговинско и најзад индустријско“, да је индустрија слабо развијена, те да је „[у] погледу становања веома развијен индивидуализам, који се огледа у љубави за својом засебном кућом. – Омиљене су куће са баштом“ (*ibid.*: 5). Одбор овде не коментарише да ли је то добро или не, или да ли се жели наставити такав тренд, само напомиње да „Београд није густо насеље. Просечно долази 60 становника на хектар“ (*loc. cit.*).

многим случајевима јасно рекао где жели да буде подигнута нека зграда или комплекс (рецимо, „Блок између улица Милоша Великог, Бирчанинова, Ресавска и Немањина (план А: Ђ–11, Е–11) задржати за војне потребе“), или говори о томе какав треба да буде третман неког простора (на пример: „Горњу тврђаву“, (план А: Г–4, Д–4) Министарство Војно и Морнарице резервише за сада за себе за своје потребе. Но пројектант има дати своју идеју, у плану, за будућу најподеснију употребу тога терена“), или пак о својим очекивањима

⁶ Топоним Горња тврђава односи се на Горњи град.

(као на пример: „Велике млинове и фабрике, који су сада у граду, сматрати као објекте који ће по себи временом бити уклоњени, па то имати у виду при изради плана“). На многим местима расписивач скреће пажњу и на имања која су слободна за неку будућу изградњу. Такође, говори се и о дислокацијама појединих капацитета (као на пример: „Стовариште петролеума, које се данас налази на Сави, предвидети низводно на дунавској обали“), или о формирању одређених мрежа објеката (рецимо: „Зграде за средњошколску наставу (18 на броју) са потребним земљиштем, распоредити на разним местима по граду и периферији“). Понекад је намера расписивача недовољно јасна (као: „Зграда за Оперу, изолована, са прилазима са свих страна, у ужем средишту града“). Многе зграде су предвиђене за жандармерију, полицију и војску, а њихове локације углавном су прецизиране. Пројектантима је остављена слобода при решавању железница, пристаништа и градског саобраћаја. У основи, био је то један врло разрађен програм кроз који је Општина покушала да антиципира изглед и функције Београда у наредне две деценије.

Састав жирија и резултати конкурса

Жири за оцењивање пројеката радио је у следећем саставу: Добра П. Митровић, председник жирија и потпредседник Београдске општине; архитекта Жорж Шифло (Georges Chiffot), представник Удружења француских инжењера и архитеката, инжењер Едмунд Фацио (Edmond Fatio 1871–1959), представник Удружења швајцарских инжењера и архитеката; архитекта Драгутин Ђорђевић, професор Универзитета; инжењер Ранислав Аврамовић, представник Железнице; инжењер Владимир Митровић, професор Универзитета; архитекта Петар Поповић, начелник Министарства грађевина; инжењер Милан Јовановић, начелник Министарства пољопривреде и вода и делегат Југословенског инжењерског и архитектонског удружења; архитекта Владимир М. Поповић, члан општинског Одбора; Бранко Поповић, професор Универзитета и члан општинског Одбора; деловођа конкурса био је Јован Обрадовић (Пајевић 1923: 99).⁷

Од 22 оцењена рада ниједан није добио прву награду. Три рада предата под шифрама „*Urbs Magna*“, „*Santé, beauté, commerce et traffic*“ и „*Singidunum Novissima*“, добила су равноправну другу награду у износу од 120.000 динара. Жири је укупно наградио, откупио и похвалио осамнаест радова. У целини гледано, конкурс је био успешан. *Време* (04. 07. 1922: 4) је писало: „Из планова добивених на конкурс може се назрети велика

будућност нашег града, али ни један од њих не даје довољно поучно решење, због краткоће времена које је било остављено за израду пројекта.“ Новинар листа *Политика* (07. 05. 1922: 1) каже да „ни један од 22 пројеката није потпун нити је изводљив да би се могао генерално применити. Ипак зато, може се рећи, да је овај конкурс успео у колико је изнео и обрадио многе добре идеје које би требало сложити и по њима израдити један нови Генерални план на коме ће Београд заиста моћи да постане модерна, хигијенска и укусна престоница једне велике државе.“ Новинарски извештаји су преносили ставове жирија. Укратко, жири је био на становишту „да



6. Интерпретација конкурсног рада Е. Хопеа и О. Шентала са Стечаја за израду генералног плана о уређењу и проширењу Београда, 1922.
6. Interpretation of entry by E. Hoppe and O. Schönthal for the Master Plan of Belgrade Urban Development and Expansion Competition

су у већини пројеката изнете интересантне идеје, а оцењивачки суд је по броју тих идеја, по начину на који су оне изражене, као и по евентуалним користима које би од њих могла имати варош Београд, засновао своје мњење и доделио награде предвиђене програмом“ (Пајевић 1923: 79). Конкурсном раду Хопеа и Шентала, са мотом „Престоница Карађорђевића“ (радна шифра 13), жири је доделио откуп у износу од 20.000 динара, похваливши га, заједно са још три рада, за „успешно обрађене поједине делове програма“ (*ibid.*: 89). Треба рећи да у извештају жирија постоје посебне оцене сваког од награђених, као и неких од откупљених радова, али не и оцена Хопеовог и Шенталовог пројекта.

⁷ Од десет чланова жирија само су двојица, Драгутин Ђорђевић и Петар Поповић, били и чланови одбора који је припремао распис конкурса.

Пројекат Хопеа и Шентала „Престоница Карађорђевића“

Хопе и Шентал су пратећи пропозиције конкурса предали следеће графичке прилоге: „No. 1. Генерални преглед 1:25.000; 1a. Варијанта земунског пристаништа и речних прелаза 1:25.000; 2. План града Београда 1:10.000; 3. План града Београда 1:4.000; 4. Попречни пресек А–Б од савског пристаништа за путнички саобраћај до Калемегдана 1:200; 5. Подужни профил приступних улица са савског пристаништа и железничке станице на Теразије 1:4.000. и 1:400. – Попречни пресеци рејонске улице; 6. Уздужни профил рејонске улице 1:4.000; 1:400; 7. Подужни профил железнице између дунавске станице и станице на платоу 1:4.000; 1:400; 8. Поглед на Београд и Краљев двор са висине од 100 метара; 9. Пострани изглед са Престолонаследниковог трга; 10. Поглед на катедралу Светог Саве и околне зграде; 11. Група биројских зграда на уласку у Михајлову улицу“ (Хопе и Шентал 1922: 16). Хопеови и Шенталови графички прилози нису сачувани. Сачувана је само перспектива „Поглед на Београд и Краљев двор са висине од 100 метара“ (сл. 5), која је објављена у њиховој монографији (Норре und Schönthal 1931: 62). Поред графичких прилога, Хопе и Шентал су предали и *Пропратни извештај* (Хопе и Шентал 1922), што је текстуално образложење пројекта, без цртежа, на шеснаест куцаних страна, највероватније изворно написано на немачком, а затим преведено на српски језик.

Шта из сачуваних материјала дознајемо о овом конкурсном раду, о његовим думетима и одговору на захтеве расписа? Да бисмо одговорили на ово питање, најпре смо на катастарско-топографски план Београда из 1921. пренели део података из *Пропратног извештаја* Хопеа и Шентала. То је било могуће зато што су аутори релативно прецизно описивали локациона и ситуациона решења за поједине зоне, објекте и саобраћајнице⁸ (сл. 6). На основу ове реституционе карте и *Пропратног извештаја* видимо да Хопе и Шентал деле Београд на три велике зоне: централну, зону предграђа и трећу, периферну зону. Централна зона је уоквирена Савом и Дунавом и новопроектованом реонском улицом. Чине је *трговачко-стамбени центар* са високим стамбеним зградама, који обухвата простор од река до Улице кнеза Милоша, и *надаље ужи центар* са становањем, чија се густина са удаљавањем од центра смањује. У овој зони смештене су и све најважније јавне грађевине, груписане у три велика комплекса. Комплекс који чине краљев двор, дворска управа, краљевска гарда и музеји смештен је на

простору Калемеграда и Горњег града. Целина са зградама намењеним потребама Општине, односно локалне самоуправе, лоцирана је на простору некадашње Велике пијаце (данас Студентски парк). Трећи ансамбл са зградама државне управе и универзитетским зградама смештен је на простору од Парламента, преко Ташмајдана и Тркалишта до Парка Ђирила и Методија. Треба напоменути да су неке зграде министарства распоређене и у блоковима око раскрснице Немањине и Кнеза Милоша. Поред ових зграда, на простору Мањежа, Хопе и Шентал смештају зграду опере, на месту на којем ће она бити уцртана и у Генералном плану. Комплекс болничких зграда, клиника и зграде Медицинског факултета, остављају на постојећој локацији, додајући им неопходна проширења.

Иза зоне центра, одвојена реонском улицом и појасом зеленима, на потезу од југозапада до истока, налази се зона предграђа. Шест предграђа које планирају Хопе и Шентал намењена су различитим друштвеним групама и слојевима. Предграђе предвиђено за становање „отменије друштвене класе“⁹ заузимало би простор Сењака, Топчидерског брда и Дедиња. Виле са пространим баштама, вила краља Петра Првог претворена у музеј, повезаност са Топчидерским парком, где би се налазила ботаничка башта, и надаље са раскошним парком са летњим позорницама и ресторанима ближе Кошутњаку, те веза са Адом Циганлијом, на којој би се формирао спортски центар са парковима, хиподромом и веслачким клубом, доносили би овом предграђу дух елитних бечких стамбених квартова. Надаље, ка истоку, надовезивало би се „војничко предграђе“, дуж Крагујевачког друма, од Аутокоманде до Бањичке механе. Овде би биле смештене Војна академија, подофицирска школа, велики простор за војне параде, као и официрски дом, станови за офицере и подофицере, разне касарне, читаонице, купатила, кантине, амбуланте, радионице и депои, млин, пекаре, војни сењак и други садржаји неопходни војсци. Део овог предграђа је и „инвалидска колонија“, на простору Прокопа, коју би чиниле мале куће са баштама.

Источно од војничког предграђа, дуж леве стране Чубурског потока, налазило се „треће предграђе“ које би било „пандан оним деловима града који се налазе још унутар рејонске улице“, односно, састојало би се од грађевина какве су Хопе и Шентал пројектовали за Котеж Неимар 1921. године. На ово предграђе, ка истоку се надовезивао велики јавни парк. „Четврто предграђе“, смештено дуж Смедеревског друма, од Лиона па даље ка југоистоку, осим становања имало би и значајне трговачке садржаје, као и градску индустрију. Треће и четврто предграђе намењени су становању средње

⁸ Овај поступак код нас је развио Жељко Шкаламера у својим бројним радовима, из којих издвајамо оне о Кнез Михаиловој улици (1964) и Земуну (1966), које је објавио Завод за заштиту споменика културе Града Београда.

⁹ Сви наводи у овом делу чланка, уколико није другачије означено, потичу из текста *Пропратног извештаја* (Хопе и Шентал 1922).

имућних слојева, у слободностојећим или двојним кућама са баштама. Хопе и Шентал су „пето предграђе“ наменили „имућним грађанима који желе да живе ближе граду“, и за то су резервисали терен на југозападним обронцима Великог Врачара (данашње Звездаре). Његову физичку структуру би чиниле двојне и слободностојеће куће. Додатну угодност становницима би пружао велики јавни парк постављен уз западну ивицу предграђа, где би се налазиле зграде уметничке академије и уметничке школе. За раднике је предвиђено „шесто, радничко предграђе“, смештено на терену северно од Новог гробља, уз индустријску зону дуж обале Дунава, и ту би биле изграђене куће у низу.

Иза предграђа, Хопе и Шентал су планирали неколико колонија. Ка западним и јужним деловима града, пратећи природу терена и постојеће и нове саобраћајнице, смештене су стамбене колоније на мањем или већем међусобном растојању. Између колонија, налазили би се слободни простори „као резервоари за ваздух као што то захтевају модерни принципи о уређењу градова“. Низ Дунав, на терену између Великог Села и Винче, била би смештена индустријска колонија, а ка Авали још једна „спољна колонија“. Све ове колоније биле би повезане и међусобно и са градом саобраћајним везама, као и електричном железницом, односно метрополитеном.

Траса реонске улице коју су поставили Хопе и Шентал готово се у целисти може препознати у траси учртаној у Генерални план. У вези с тим, посебно је занимљив положај реонске улице у зони Доњег града, где Хопе и Шентал предлажу да један њен крак иде трасом Улице цара Душана, а други ближе Дунаву, што је решење готово истоветно ономе унетом у Генерални план. Хопе и Шентал виде реонску улицу као прстен који повезује све три планиране железничке станице, затим нови колски и стари железнички мост преко Саве, као и савско и дунавско пристаниште и са њима повезане пијаци – рибуљу на Сави и сточну код Кланице. Пројектована ширина реонске улице била је 38 метара. Одступања су постојала у делу на ком се улица рачвала и где је сваки крак био широк по 30 метара, као и у делу дуж Булбулдерског потока, где су се преклапале трасе железничке пруге и улице, па је њена предвиђена ширина била 48 метара.

Као и остали конкуренти, Хопе и Шентал у свом раду посебну пажњу посвећују питањима пристаништа и железнице. Три међусобно повезане железничке станице – проширена савска, нова дунавска и нова „станица на платоу“, коју смештају изнад булбулдерске долине, затим тунел испод гробена од Душанове до Карађорђевог улице, као и мрежа електричне железнице (метрополитен) која спаја центар са предграђима и периферијом, елементи су

који се могу препознати у планирању железничког саобраћаја и у другим европским градовима тога времена. Поред тога, денивелисане железничке трасе постављене „на високом виадукту од армираног бетона“ поред пристаништа, код укрштања и преклапања са трасом реонске улице, подсећају на решења која је за Беч пројектовао Ото Вагнер (Otto Wagner) крајем XIX века.

Надаље ћемо се задржати на четири теме које се могу анализирати на основу графике и текстова којима располажемо. Прва се тиче предлога изградње Краљевог двора на Горњој тврђави. Хопе и Шентал верују да је двор симбол моћи нове државе, да је стари двор у Улици краља Милана на неприхватљивом месту, те да се ова констелација решава изградњом новог двора на најдраматичнијој тачки Београда – на рту ка Дунаву и Сави. Они пишу: „Поглед на краљевски двор са целокупним Београдом представљен је засебном перспективном сликом која говори јасније но сваки опис о лепоти положаја будућег двора. Падина града која лежи у оси двора према Дунаву је подељена у терасе и на њеном подножју планиран је јавни парк око којег се обавијају обе гране нове рејонске улице. И Калемегданска је падина терасирана, као што се види и из описатога пресека од савског пристаништа до Калемегдана. У сам двор воде две улице (продужење Михајлове и Узун Миркове) од којих се при свечаним приликама може једна употребити као улаз а друга као излаз. Између оба улаза су планирана оба музеја, и зграде краљевске гарде и управе двора. Тек када се је прошло поред тих зграда и крајњих дворских крила улази се у сами двор који са свога доминирајућег положаја има изглед на обе реке, Срем и Банат“. У извештају жирија не налазимо реакцију на овај став аутора, али судећи по похвалама и водећем пласману једног другог рада – „*Urbs Magna*“, рекло би се да су Хопе и Шентал промашили тему. „*Urbs Magna*“ је предлагао да се на улазу у тврђаву подигне „модерни Акропољ, споменик намењен комеморацији славне српске војске и јединства Југославије“, што је потпуно другачији дискурс од Хопеовог и Шенталовог. Наиме, жири у завршним ставовима свог извештаја каже: „Радо би видели на том месту подизање једног националног споменика који би појачавао силу етну вароши“ (Пајевић 1923: 97).

Друга тема тиче се главног пристаништа и новог моста приказаног на графичком прилогу бр. 8 (сл. 6). Судећи према наслову прилога – 1а. *Варијанта земунског пристаништа и речних прелаза 1:25.000* – могло би се у први мах помислити да су аутори планирали и терен који ће касније заузети Нови Београд. Овде се, међутим, ради о ауторском праћењу захтева расписа, према којима је требало „Главном пристаништу предвидети и пројектовати на простору између Београда и Земунa“ (ОГБ 1921: 7). Реч је о „лиманском“ пристаништу на позицији

данашњег морнаричког пристана код Малог ратног острва. Извесно је да су Хопе и Шентал ово „постројење“ планирали амбициозно, јер је то требало да буде „Главна пристаниште“, о чему сведочи и лепо дизајниран мост (којим се пружа и трамвајска пруга), а који је уз двор један од централних мотива графичког прилога бр. 8. Касније, тридесетих година, и архитекта Ђ. П. Коваљевски је пројектовао пристаниште у склопу разрада плана за овај део земунске територије и потоњег Новог Београда.

Нашу пажњу привлачи још један мотив овог конкурсног рада. Реч је о простору око будуће велике цркве Светог Саве на Врачару. Хопе и Шентал (1922: 11) у *Пропратном извештају* о овоме пишу: „На историјском месту данашње савиначке цркве предвиђена је велика Катедрала Светог Саве која са околним духовним зградама образује велику архитектонску целину представљену на плану такође перспективом.“ Жири је њихово решење уврстио у групу са још три рада која су похваљена за „декоративно израђивање трга Св. Саве“ (Пајевић 1923: 96). Каква је била архитектонско-урбанистичка разрада овог простора не знамо, јер недостаје графички прилог бр. 10. *Поглед на катедралу Светог Саве и околне зграде*. Оно што дознајемо долази са сачуваног графичког прилога бр. 8: то је силуета катедрале Светог Саве која подсећа на цркву светог Леополда (*Am Steinhof*), коју је Ото Вагнер пројектовао заједно са Шенталом и Камерером 1902–1907 (Zednicek 2002: 128–143); то би могло да нас упуту на предлог за цркву Светог Саве на Врачару.

Најзад, на графичком прилогу бр. 8, у силуети Београда истичу се и две „куле“ на позицији улаза у Кнез Михаилову улицу. О овом решењу аутори пишу (Хопе и Шентал 1922: 12): „Улаз у ужи трговачки крај т.ј. место где се Михајлова улица одваја од Теразија може се врло лепо и корисно фланкирати двома модерним високима зградама за трговачке бироје које би изгледале као симболи трговине. И тај је предлог у плановима представљен“ (Прилог бр. 11. *Група биројских зграда на уласку у Михајлову улицу*). Могуће је да је ова идеја у време конкурса била затурена међу бројним другим замислима, али свакако није била заборављена. Она је резултирала уношењем једне палате у Генерални план 1923. коју је Ђ. П. Коваљевски означио са „55. Берза“. Из те идеје рођена је потоња палата Албанија, подигнута касних тридесетих. Треба поменути да ни „*Urbs Magna*“, нити „*Singidunum Novissima*“ нису уочили симболичну вредност ове локације у осовини Теразија, већ на том месту предлажу или обичан градски блок, или пробијену улицу.

Закључак

Ако за тренутак из дискусије искључимо решења за железницу, речни саобраћај и улице – централна питања конкурса на која су сви учесници обимно одговарали, видећемо да је главна тема са којом су Хопе и Шентал желели да победе био *Краљев двор на Горњој тврђави*. Овај конкурсни рад они су радили онако како се то радило диљем Европе почетком XX века. Њихов поглед на Београд био је поглед из позиције успешних архитеката који раде за богате клијенте. Они дизајнирају Београд сасвим одвојено од његовог реалног, људског, организационог и економског капацитета. Иако су добро познавали паланачки Београд после Великог рата – о чему сведочи њихова перспектива града са водите Котежа Неимар, која није могла да буде нацртана без ходања по граду – они ипак не виде да становништво које је огрезло у сиромаштво – што је важило и за велики део Краљевине, не може да обезбеди приходе државној каси из које би се градио Краљев двор какав су они замишљали.

Стиче се утисак да се расписивач конкурса и његови учесници Хопе и Шентал нису разумели. Упоредјујући најважније тачке програмског задатка, гледано са политичког становишта, са пројектантским одговорима, уочавају се значајне разлике. Расписивач говори о *Краљевству СХС*, а пројектанти Хопе и Шентал о *српској држави*. Расписивач говори о Београду као о *једном од градова Краљевства* – свакако *једном* од најважнијих, јер је престоница, а пројектанти о Београду као о граду „*краљевске престонице велике и снажне државе*“. Расписивач говори о Београду као *граду културе и трговине, па и индустрије*, а Хопе и Шентал о Београду као *саобраћајном центру* југоисточне Европе. Расписивач говори о Двору као *једном од објеката* који Београду *треба да дају монументални карактер*, а пројектанти о Двору као *симболу моћи државе*. Расписивач говори о локацији Двора у *најужем центру градском* унутар београдског урбаног језгра, а пројектанти га смештају на *Горњу тврђаву*. Стиче се утисак да је ово политичко разилажење резултирало лошим пласманом „Престонице Карађорђевића“, с обзиром да у осталим деловима пројекта, рекло би се, није било битних размимоилажења.

Емил Хопе и Ото Шентал у свом раду за међународни конкурс приказују Београд као изванредно дизајниран град. То је пројекат сецесионистичке оријентације чија уметничка компонента није пронашла довољно јаку везу са тадашњим и међуратним Београдом, упркос њиховој тврдњи да ће се „прелаз од данашњег Београда ка будућем светском граду извршити у постепеном развоју према његовим средствима без материјалних жртава које би прекорачиле његову снагу“ (Хопе и Шентал 1922: 1). Упркос овом недостатку,

Генерални план из 1923. имао је доста елемената које помињу Хопе и Шентал. Коваљевски (1931: 257) је очигледно имао довољно времена да изнова проучи конкурсне радове, из којих је преузео елементе без обзира на њихов финални пласман. Од елемента које дају Хопе и Шентал, у Генералном плану се могу препознати велике сличности са трасом реонске улице, нарочито у делу испод Доњег града, или са решењем Теразијске терасе, или пак са диспозицијом зграде опере. Ипак, може се рећи да је, мимо конкурса, допринос Хопеа и Шентала Генералном плану и ширем обликовању Београда највидљивији у њиховом урбанистичком пројекту за Котеж Неимар, који је утицао на изглед и карактер дугих насеља и колонија у којима су у међуратном Београду своје куће подизали средње имућни становници. С друге стране, утицај радова са међународног конкурса на садржај и форму Генералног плана из 1923. тек треба детаљније проучити.

ЛИТЕРАТУРА

Вуксановић-Мацура, З. 2013

Емил Хопе и Ото Шентал : мало познат пројекат за Теразијску терасу, *Наслеђе XIV* (Београд): 155–169.

Вуксановић-Мацура, З. 2012

План Емила Хопеа и Ота Шентала за Котеж Неимар, *Наслеђе XIII* (Београд): 79–91.

Gunzburger Makaš, E. and Damjanović Conley, T. (eds.) 2010 *Capital cities in the aftermath of empires : Planning in Central and Southeastern Europe*, London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group.

Vacher, H. 2004

Extension Planning and the Historic city : civic design strategies in the 1908–9 Copenhagen international competition, *Planning Perspectives* 19, July: 255–281.

Zednicek, W. (photo.) 2002

Otto Wagner: Zeichnungen und Pläne, Wien: Zednicek [uvodni esej napisao Kristian Sotriffer].

Banik-Schweitzer, R. 1999

Urban Visions, Plans, and Projects, 1890–1910, in: *Shaping the Great City : Modern Architecture in Central Europe, 1890–1937*, eds. E. Blau, M. Platzer, Munich, London, New York: Prestel.

Whyte, I. B. 1989

Emil Hoppe, Marcel Kammerer, Otto Schöenthal : Three Architects from the Master Class of Otto Wagner, MIT Press.

Perović, M. R. 1985

Iskustva prošlosti. Beograd: Zavod za izgradnju grada.

Максимовић, Б. 1983

Идеје и стварност урбанизма Београда 1830–1941, Београд: Завод за заштиту споменика културе Града Београда.

Evenston, N. 1979

Paris: a century of change, 1878–1978, New Haven and London: Yale University Press.

Недић, С. В. 1977

Генерални урбанистички план Београда из 1923. *Годишњак града Београда XXIV* (Београд): 301–310.

Вуксановић-Анић, Д. 1968

Урбанистички развитак Београда у периоду између два рата (1919–1941), у: Драгослав Ј. и Богумил Х. (ур.), *Историја XX века*, Београд: Институт друштвених наука, 447–510.

Сомборски, М. 1951

Развој Београда између два рата, у: *Београд: генерални урбанистички план 1950*, Београд: Извршни одбор Н.О. Београда.

Hoppe, E. und Schönthal, O. 1931

Emil Hoppe, Otto Schonthal: Baurate – Zivilarchitekten – Z.V. – B.D.A. Projekte und Ausgeführte Bauten, Wien Leipzig: Elbemuhl Verlag.

Коваљевски, Ђ. 1930

О уређењу Теразијске терасе, *Београдске општинске новине* 6 (Београд): 257–259.

Пајевић, Б. М. 1923

Регулација Београда 1867–1923. Београд: Графички институт „Народна Мисао“.

Хопе, Е. и Шентал, О. 1922

Пропратни извештај. Пројекат за регулацију Београда. Мото: Престоница Карађорђевића. Сечај за израду генералног плана о уређењу и проширењу Београда (необјављена грађа).

Општина града Београда (ОГБ) 1921

Програм стечаја за израду генералног плана о уређењу и проширењу Београда, Београд: Штампарија „Св. Сава“.

Summary

ZLATA VUKSANOVIĆ-MACURA*

”ROYAL CAPITAL OF THE KARADORĐEVIĆ DYNASTY”: Emil Hoppe and Otto Schöenthal for the Master Plan of Belgrade Competition

International competition held between August 1921 and March 1922, fundamental for designing the Master Plan of Belgrade, accepted in 1923 and approved in 1924, has been frequently mentioned in texts on development of Belgrade in the 20th century. However, it has not been written enough about the competition entries and their authors. This is due to the fact that most of the drawings of competition projects have not been preserved and that textual explanations have mostly been written in French or German. This paper describes one of the awarded projects, with a motto “Royal Capital of the Karadordjević Dynasty“, submitted by two architects from Vienna, Emil Hoppe (1876–1957) and Otto Schöenthal

(1878–1961). It analyses the original textual explanation and almost unknown drawing of their project. Through the analysis of Hoppe's and Schöenthal's competition project and the review of the architects' professional engagement in Belgrade, we shed some light on some important unknown facts and consequent assumptions about international competition itself, competition projects and their authors. Consulting forgotten and little known international and Serbian sources, this paper contributes to the better understanding of urban and architectural development of Belgrade between two world wars and paves the way for future research in this field.

ZBIRKA ŽENSKJE MEĐURATNE ODJEĆE MUZEJA ZA UMJETNOST I OBRT: primjer muzealizacije *art déco* mode

Apstrakt: Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu posjeduje razmjerno bogatu zbirku ženske odjeće i modnog pribora iz vremena između dva svjetska rata. Iako je većina predmeta inozemne provenijencije (Austrija, Italija, Francuska), zastupljen je značajan broj predmeta koji su većinom izrađeni u zagrebačkim krojačkim i postolarskim obrtima. Na izložbi *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, održanoj u Muzeju za umjetnost i obrt 2011. godine, bilo je izloženo 58 predmeta iz muzejske zbirke tekstila. Sačuvani predmeti svjedoci su jednog razdoblja u kojem su proživjeli svoj „prvi život“, stekli određeno značenje i dobili svoju povijest. Svoj „drugi život“ započeli su ulaskom u muzejsku zbirku tekstila, gdje su postali dijelom procesa muzealizacije odijevanja/mode. U kontekstu muzejske zbirke i muzejske komunikacije – izložbe, odjevni predmet dobiva novo značenje i na nov način komunicira s publikom. Na primjeru odjevnih predmeta i modnog pribora iz vremena između dva svjetska rata iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt, te njihovog izlaganja na izložbi *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, pokazat će se da li se procesom muzealizacije odijevanja/mode dobiva stvarna slika o odijevanju određenog vremenskog razdoblja.

Ključne riječi: *art déco*, odjeća, izložba *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, Muzej za umjetnost i obrt, zbirka tekstila

Tijekom druge polovine XX stoljeća umjetnički muzeji, koji u svojim fundusima imaju odjeću iz povijesnih razdoblja, postali su svjesni potrebe muzealizacije kulture odijevanja i mode, te su počeli strateški planirati i promišljati sakupljačku politiku zbirki tekstila, čiji su sastavni dio i odjevni predmeti. Sam proces muzealizacije mode započeo je tek u osmom desetljeću XX stoljeća. Pri tome se pojam „moda“ primjenjuje na odjevne predmete koje je veliki broj ljudi nosio u određenom vremenu, pa se vrednuju i interpretiraju kao izraz određenog društva i/ili kulture. Do pojave osnivanja specijaliziranih muzeja mode ili do formiranja zbirki mode u općim, umjetničkim i muzejima

primijenjene umjetnosti, odjevni predmeti bili su tretirani kao umjetnički predmeti ili predmeti primijenjene umjetnosti, obrta i dizajna, te su za njihovu valorizaciju primjenjivane iste metodološke i znanstvene paradigme kao i za predmete lijepih i primijenjenih umjetnosti. Zbirke tekstila u većini europskih muzeja osnovanih u periodu od 1800. do 1850. godine činili su tekstilni predmeti koji su za fundus nabavljeni radi kvalitete i vrijednosti materijala od kojeg su izrađeni. Odjevni predmeti postupno su se počeli sakupljati većinom radi modernih krojeva, konstrukcije, provenijencije, i estetske vrijednosti. Sve do sredine XX stoljeća modna se odjeća smatrala prvenstveno ženskom, prolaznom, neozbiljnom, komercijalnom, male vrijednosti i nevrijednom ozbiljne pažnje. Tek je šezdesetih godina XX stoljeća fenomen mode prepoznat kao društveno-kulturni fenomen koji je zahvatio sva područja života i ujedno je promijenio način valoriziranja odjeće iz povijesti. Zbirke odjeće stvarane su da bi se pratile promjene u dizajnu, proizvodnji i ukusu, ali i s ciljem da se dokumentiraju društveni i kulturni običaji, rekonstruiraju i razumiju osobna i nacionalna povijest. Sakupljačka politika zbirki odjeće u XXI stoljeću treba biti usmjerena ka regionalnim i nacionalnim modnim zbivanjima, centrima i dizajnerima tako da zbirke odražavaju lokalne i nacionalne kulturne inicijative, projekte i ciljeve. Potpuno brisanje granica između lijepih i primijenjenih umjetnosti, istraživanja različitih aspekata materijalne kulture, kao istraživanja sociološko-kulturoloških fenomena dovela su do promjena u pristupu sagledavanja odijevanja i mode. Odjevni predmeti više se ne promatraju kao umjetnički predmeti, dio primijenjene umjetnosti, već je važno njihovo sociološko i kulturno značenje, kao i promjene značenja do kojih dolazi kada odjeća postaje muzejski predmet (Fukai 2010 i Thompson 2010).

Muzej za umjetnost i obrt, osnovan 1880. godine, posjeduje veliku zbirku tekstila u kojoj najveći dio zauzimaju upravo odjeća i modni pribor. Prema muzejskom statutu iz 1879. godine, Muzej je osnovan sa svrhom unapređenja umjetničke i obrtničke produkcije, razvijanja interesovanja kod publike za umjetnost i njeno razumijevanje, prikazivanja razvoja i kvalitete domaćeg obrta, a s namjerom da bude nastavno sredstvom u nastavi povijesti umjetnosti. Prvu od

šest temeljnih muzejskih zbirki činili su tekstilni predmeti¹, što govori o važnosti koja se pridavala njihovom sakupljanju. Sakupljačka politika zbirke tekstila nije se mnogo razlikovala od onih u ostalim europskim umjetničkim muzejima krajem XIX stoljeća: tekstilni i odjevni predmeti primarno su se, kao što je naznačeno u statutu, sakupljali radi svoje umjetničke vrijednosti i kvalitetne izrade, te su kao takvi trebali biti primjerom za buduće umjetnike i obrtnike. Prvi muzejski katalog bio je upravo katalog tekstilne zbirke koji je 1907. godine sastavila Jelica Belović Bernadzikowska. Prema katalogu vidimo da su se u najranijem fundusu zbirke nalazili etnografski predmeti – etnička odjeća, dijelovi odjeće, posoblje (posteljina, stolnjaci, ručnici), fragmenti tkanina, fragmenti vezova, čilimi, ali i fragmenti raznih europskih čipaka, fragment tapiserije iz XV stoljeća, fragmenti svilenih, damastnih, baršunastih i pamučnih tkanina, ali i jedna svilena ženska haljina iz doba ampira (Belović-Bernadzikowska 1907). Sakupljačka politika zbirke tekstila Muzeja za umjetnost i obrt promijenila se nakon osnivanja Etnografskog muzeja u Zagrebu 1919. godine kada je sva etnografska građa iz Muzeja predana novoosnovanom muzeju. U zbirci tekstila ostali su odjeća, fragmenti tekstila, čipke, sagovi, čilimi, tapiserije i liturgijsko ruho. Tijekom dvadesetih i tridesetih godina zbirka je popunjavana pojedinačnim otkupima i donacijama, među kojima se ističe suknja izrađena u Lionu oko 1710. godine. Krajem četrdesetih i tijekom pedesetih godina XX stoljeća za zbirku se otkupljuju većinom predmeti s kraja XIX i početka XX stoljeća. Iznimku čini otkup ženskog haljetka s početka XVIII stoljeća. Tijekom šezdesetih godina, tadašnja kustosica zbirke tekstila Vanda Pavelić Weinart formira sakupljačku politiku zbirke usmjerenu na nabavku odjeće iz „nedavnih“ četrdesetih i pedesetih godina. U skladu sa suvremenim europskim zbivanjima, ona počinje otkupljivati za Muzej proizvode suvremene jugoslavenske tekstilne industrije. Godine 1962. otkupljena su tri predmeta: bluza iz zagrebačke tvornice „Nada Dimić“, suknja iz tvornice „Zelinka“ u Zelini, te majica i vesta iz beogradske tvornice trikotaže „Partizanka“. Takva se sakupljačka politika nastavila i tijekom narednih godina, pa se muzejska zbirka tekstila sistematski popunjavala predmetima iz šezdesetih, sedamdesetih, osamdesetih i devedesetih godina XIX stoljeća. U XXI stoljeću, sa jačanjem hrvatske modne scene, ali i istovremenim propadanjem hrvatske tekstilne industrije, Muzej za umjetnost i obrt svoju je sakupljačku i izlagačku politiku zbirke tekstila i modnog pribora usmjerio ka tim dvjema pojavama. Svojim bogatim fundusom, u kojem se nalaze odjevni predmeti i modni pribor od početka XVIII

stoljeća do danas, zbirka tekstila Muzeja za umjetnost i obrt profilirala se kao referentno mjesto za istraživanje povijesti i kulture odijevanja, te povijesti mode u Hrvatskoj.



1. Haljina, Osijek, oko 1930.
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb
1. Dress, Osijek, around 1930,
Museum of Arts and Crafts, Zagreb

Unutar zbirke tekstila Muzeja za umjetnost i obrt značajno mjesto čini zbirka *art déco* mode, koja s nešto više od 400 primjeraka ženske odjeće i modnog pribora dokumentira sva modna previranja koja su se dogodila od početka dvadesetih pa sve do kraja tridesetih godina XX stoljeća. Predmeti – dnevne i večernje haljine, donje rublje, kupaći kostimi, ogrtači, krzna, marama, šalovi, šeširi, kape, cipele, čizme, torbice, putni pribor, parfemske bočice i pudrijere nabavljeni su većinom tijekom šezdesetih godina XX stoljeća. Najveći broj predmeta je austrijske, bečke provenijencije;

¹ Prema muzejskom statutu iz 1879. godine, muzejski fundus se dijeli u šest skupina koje su temeljne muzejske zbirke: u prvoj su predmeti od tekstila, trstike, pruča i lika, u drugoj su rezbarije, pergamene, knjigoveštvo, slonova kost, u trećoj keramika i staklo, u četvrtoj stolarstvo i izrađivanje posoblja, u petoj predmeti od kamena, originalni arhitektonski fragmenti i odljevi i u šestoj su proizvodi od zlata, bronce, kositra itd.

zatim slijede predmeti izrađeni u Hrvatskoj, većinom u Zagrebu; te predmeti iz Francuske, najčešće Pariza, i Italije. Jedan od najznačajnijih otkupa je tzv. „ormar“ zbirka mode (Thompson 2010) koja je pripadala Matildi Hengl, supruzi Vjekoslava Hengla, osječkog gradonačelnika od 1920. do 1934. godine.² Predmeti unutar te zatvorene zbirke datiraju od 1900. do 1935. godine i na njima se mogu istražiti i sagledati socijalni status, modne promjene, ali i individualni ukus i preferencije vlasnice odjeće. Od 47 predmeta, njih 26 – petnaest haljina, pet pari cipela i sedam šešira, potječe iz vremena između dva svjetska rata. Odjeća Matilde Hengl većinom je izrađena u Beču, nekoliko primjeraka je iz Osijeka, Pariza, po dva su iz Italije i Njemačke, a jedan iz Švicarske. Na njenim se haljinama mogu pratiti promjene u dužini suknje, kroju i materijalu – od haljina do sredine listova s početka dvadesetih (MUO 12734), preko haljina dužine do koljena iz sredine dvadesetih (MUO 12725), i haljina sa dužim umecima s kraja te decenije (MUO 12737), do haljina kosog kroja karakterističnog za prvu polovinu tridesetih godina (MUO 14213, sl. 1) i dugačkih haljina iz sredine tridesetih (MUO 12732). Tri šešira (MUO 12662, MUO 14220 i MUO 14221) izrađena su u Osijeku, dok su preostali inozemne provenijencije (Pariz, Beč, Budimpešta). Četiri para cipela Matilde Hengl bečke su provenijencije (MUO 12655, MUO 12657, MUO 12658, MUO 12659), a jedne su izrađene u Švicarskoj (MUO 12656). U zbirci tekstila nalazi se i nekoliko odjevnih predmeta koji su pripadali poznatim Zagrepčankama: haljina dramske umjetnice Vere Hrzić Nikolić (MUO 14671); haljina Blaženke Vasić, supruge književnika Vjenceslava Novaka (MUO 12229); te onim manje poznatim, kao npr. haljine Vere Orebić (MUO 13721, MUO 13722 i MUO 13728), Ljerke Horvat (MUO 14190, MUO 14192 i MUO 14193), haljina Elisabete pl. Mesaroš za bal u zagrebačkom hotelu „Esplanada“ (MUO 49552), vjenčanica (MUO 44788) i dnevna haljina Marije Pomper (MUO 44789). Jedinствeni primjer međuratne francuske dizajnerske odjeće u zbirci čini večernja haljina izrađena u salonu Jeana Patoua (Žan Patu) u Parizu (MUO 11591) koju je bivša vlasnica Marija Strižić dobila na poklon od Parižanke Ysolde de Coppet (Izolda de Kope), a Muzej ju je otkupio 1960. godine.³ Među predmetima domaće izrade treba izdvojiti tri odjevna predmeta s apliciranim narodnim motivima koji se ističu po kroju i stilizaciji motiva: haljetak s kraja dvadesetih godina (MUO 14197, sl. 2), haljina iz 1933–1934. (MUO 49576) i šešir s kraja dvadesetih godina (MUO 45257). Zanimljivo je da se u zbirci nalazi samo jedna večernja, plesna haljina (MUO 44239) jedinstvena upravo zbog toga što su na njoj vidljive prepravke koje su je iz haljineavnog cjevastog kroja, tipičnog za vrijeme oko 1925. godine, dodavanjem asimetričnih umetaka pretvorile u haljinu kakve su se nosile

oko 1927. godine. Značajan segment zbirke čini donje rublje, koje je uglavnom izrađeno od pamučnih i lanenih tkanina s apliciranim čipkom i ukrašeno bijelim vezom. Od vrsta predmeta najzastupljenije su spavačice, potom grudnjaci, kombine i gaćice. Sačuvano je i nekoliko svilenih komada među kojima se kvalitetom izrade i sačuvanošću tkanine ističu jutarnji ogrtač (MUO 15888), spavačica (MUO 15887/2), te dva kombinea (MUO 15886 i MUO 22242).



2. Haljetak, Zagreb, oko 1928.
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb
2. West, Zagreb, around 1928,
Museum of Arts and Crafts, Zagreb

Unutar podzbirke modnog pribora najzastupljeniji su šeširi i kape sa 128 primjeraka, potom slijede cipele, torbice, suncobrani, rukavice, lepeze i marama. Zastupljeni su proizvodi stranih i domaćih tvrtki i obrtnika. Među šeširima izrađenim u radionicama i salonima domaćih obrtnika, devet ih je s oznakom salona Dragice Šmid iz Zagreba (MUO 15842, MUO 17307, MUO 20071, MUO 20072, MUO 20086, MUO 20088, MUO 20102, MUO 20119, MUO 20027); dva šešira izrađena su u zagrebačkom salonu „Hilda“ (MUO 20089 i MUO 20163), te po jedan u zagrebačkim salonima „Vlatka“ (MUO 11824), „Madinette“ (MUO 20166) i „Ethel“ (MUO 44311). Godine 2005. za zbirku je otkupljen šeširić s oznakom salona Jeana Patoua (MUO 44344), ali, nažalost, nije nam poznato da li je bio nošen u Zagrebu.⁴ Postolarski obrt Otta

² Predmeti su otkupljeni 1965. (Arhiv MUO, akt ur. br. 2/24-65 i 2/37-65) i 1968. (Arhiv MUO, akt ur. br. 28/83-68) godine.

³ Arhiv MUO, akt ur. br. 26/13-60

⁴ Arhiv MUO, akt ur. br. 2/18-2005

Brauna (Oto Braun) iz Zagreba u zbirci je zastupljen sa četiri para cipela (MUO 14672, MUO 16749, MUO 44349 i MUO 47941). Njegove cipele izrađene od zlatne kože, ukrašene crnim titrankama (MUO 14672), pripadale su dramskoj umjetnici Veri Hrzić Nikolić. Zanimljive su također i cipele s emajliranom kopčom s prikazom geometrijski stiliziranog florealnog motiva. Njihovi originalni kalupi su sačuvani. Cipele su bile izrađene za Međunarodnu izložbu dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925. godine (MUO 24018, sl. 3). Među torbicama osobito se ističe ona izrađena od bakelita (MUO 47711), novog i tipičnog materijala za međuratno vrijeme. Za



3. Cipele, Hrvatska, prije 1925.
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb
3. Shoes, Croatia, before 1925,
Museum of Arts and Crafts, Zagreb

varijantama. Iako zbirci nedostaje radničke i odjeće nižih društvenih slojeva, najvjerojatnije zbog toga što se ta odjeća duže nosila i često prekrajala, vremenski raspon i vrste sačuvanih predmeta dobro dokumentiraju modu međuratnog razdoblja u Zagrebu i Hrvatskoj.

Tekstil tj. odjeća prati ljude od rođenja do smrti i upravo stoga što je sveprisutni dio njihovih života, oni s njom stvaraju izrazito emotivan odnos i ona određuje njihovu pripadnost određenoj zajednici (Schneider 1987: 409–417).



4. Suncobran, oko 1920.
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb
4. Parasol, around 1920,
Museum of Arts and Crafts, Zagreb

razdoblje *art déco*a tipična je i torbica izrađena od perlica koje tvore višebojne geometrijske motive (MUO 14387). Putni pribor u zbirci je zastupljen s tri putna toaletna pribora, od kojih nam je, radi mjesta izrade i sačuvanosti, najzanimljiviji onaj izrađen u zagrebačkoj tvrtki „Sljeme“ (MUO 23761). Sačuvane rukavice karakterističnog su asimetričnog izgleda i izrađene su uglavnom od kože – npr. rukavice od kombinacije antilop i kozje smeđe kože izrađene u Austriji oko 1930. godine (MUO 22226). Sačuvane su, međutim, i jedne kukičane rukavice (MUO 48416), te rukavice izrađene od bijelog lanenog platna (MUO 22223) i crnog pamučnog trikoa (MUO 48144). Od četrnaest suncobrana najbrojniji su oni čija su sjenila ukrašena stiliziranim florealnim motivima (MUO 26003, MUO 26004, MUO 26006, MUO 26007, MUO 26023, MUO 26024, MUO 26025, MUO 26026, sl. 4). Iz međuratnog razdoblja sačuvane su tri parfemske bočice: *Indiscret* (MUO 39413), *Imprudence* (MUO 39415) i *Chanel No. 5* (MUO 47834), te jedna emajlirana pudrijera (MUO 23717). U zbirci se većinom nalaze večernje haljine, dok su dnevne sačuvane u nešto manjem broju. Prateći modni pribor zastupljen je gotovo podjednako u dnevnim i večernjim

Odjevni predmeti u zbirkama istovremeno su nosioci privatnog i javnog značenja – žive simultano dva života. U „prvom životu“ odjeća je bila dio bivših vlasnika, emitirala je njihove poruke, bila je aktivni sudionik jednog vremena, društva i kulture. „Drugi život“ odjeće započinje činom ulaska u muzejsku zbirku, gdje dobiva novu ulogu – postaje svjedokom jednog prošlog vremena, te od subjekta postaje objektom. Privatno značenje, intimna povijest bivših vlasnika ostaje dijelom života odjeće i u kontekstu muzejske zbirke, ali se sada na to značenje nadovezuje drugo, javno, koje ona dobiva izlaganjem na izložbi, u komunikaciji s publikom. Prema muzeološkoj definiciji izložba je prezentativni oblik komunikacije kojim predmeti prenose poruke javnosti, te time krajnji korisnik – posjetitelj izložbe, postaje dijelom povijesti, značenja, vrijednosti i spoznaja koje određeni predmeti nose (Maroević 1993: 199–201). Prvotno privatno značenje sada zamjenjuje javno, u kojem odjeća postaje simbolom prošlosti; ona posjetitelja istovremeno povezuje s vlastitom prošlošću i s prošlošću vlasnika predmeta. Budući da i sami posjetitelji nose odjeću, oni trenutno mogu uspostaviti kontakt s izloženim predmetima, bilo da su i sami



5. Detalj postava izložbe *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2011.
5. View of the Exhibition *Art Déco and Art in Croatia in the Interwar Period*, Museum of Arts and Crafts, Zagreb, 2011

imali takvu ili sličnu odjeću, ili je netko njima blizak imao takvu odjeću, ili naprosto uživaju u estetskom dojmu koji odjevni predmeti emitiraju, i upravo su stoga izložbe odjeće jedne od najzanimljivijih i publici najpristupačnijih izložbi (Druesedow 2010).

Tijekom povijesti izložbi odjeće najčešće su bile upravo one koje su davale povijesni pregled odijevanja ili tematizirale pojedine tipove odjeće, što je ovisilo o vrsti i misiji muzeja u kojoj se izložba postavlja. Ali bez obzira na vrstu muzeja, svima je zajednički cilj izložba koja svojim postavom uspostavlja razumijevanje između publike i izloženih predmeta. U umjetničkim muzejima odjeća se sakuplja i izlaže s ciljem pokazivanja umjetničkih i oblikovnih vještina osobe koja ju je zamislila i izradila, finoće i kvalitete materijala od kojeg je izrađena, kao i mjere u kojoj je karakteristična za razdoblje u kojem je nastala. Stoga se u takvim vrstama muzeja izložbe odjevnih predmeta često primarno fokusiraju na njihove estetske kvalitete koje se vrednuju u komparaciji s drugim umjetničkim predmetima nastalim u istom razdoblju (*ibid.*).

Izložba *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, održana u Muzeju za umjetnost i obrt od 26. siječnja do 30. travnja 2011. godine, primjer je izložbe na kojoj su odjeća i modni pribor, unutar zadanih tematskih cjelina, bili izloženi zajedno s ostalim predmetima lijepih i primijenjenih umjetnosti, te se o njihovim estetskim, kvalitativnim i oblikovnim vrijednostima sudilo u odnosu spram stilsko-

formalnih i estetskih vrijednosti drugih predmeta. Cilj izložbe bio je pokazati odnos i utjecaj *art déco*a kao stila i/ili fenomena na hrvatsku umjetnost i kulturu življenja u periodu između dva svjetska rata. To je bilo vrijeme kada je Zagreb postao financijski i industrijski centar novostvorene države Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca / Kraljevine Jugoslavije, a modne su informacije dolazile iz Beča i Pariza najviše posredstvom modnih časopisa *Pariška moda*, *Ženski list* i *Svijet*. Suvremena modna zbivanja poput skraćivanja suknje i bubikopf frizure nisu zaobišla niti Hrvatsku. Dnevne novine – *Jutarnji list* (Anonim 1925a, 1925b, 1925c) i *Večer* (Anonim 1924a do 1924k), te ilustrirani časopis *Svijet* (Anonim 1926a, 1926b, 1926c) pisali su o bubikopf frizuri i njenom utjecaju na žene. Istodobno s inozemnim modnim trendovima i modnom konfekcijskom odjećom koja se mogla kupiti u brojnim trgovinama koje su u nazivu imale pridjev francuski, bečki ili engleski, što im je bio sinonim za kvalitetu robe i usluge, razvijala se i domaća moda. U proljeće 1924. godine na Zagrebačkom zboru održala se prva modna revija kojoj je cilj bio ukazati javnosti, modnim potrošačima, na postojanje domaće modne proizvodnje koja se svojom kvalitetom ne razlikuje od inozemnih proizvoda, kao i da domaći obrtnici u potpunosti mogu zadovoljiti zahtjevima modne publike (Arčabić 2010: 118). Krajem dvadesetih godina XX stoljeća u oblikovanju tekstila, pa tako i u odijevanju, prisutan je utjecaj folklornih motiva preuzetih iz narodnog seljačkog rukotvorstva – tekstila, drvorezbarstva, oslikavanja tikvica i

kamenih spomenika. Narodni motivi ulaze u repertoar suvremenog tekstilnog oblikovanja te se interpretiraju suvremenim likovnim jezikom – kroz dekonstrukciju motiva, izrazitu geometrizaciju i pojednostavljenje oblika, zanemarujući pri tom izvorno mjesto, boju i simbolično značenje motiva. Njihova je uloga sada isključivo dekorativna, a vizualni stil podređen je ukusu građanske publike (Muraj 2006). Najpopularniji motivi u međuratnom razdoblju bili su oni preuzeti s posavskih peča i poculica koje je obilato koristila i Udruga za očuvanje i promicanje hrvatske pučke umjetnosti i obrta u Zagrebu te ih primjenjivala kao element

je pokazala velik broj vanredno uspješnih modernih toaleta s primjenjenim narodnim ornamentima“ (Anonim 1928: 389). Tridesetih godina XX stoljeća, pod utjecajem globalne svjetske krize, ženska se moda smiruje i ponovno postaje „konzervativna“ – haljine više nisu kratke i lepršave, već su duge i pripijene uz tijelo i ponovno se njeguje kult duge kose, atributa ženstvenosti (Bartlett 2011: 67).

Modna slika Hrvatske na izložbi *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata* bila je prezentirana većinom predmetima iz fundusa zbirke tekstila Muzeja za umjetnost i obrt.⁵ Osim njih bili su izloženi i predmeti iz Muzeja Slavonije



6. Detalj postava izložbe *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2011.
6. View of the Exhibition *Art Déco and Art in Croatia in the Interwar Period*, Museum of Arts and Crafts, Zagreb, 2011

ukrasa dijelova ženske odjeće i modnog pribora, ali također i kao ukras na dijelovima posoblja – na sjenilu za svjetiljku, stolnjaku, tkanini za divan i naslonjač itd. (Zagorka 1919: 3). Popularnosti posavskih motiva s peča i poculica doprinijela je činjenica da su smatrani koloristički najbogatijima i najskladnijima (Žerjav 1921: 3) te su imali najjači slikarski efekt (Sertić 1928: 8). Upravo su radi svoje dekorativnosti, složenosti kompozicije, te izrazitog kolorita bili najpogodniji za apliciranje na razne dijelove ženske i dječje odjeće za razne prigode – dnevne, večernje, za kupanje, ples, pričešće itd., ali također i na različite dijelove posoblja. U okviru jesenjeg Zagrebačkog zbora 1928. godine održan je niz modnih revija na kojima su domaći krojački i krznarski obrti pokazali svoje kreacije i dokazali da mogu parirati inozemnim proizvodima. Na toj je reviji osobito uspješno nastupila Udruga za očuvanje i promicanje hrvatske pučke umjetnosti i obrta u Zagrebu „koja

u Osijeku, Muzeja grada Zagreba i jedan predmet – uniforma služavke iz Muzeja grada Koprivnice. Izložba je temu *art décoa* kao stila i/ili fenomena u hrvatskoj umjetnosti i kulturi življenja u vremenu između dva svjetska rata prikazala kroz nekoliko cjelina – od prve dvorane u kojoj se odabirom predmeta željelo dati definiciju stila, preko formativnih izložbi stila: Međunarodna izložba dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925. godine, Svjetska izložba u Barceloni 1929. godine i izložba Udruženja za promicanje umjetničkog obrta „Djelo“ u Zagrebu 1927. godine, pa sve do prikaza fenomena popularne kulture kao što su putovanja i turizam, kabare, plesovi i balovi, te prikaza kulture stanovanja. Sukladno muzeološkoj slici koju emitira zbirka *art déco* mode unutar

⁵ Arčabić, M., Biondić, R. i Klobučar, A. 2011 Kataloške jedinice cjeline „Moda“ u: *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata* ur. Anđelka Galić i Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 239–245.



7. Detalj postava izložbe *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2011.
7. View of the Exhibition *Art Déco and Art in Croatia in the Interwar Period*, Museum of Arts and Crafts, Zagreb, 2011

zbirke tekstila Muzeja za umjetnost i obrt, na izložbi je bio izložen najveći broj večernih i plesnih haljina koje svojom provenijencijom, promjenom kroja i bogatstvom materijala od kojih su izrađene daju potpunu sliku o brzini modnih promjena u vremenu između dva svjetska rata. To se najbolje moglo vidjeti na nizu kronološki izloženih plesnih i večernih haljina u dvorani tematske cjeline „Balovi i plesovi“ (sl. 5. i 6). Plesne haljine ukrašene perlicama i titrankama ujedno su i najčešća modna asocijacija na vrijeme *art décoa* te su upravo one bile odabrane da pokažu karakteristike stila (sl. 7). Tri dnevne haljine iz početka tridesetih godina XX stoljeća bile su izložene unutar cjeline posvećene odmoru i kulturi dokolice. Sve su izrađene u Hrvatskoj od laganih prozračnih materijala – muslina i žoržet svile, a krojene su, za to vrijeme karakterističnim, kosim krojem (*bias cut*). U istoj cjelini bila je izložena putna odjeća i modni pribor – šeširi, rukavice, torbice, kovčezi, te nekoliko kupaćih kostima. Modni trend apliciranja motiva iz narodnog rukotvorstva na suvremenu odjeću bio je zastupljen jednom haljinom izrađenom od lana s vezanim geometrijski stiliziranim narodnim motivima i krojem tipičnim za 1933–1934. godinu. Izbor odjevnih pred-

meta i njihovo kontekstualiziranje unutar tematskih cjelina popularne kulture pružilo je posjetiteljima vjernu sliku o fenomenu *art décoa* u modi.

Proces muzealizacije mode razdoblja *art décoa* u zbirci tekstila Muzeja za umjetnost i obrt pokazao se uspješnim projektom koji je započeo šezdesetih godina XX stoljeća i još uvijek je otvoren.⁶ Tijekom tog procesa donirani i otkupljeni predmeti započeli su svoj „drugi“ život u muzejskoj zbirci. Njihovo izlaganje na izložbi koja se bavila tematiziranjem povijesnog razdoblja u kojem su nastali, otvorilo im je mogućnost komunikacije s posjetiteljima i pričanjem vlastite „životne priče“ te su na neki način ponovno postali subjektima povijesti.

⁶ Tijekom priprema izložbe, Muzeju su poklonjene dvije haljine – jednu večernju poklonila je Renata Kostenjak, a pripadala je njenoj teti (MUO 49552), dok je druga haljina, dnevna (MUO 49129), došla je poštom u koverti bez podaka o pošiljaocu i predmetu. Nakon izložbe Muzeju je poklonjena jedna plesna haljina iz vremena oko 1925. godine (MUO 50094). Trenutno je u procesu realizacija otkupa dvije plesne haljine i jedne torbice iz s kraja dvadesetih godina 20. stoljeća.

LITERATURA I IZVORI:

- Arhiv Muzeja za umjetnost i obrt – arhivski spisi iz 1965, 1968. i 2005. godine, inventarne knjige fundusa i inventarne kartice zbirke tekstila
- Bartlett, Dj. 2011
Moda i stil života, u: *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, ur. Anđelka Galić i Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 62–91.
- Arčabić, M. 2010
Croatia: Urban Dress, Twentieth to Twenty-First Centuries, in: *Encyclopedia of World Dress and Fashion: East Europe, Russia, and the Caucasus*, ur. Joanne B. Eicher, Oxford: Berg Publishers, 117–122.
- Druesedow, J. L. 2010
Dress and Fashion Exhibits. u: *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion: Global Perspectives*, ur. Joanne B. Eicher, Oxford: Berg Publishers,
<http://www.bergfashionlibrary.com/view/bewdf/BEWDF-v10/EDch10042.xml?print> [pristupljeno 9. 12. 2010].
- Fukai, A. 2010
Dress and Fashion Museums. u: *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion: Global Perspectives*, ur. Joanne B. Eicher, Oxford: Berg Publishers,
<http://www.bergfashionlibrary.com/view/bewdf/BEWDF-v10/EDch10040.xml?print> [pristupljeno 9. 12. 2010].
- Thompson, E. 2010
Museum Collections of Dress and Fashion, u: *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion: Global Perspectives*, ur. Joanne B. Eicher, Oxford: Berg Publishers,
<http://www.bergfashionlibrary.com/view/bewdf/BEWDF-v10/EDch10041.xml?print> [pristupljeno 9. 12. 2010].
- Muraj, A. 2006
Odnos građanstva spram narodne nošnje i seljačkoga tekstilnog umijeća, *Narodna umjetnost* 43/2: 7–40.
- Maroević, I. 1993
Uvod u muzeologiju, Zagreb: Zavod za informacijske studije.
- Schneider, J. 1987
The Anthropology of Cloth, *Annual Review of Anthropology* 16: 409–448.
- Anonim 1928
Zagrebački zbor 18. do 21. X. 1928, *Svijet*, 27. listopada, 388–389.
- Sertić, Z. 1928
Osvrt na izložbu narodnih radova na Zagrebačkom Zboru, *Jutarnji list*, 11. rujan, 8.
- Anonim 1926a
Zagrebačka izptičje perspektive, *Svijet*, 22. svibanj, 304.
- Anonim 1926b
Zagrebačke tipične frizure *Svijet*, 22. svibanj, 309.
- Anonim 1926c
Zagrebački „bubikopfi“, *Svijet*, 22. svibanj, 310.
- Anonim 1925a
Bubikopf, *Jutarnji list*, 19. srpanj, 7.
- Anonim 1925b
Bubikopf, *Jutarnji list*, 2. kolovoz, 9.
- Anonim 1925c
Agonija „Bubikopfa“, *Jutarnji list*, 27. kolovoz, 3.
- Anonim 1924a
Podrezana kosa: odgovor na anketu „Večeri“, *Večer*, 1. rujan, 5, 6.
- Anonim 1924b
Podrezana kosa: odgovor na anketu „Večeri“, *Večer*, 3. rujan, 5, 6.
- Anonim 1924c
Podrezana kosa: odgovor na anketu „Večeri“, *Večer*, 4. rujan, 5, 6.
- Anonim 1924d
Podrezana kosa: odgovor na anketu „Večeri“, *Večer*, 5. rujan, 4.
- Anonim 1924e
Podrezana kosa: odgovor na anketu „Večeri“, *Večer*, 6. rujan, 5.
- Anonim 1924f
Podrezana kosa: odgovor na anketu „Večeri“, *Večer*, 9. rujan, 5, 6.
- Anonim 1924g
Kratka kosa – kratka pamet, *Večer*, *Večer*, 10. ožujak, 2.
- Anonim 1924h
Podrezana kosa: odgovor na anketu „Večeri“, *Večer*, 10. rujan, 6, 7.
- Anonim 1924i
Podrezana kosa: odgovor na anketu „Večeri“, *Večer*, 11. rujan, 5.

Anonim 1924j
Podrezana kosa: odgovor na anketu „Večeri“, *Večer*,
12. rujan, 5.

Anonim 1924k
Podrezana kosa: odgovor na anketu „Večeri“, *Večer*,
13. rujan, 5.

Žerjav, F. 1921
Za našu pučku umjetnost – narodno vezivo i ornamenti,
Jutarnji list, 25. prosinac, 3.

Zagorka 1919
Duh vremena i narodni motivi, *Jutarnji list*, 21. kolovoz, 3.

Belović-Bernadzikowska, J. 1907
Katalog tekstilne zbirke zemalj. umjetničko-obrtnog muzeja u Zagrebu, Zagreb: Nakladom zemalj. umjetničko-obrtnoga muzeja.

Statut i osnova Muzeja za umjetnost i obrt 1879 Zagreb:
Društvo umjetnosti.

Summary

ANDREA KLOBUČAR*

THE COLLECTION OF FEMALE DRESS FROM THE INTERWAR PERIOD IN MUSEUM OF ARTS AND CRAFTS: Example of Musealisation of Art Déco Fashion

Museums of the 21st century as mediators between the history and the present promote the collecting policies aimed at acquisition, research and presentation of clothing with emphasis on its social and cultural import, as well as on changes that occur when pieces of clothing become museum objects. Pieces of clothing live two lives – during the "first one" they used to emanate their owners' messages and thus they played active roles in the eras they belonged to, while in the "second one", which starts with their entrance into a museum collection, they are assigned new roles – they become witnesses of past and they transform from subjects into objects. In the process of museum communication, i.e. at exhibitions, clothing becomes a symbol of past that links visitors to their own bygone while linking them, at the same time, to past of its owner.

Museum of Arts and Crafts possesses a rich collection of clothes and fashion accessories in which the Collection of Art Déco Fashion, with its more than 400 samples of female fashion clothing and fashion accessories, documents all the changes of fashion from the beginning of the 1920s to the end

of the 1930s. These objects were acquired mainly during 1960s. The largest number of these objects is of Austrian provenance, created in Vienna, followed by the items created in Croatia, mainly in Zagreb.

The exhibition "Art Déco and Art in Croatia in the Interwar Period" was held in Museum of Arts and Crafts in 2011 with the intention to represent the relations and influences of art déco as style and/or phenomenon on the Croatian art and culture of living during the period between the World Wars. The most of the exhibited pieces of clothing were the ones that were musealised in the Collection of Art Déco Fashion of Museum of Arts and Crafts. They, with their provenance, changes in modeling, and with richness of their materials give the complete picture about rapid changes in fashion design during the period between the Wars. The choice of the pieces of clothing and their contextualization within the thematic whole of the popular culture offered the visitors true image of the phenomenon of art déco as it appeared in the fashion design.

* Andrea Klobučar, art historian, Museum of Arts and Crafts, Zagreb

О АРХИТЕКТУРИ БЕОГРАДСКЕ ПАЛАТЕ „РЕУНИОНЕ“

Апстракт: Међу највишим и програмски најсложенијим објектима подигнутим у центру Београда између два светска рата, издваја се репрезентативна палата тршћанског Јадранског осигуравајућег друштва (*Riunione Adriatica di Sicurtà*). Саграђена на углу Обилићевог венца и Чика-Љубине улице од септембра 1929. до априла 1931. године, по пројекту Ивана Белића, већ осам деценија доминира северозападним ободом најзначајнијег београдског трга. Упркос значају, њеном занемаривању је допринело оспоравање ауторства пројектанту који је потписао планове, али и изостанак историографског дефинисања затченог стилског плашта.

Кључне речи: Београд, Иван Белић, Мадрид, Палата „Реуниона“

Међу највишим и урбанистички најнаметљивијим објектима подигнутим у центру Београда између два светска рата, издвојила се репрезентативна палата тршћанског Јадранског осигуравајућег друштва (*Riunione Adriatica di Sicurtà*), у локалној комуникацијској збиљи познатија као „Реуниона“ (после Другог светског рата преименована у „Истру“; сл. 1). Саграђена на углу Обилићевог венца и Чика-Љубине улице од септембра 1929. до априла 1931. године, већ осам деценија доминира северозападним ободом главног престоничког трга (сл. 2).¹ С обзиром да је пропорционално непримерена слободном простору око споменика Кнеза Михаила, на рачун ове грађевине су се могле чути критике да нарушава визуелни примат самосталних здања која га од раније уоквирују. Отуд о „Реуниони“, уместо слојевитих анализа, у архитектонској историографији преовлађују штуре дескрипције и резолутно негативне оцене њене урбанистичке улоге (Minić 1951: 135; Минић 1960: 447; Максимовић 1975: 359; Borisavljević 1982: 143; Максимовић 1983: 280; Шћекић 1985: 204; Bogunović 2005: 474, 478; Бановић 2010: 42–43). Упркос значају, њеном

занемаривању је допринело оспоравање ауторства пројектанту који је потписао планове, али и изостанак историографског дефинисања затченог стилског плашта. Како је важила за грађевину нејасног визуелног и ауторског идентитета, маргинализована је и у систему заштите културних споменика.²

Након конверзије првобитно одређеног космополитског латинског необарокног стила у академизовану варијанту ар декоа, „Реуниона“ је уметнута у постојећи блок да паравански загради простор између Позоришног трга и Кнез Михаилове улице. Тиме је дуготрајна урбанистичка дилема о делимичном сједињавању или потпунијем раздвајању та два амбијента трајно разрешена.

Ограђујући најцеловитије уобличен део Позоришног трга, уз Теразије, које су у то време биле кључни саобраћајни, културни и финансијски престонички пункт, „Реуниона“ је изразила тежње паневропски оријентисане међународне клијентеле, крајем двадесетих година све заступљеније и амбициозније. Иако је опадање грађевинске активности изазвано светском економском кризом у Београду наступило са закашњењем, подизањем „Реунионе“ отпочео је незаустављиви раст његове централне зоне у висину. Тиме се и југословенска престоница укључила у глобално надметање великих градова за престиж и атракцију. Међутим, тај процес није имао за циљ функционалну реорганизацију згуснутих урбаних матрица, већ се свео на њихово употпуњавање допадљивим објектима најпрофитабилнијих намена. Усмерен на придобијање најшире публике, почивао је на изградњи репрезентативних угоститељских, трговачких и пословно-стамбених зграда прекривених богатом архитектонском пластиком. Инициран од стране градске администрације и пословних кругова, мултинационалним компанијама је омогућавао да на ексклузивним локацијама подижу наметљива здања, преносећи висински ривалитет и на самосталне индустријалце, предузетнике

* Александар Кадијевић, историчар уметности, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

¹ О урбанистичком и архитектонском развоју Трга Републике в. Шћекић 1985: 202–204; Аћимовић 1999; Вукотић 2011: 190–192, 354–356, 502–506.

² „Реуниона“ није издвојена као посебно културно добро на општини Стари град од изузетног или великог значаја, нити је сврстана у споменике културе, а ни међу дела која уживају статус претходне заштите, него се своди на сегмент Кнез Михаилове улице као шире просторне културно-историјске целине од изузетног значаја.

и рентијере. Док су максималним искоришћавањем и изнајмљивањем простора атрактивних угаоних грађевина инвеститори брзо остваривали профит, повећањем запослености, наплатом пореза и многобројних такси градови су се инфраструктурно развијали, добијајући на медијској препознатљивости. У таквим условима најбоље су се снашли прагматични архитекти из средњег, нерадикалног огранка стручне сцене, спремни да удовоље захтевима ћудљивих инвеститора, за разлику од пословично принципијелнијих конзервативаца и модерниста.

вите киоске, романтичне варијетее, пријатна шеталишта, егзотичне ресторане, кафане и посластичарнице, нанизане дуж непрегледних авенија и тргова, скретала се пажња са горућих друштвених проблема; ову појаву је правовремено критиковао Хозе Ортега и Гасет (José Ortega y Gasset; Ортега и Гасет 1988). На штету образованијих слојева, подицало се укусу малограђанске и непросвећене већине, како би се њоме лакше манипулисало. Заводљивим лепршавим здањима и китњастим урбаним мобилијаром одашиљала се идеализована слика о цивилизацијској супериорности капиталистичке



1. Палата „Реуниона“, данашњи изглед
1. “Reuniona” Palace, present view

Након векова урбанистичке доминације полузатворених тргова, ауторитативних државних здања и силуетно истакнутих катедралних храмова, и у Београду се првобитним концептом „Реунионе“ покушало са увођењем западног модела мултифункционалне угаоне грађевине као симбола тржишног капитализма, којом се динамизује и декларативно демократизује градски живот. Ефектна угаона и интерполирана здања неоптерећујућих дезидеологизованих садржаја представљала су најпожељније пунктове окупљања градског мноштва, чији је потрошачки менталитет вешто потхрањиван ради компензовања суштинског социо-културног аутсајдерства. Навођењем обезличених појединаца из градске масе на блештаве излоге вишетажних робних кућа, машто-

иницијативе, чији носиоци тобож воде рачуна о културним потребама обичног, у реалности све експлоатисанијег и маргинализованог појединца.

Отуд је првобитна одлука управе Јадранског осигуравајућег друштва да и у Београду изгради палату истоветну мадридској испостави, представљала покушај прикључивања југословенске престонице унификујућим прото-глобалистичким процесима, смишљеним са идејом да се избришу архитектонске разлике између пословно-трговачких четврти Париза (Paris), Лондона (London), Брисела (Bruxelles), Мадрида (Madrid), Букурешта (Bucuresti), Рио Де Жанеира (Rio de Janeiro), Буенос Ајреса (Buenos Aires), Сиднеја (Sidney), Шангаја (Shànghǎi) и великих америчких градова. Да би се то

постигло, коришћене су најразноврсније комбинације античких, средњовековних и нововековних архитектонских стилова, јер шпекулантски капитал је у Мадриду, као и у Београду, примарно био заинтересован за што бржи повраћај средстава уложених у претенциозне објекте, што му је после неколико година и полазило за руком, ослањајући се на устаљене, а не на иновативне грађитељске методе. Највећи део акумулиране новчане ефективе (стечене на тржишту или путем кредита), у међуратном Београду је улаган управо у некретнине, уместо у производњу, будући да су рентијерство и купо-

О несуђеном предлошку, градитељима и архитектури палате „Реуниона“

У другој половини XIX века, плац на углу Обилићевог венца и Кнез Михаилове улице, апотекар и трговац непокретностима Јован Ђурић откупио је од Томе Андрејевића. Половину плаца усмерену ка кнежевом споменику, на којој су изграђени приземни дућани и кафана, продао је 1911. године гвожђарском трговцу Ђорђу П. Радојловићу. Године 1929. они су, уз плац, продати по много већој цени осигуравајућем



2. Позоришни трг тридесетих година XX века, изглед из ваздуха
2. The Theatre Square, from the 1930's, aerial view

продајне трансакције представљали најуноснији извор прихода (Marković 1992: 134).

Престижну атрактивност наручених пословно-стамбених здања, прилежни архитекти су појачавали полихромом, нагомилавањем мотива и скупих декоративних апликација, како би привукли нове и сачували постојеће клијенте. Надовезујући се на естетске идеале *belle époque* са почетка XX века, развили су широко пријемчиву *deco* (*art deco*) методологију (Duncan 1988; Bayer 1992; Hillier and Escritt 2003; Breon and Rivoirard 2013), у Мадриду и Београду претежно примењивану у конзервативној варијанти.

друштву из Трста (Костић 1994: 152). Иако су се стилски донекле уклапали у конфигурацију Позоришног трга, не угрожавајући доминантност репрезентативне Хипотекарне банке, Кнежевог споменика и Народног позоришта, ниски објекти на том месту објективно нису могли да опстану, па су замењени већом и савременијом палатом. Уклоњени су већ првих септембарских дана 1929. године.

Просечен са чак седам улица, Позоришни трг је крајем XIX и почетком XX века добио карактер живе и оптерећене саобраћајнице. Стручњаци су апеловали да, поред финансијске, овај простор треба да очува бар изворну културолошку димензију, с обзиром да је меморијално-патриотска под незауостављивим притиском саобраћаја рапидно потискивана. Тако је Станојло Бабић



3. Палата Осигуравајућег концерна „Алијанц“, Мадрид
3. Palace of the Insurance Association “Alliance”

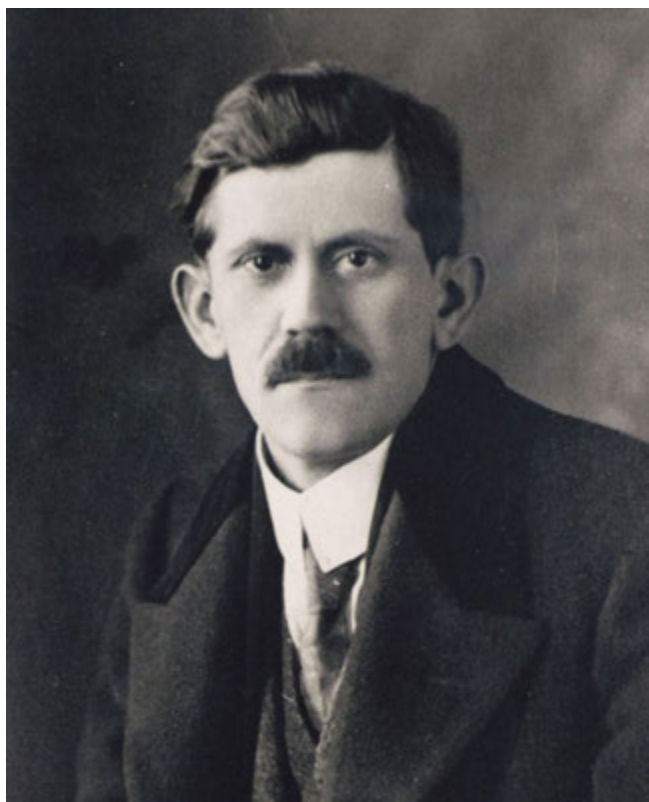
1914. године предлагао да се на Радојловићевом плацу подигне монументални Музички дом, а на другој страни трга Дом Академије наука (Babić 1982: 55). Генералним планом Београда Ђорђа Ковалевског (1923) није мењана ситуација на Радојловићевој парцели, већ се пажња усмерила ка повезивању трга са Чика-Љубином и Васином улицом. То, међутим, није поколебало ауторитативног Бранка Максимовића да 1926. године понуди продужење северозападне фронталне линије трга у дубину Кнез Михаилове улице додавањем истоветне зграде Хипотекарне банке, захватајући делом и Радојловићев плац (Максимовић 1975: 359; Aćimović 1999: 68). Но, како је напоменуто, подизањем „Реунионе“ такве иницијативе су дефинитивно изгубиле значај; залеђе трга паравански је ограђено, а висинска хијерархија његовог ширег простора знатно је ревидирана.

Основано 1919. године, загребачко Равнатељство Јадранског осигуравајућег друштва у Трсту откупило је парцелу са објектима од Радојловића са циљем да на њој подигне палату налик мадридској („са незнатним изменама“; Аноним 1930а: 7). Формирано још 1838. године (Millo 2004), осигуравајуће друштво је у међуратном раздобљу проширило послове на запад, север и југоисток Европе, али и на просторе Јужне

Америке и других континената, уложивши знатна средства за подизање репрезентативних представништава. Године 1931. имало је 56 испостава у градовима Европе, а у свету укупно 19 држава. Основано 1927, београдско представништво је приближно истовремено са мадридским, варшавским и букурештанским добило монументалну, у постојећи блок узидану угаону зграду. До тада је на подручју Србије компанија деловала преко овлашћене земунске филијале (Стефановић 2013). Упркос светској економској кризи, компанија је 1930. у Југославији пословала успешно, са приходом увећаном за десет процената у односу на 1929. годину (Аноним 1930б). Отуд је и планирала да, након Загреба, Љубљане и Београда, мултифункционалне испоставе подигне и у другим југословенским центрима.

Узорно мадридско представништво (сл. 3), које и данас функционише унутар транснационалног осигуравајућег гиганта „Алијанц“ (Allianz), изграђено је на углу главне градске авеније Гран Виа (Gran Vía) и Трга Каљао (Plaza del Callao; Del Corral 2002; Aguado 2010). Гран Виа је од 1910. године до избијања Шпанског грађанског рата (1936) представљала симбол културног космополитизма, којим се опонашала атмосфера Париза, Њујорка (New York) и Лондона (Oxford Street), али се подстицало и еклектичко стапање тековина готике, ренесансе и барока. Наметљиву вишеспратницу пројектовао је шпански архитекта Луис Саинз де лос Терерос Гомез (Luis Sainz de los Terreros Gómez, 1876–1936), еклектичар и мајстор детаља, експерт за угаоне зграде завршене кулама, познат и као аутор Уније трговаца и индустријалаца (Círculo de la Unión Mercantil e Industrial) на Гран Вији из 1924. године. Рођен у Сантандеру (Santander), срцу Кантабрије (Cantabria), архитектонски факултет је завршио у Мадриду 1900, да би 1904. покренуо часопис *Модерна конструкција* (*La Construcción Moderna*). Градио је пословно-стамбене, резиденцијалне и индустријске објекте. Био је и декан Архитектонског колеџа (Colegio de Arquitectos), председник Коморе урбаног фонда (Cámara de la Propiedad Urbana), и члан градског већа Мадрида. Као политички конзервативац нагињао је десници и монархистичком диктатору Мигелу Приму ди Ривери (Miguel Primo de Rivera, 1870–1930). Преминуо је у првој години Шпанског грађанског рата, не дочекавши девастирање архитектонских симбола Гран Вије у окршајима сукобљених формација.

Мадридска палата Јадранског осигуравајућег друштва (Edificio La Adriática de Seguros) подигнута је за две године (од 1926. до 1928), о чему сведоче натписи на декоративним таблама постављеним у средишњој аули њеног приземља. За кратко време је постала градитељски симбол Гран Вије, колико због китњастог необарокног склопа, толико и због урбанистичке диспозиције на најфреквентнијем градском углу. Ширина фасаде палате



4. Архитекта Иван Белић (1887–1968)
4. Architect Ivan Belić (1887–1968)

ка Тргу Каљао, који се у наставку директно улива у најпопуларнији градски трг Сол (Puerta del Sol), износи 25 метара, а на грађевинској линији Гран Вије 22 метра.³ Њена прва зона састоји се од приземља и мезанина, док средњу обухвата корпус од седам етажа. Највишу зону чине увучени спрат и ефектно заобљена угаона кула (Aguado 2010: 211–215).

Висином од 48 метара, ритмом увучених и благо истурених површина, хроматским и контрастима светлог и тамног, палата се истакла у носталгичном романтичарском миљеу најужег центра Мадрида. Стилски, она припада необарокном смеру међуратног латинског академизма, захваљујући обиљу цитата (декоративна натпрозорна пластика, конзоле, картуше, еркери, пуна скулптура), уклопљених у благо хијерархизовану целину.

Третирана од управе италијанског друштва као парадигматична и за кратко време исплатива, требало је, по опробаном рецепту, да се реплика мадридске испоставе изгради као највиша београдска грађевина. Међутим, стицајем још увек нерасветљених околности, под притиском локалног Грађевинског одбора, критике

загребачког равнатељства или одсуства Гомезове сагласности за извођење реплике, друштво је одустало од најављеног подухвата и пројектовање је, мимо конкурса, поверило мало познатом престоничком архитекти. Таквом исходу допринела је и локална традиција одбацивања градитељских факсимила, прихватљивих само при обнови у ратовима разорених објеката.

О пројектовању и грађењу мултифункционалне палате „Реунионе“ сведочи техничка документација у Историјском архиву Београда⁴, као и информативни коментари из дневне штампе, периодике и историографије, који су, уз мноштво фотографија, делом доступни и на интернету. Планови за њено зидање, завршени августа 1929, одобрени су већ септембра исте године, док су одређене измене допуштене априла 1930. године.⁵ Грађење темеља започето је 5. септембра 1929, док је зидање окончано 10. априла 1931. године. Цена планираних радова од три милиона динара, која је наведена у архивској документацији, због петомесечног прекорачења извођачког рока знатно је увећана.

Извођачке пројекте „Реунионе“ потписао је београдски архитекта и предузимач Иван Белић (1887–1968; сл.4). Након дипломирања на Архитектонском одсеку Техничког факултета Универзитета у Београду (1912), до избијања Првог светског рата радио је у катастарском одељењу Београдске општине (у Техничкој управи Секције за ревизију регулације). Као овлашћени пројектант, са бироом у Далматинској 9, а потом и у сопственој згради у Господар Јовановој 42а⁶, реализовао је бројне пројекте од 1921. до 1940. године (Маневић, 2008: 24). Био је и редовни члан Удружења југословенских инжењера и архитеката, као и утицајног локалног Клуба архитеката. За приватне инвеститоре, Белић је пројектовао углавном угаоне и приземне објекте у стилу академизма и умереног модернизма. Бавио се и извођењем туђих пројеката, надзором (Јадранско-подунавска банка, 1922–1925), преправкама и дозиђивањима. Већина његових ауторских дела није сачувана (попут куће Жанке Стокић на Сењаку из 1927, срушене око 1960), а ни историографски проучена (Маневић 2008: 24)⁷, изузев карабињерске „Палацине“ (1932) у комплексу италијанске амбасаде (Кадиевић 2006: 60).

⁴ Техничку документацију видети у: Историјски архив Београда, фонд ОГБ, ф. – XXVI-6-1929.

⁵ Видети Списак Одобрених планова зидања од 22. 9. до 10. 10. 1929, *Општинске новине*, Београд, Новембар 1929, 67. Пријављене измене, потписане од стране пројектанта зграде Ивана Белића, подразумевале су редуковање потпрозорне декорације дуж парапетних појасева и елиминацију угаоних ложа.

⁶ Из стана у Видинској 50 (1921–1922), Белић је прешао у Далматинску 9, а 1928. и у сопствену зграду са становима за ренту на углу Змај Јовине и Господар Јованове 42а, коју је у маниру француског академизма пројектовао још 1925. године.

⁷ Листу од преко четрдесет Белићевих реализованих пројеката, укључујући и мноштво доградњи и преправки, видети у *Општинским новинама* (1928–1941).

³ О пројектовању и грађењу репрезентативне мадридске палате видети техничку документацију у Историјском архиву Мадрида: AVM 20–451, f. 8.

Културном историографијом и колективном меморијом београдских архитеката провејава уверење да су нацрт „Реунионе“ осмислили неидентификовани италијански градитељи, те да га је, због стриктних законских ограничења да објекте могу ауторизовати само домаћи овлашћени пројектанти, накнадно „потписао Иван Белић“.⁸ За прихватање такве хипотетичке тврдње, којом се Белићу ауторство оспорава као привидно и супституционално, ослоњене на тешко проверљива усмена сведочанства о распрострањеним махинацијама у међуратној архитектури Београда, недостају чврсти материјални докази.⁹

Сумње у Белићево ауторство, до данас непокрепљене, могла је подстаћи и претпоставка да је тршћанска фирма по инерцији фаворизовала пројектанте из своје земље (јер модул на којем почива фасадна композиција „Реунионе“ oponаша модуларни систем главних италијанских представништава). Не сме се, међутим, пренебрегнути ни чињеница да је осигуравајуће друштво често ангажовало градитеље из средина у којима је подизало филијале, што потврђује низ атрибуираних европских примера. Податак да је у реализацији београдске испоставе учествовао загребачки стручњак Амадео Карнелути (Amadeo Carnelutti, 1885–1957; Аноним 1930в) као носилац статичких и бетонских прорачуна, наводи на претпоставку да је он могао бити укључен и у спољно обликовање београдске „Реунионе“. Ту хипотезу подупиру и чињеница да су на фасадама заступљени елементи *деко* естетике својствене овом продуктивном архитекте.¹⁰ Штавише, за Карнелутија се резолутно тврди да је „комбиновао чврсте



5. Амадео и Убалдо Карнелути, палата Јадранског осигуравајућег друштва, Амрушева 19, Загреб
5. Amadeo and Ubaldo Carnelutti, Palace of “Adriatic Insurance Society”, 19 Amruševa Street

⁸ За разлику од Б. Вујовића, који палату искључиво приписује непознатим италијанским пројектантима, С. Богуновић сматра да су је Белић и Италијани заједно пројектовали, док З. Маневић напомиње да ју је Белић изградио на основу иностраног пројекта архитекте „који никада није ни видео своје реализовано дело нити је знао да је узео активног учешћа у урбанизовању једног београдског амбијента“, на шта алудира и А. Бановић (Маневић 1991; Вујовић 1994: 145; Вођиновић 2005: 473; Маневић 2008: 24; Бановић 2010: 42). С. Димитријевић и Г. Гордић су такође исказали резерве према Белићевом ауторству, наводећи га у својој белешки о палати „Реуниона“ само као потписника њених планова (Димитријевић и Гордић 1995: 44). Н. Стефановић напомиње да су надзор градње и адаптација пројекта (донетог из Трста, односно Мадрида) били поверени Ивану Белићу (Стефановић 2013: 3).

⁹ Дешавало се да се ауторство над појединим грађевинама (или предност остварена кроз конкурсне резултате) преко ноћи неочекивано препусти, уступи или прода другом архитекти, наручиоцу и предузимачу, као и да се оно, из различитих побуда, од овлашћених колега безусловно прихвати, будући да стварни пројектанти одређених зграда нису увек имали легалну могућност да извођачке нацрте и званично потпишу. Пошто о споразумним и изнуђеним аранжманима тога типа, прагматично успостављаним међу неимарима различитих националности, генерација, стилских опредељења и степена афирмисаности најчешће нема опипљивих трагова, прецизно атрибуирање дела која су из њих проистацала представља комплексан, често и нерешив задатак, будући да стилска анализа изведених пројеката није увек најпоузданији показатељ нечијег ауторства.

¹⁰ Дарја Радовић Махечић с правом истиче да „његове најзначајније пројекте и изведбе подвлачимо под називник *art deco*-а, попут очувана интеријерног уређења Марићева пролаза из 1930. и елегантне пословно-стамбене зграде *La Nazionale* у Гајевој улици из 1938. године“ (Radović Mahečić 2009: 319). О делатности браће Карнелути в. Radović Mahečić 2007: 182–183, 286–287, 346–347.

рационалне облике и декоративне геометризоване детаље блиске стилистици *ар деко*“ (Radović Mahečić 2009: 319), видно заступљене и на београдској „Реуниони“.

У доступној грађи која сведочи о делатности породичног бироа Карнелутијевих за сада није откривен документ који би Амадеа довео у везу са стилским уређењем београдске „Реунионе“. Члан Хрватског друштва инжењера и архитеката Амадео Карнелути, који је дипломирао на Високој техничкој школи у Минхену (Technische Hochschule) 1907, а очеву загребачку фирму преузео је 1909. године, прославио се као статичар бројних позоришта, биоскопа и варијетеа, али и пројектант и извођач низа стамбено-пословних зграда. Међу његовим референцама, истиче се и чланство у респектабилном конкурсном жирију за београдску католичку катедралу (априла 1930), када је уз Љубу

Карамана, Ђирила Ивековића и Петра Бајаловића вредновао чак 129 приспелих радова.¹¹

Поменутој хипотетичкој атрибуцији иде у прилог и чињеница да су браћа Амадео и Убалдо Карнелути (Ubaldo Carnelutti, 1877–1953) почетком двадесетих година у Загребу подигла испоставу Јадранског осигуравајућег друштва у Амрушевој 19 у виду репрезентативне четвороспратнице (Radović Mahečić 2009: 333; сл. 5), што их је пред равнатељском централом највероватније и препоручило за учешће у београдском подухвату, који је она такође иницирала. Иако знатно већа од загребачке, престоничка „Реуниона“ је задржала концепт уређења канцеларија фирме на међуспрату, као и мотив мансардног крова. Док загребачка филијала следи благо академизовани постсецесијски манир узиданих пословних зграда са почетка двадесетих година, београдска кореспондира са сведенијим *деко* приступима с краја треће и почетка четврте деценије.

Прецизнијом хронолошком реконструкцијом разуђеног опуса браће Карнелути и провером за сада необрађених извора разрешиће се дилема о њиховом потенцијалном доприносу изгледу београдске „Реунионе“. Уколико се та атрибуција евентуално потврди, остаће нејасно зашто коауторска сарадња са Белићем није и јавно озваничена, с обзиром да су као грађани Југославије, а поготово као власници загребачког бироа (у којем је Убалдо руководио пословном, а Амадео уметничком стратегијом), за потписивање пројекта имали овлашћење. Али ако се упореди декоративна архитектонска пластика заступљена на архивском пројекту палате са оном која је реализована на њеним фасадама, евидентан је раскорак у обради мањих целина, које су много својственије стилистици Амадеа Карнелутија него Ивана Белића. То упућује на претпоставку да су Италијани и Белић радили у тесном сарадничком односу који из непознатих разлога није обзнањен. Можда је било прагматичније домаћег неимара приказати као јединог аутора највише београдске угаоне грађевине, уместо да се истакну загребачки стручњаци, према којима је конкурентска суревњивост локалних архитеката ирационално расла (Kadijević 2011: 471).

Уколико потпунија истраживања сарадње браће Карнелути са ограницима тршћанске осигуравајуће компаније не потврде изнете претпоставке о њиховом коауторству, пажњу би требало преусмерити ка осталим италијанским пројектантима који су у међуратном раздобљу градили европска представништва ове компаније. Ипак, док се вишедеценијска контроверза о



6. Детаљи pročеља „Реунионе“ у Чика Љубиној улици

6. Details from the front view of “Reuniona” in Čika-Ljubina Street

ауторству београдске „Реунионе“ прецизно не расветли, Иван Белић остаје њен једини пројектант.

Палата је изграђена без заобљеног угла и куле на врху, својствене мадридској „Реуниони“, и има атрибуте који од несудењеног узора знатно одударају. Тиме је пропуштена прилика да амбијент главног београдског трга добије на живости и пластицитету, односно да се благим заобљавањем његовог ободног крила ублажи крутост симетрично нанизаних волумена. Истовремено, изгубљена је и могућност да се заокружи формално сагласје „петих“ фасада грађевина на западном потезу додавањем још једног куполног нагласка.

Реализовано здање, карактеристично по пластички богатом плашту, изведено је у форми масивне мулти-функционалне осмоспратнице – основе сличне ћириличном слову „Г“ – чије се две уличне фасаде секу под правим углом. Површина pročеља у Чика-Љубиној је

¹¹ Међународни општи конкурс за Београдску катедралу расписан је крајем 1929. године. Од 129 приспелих радова, само 19 је било из Југославије. Видети: Konkurs za beogradsku katoličku katedralu, *Glasnik Katoličke crkve u Beogradu* (maj 1930), 1–4; Kojiћ 1978: 253.

за скоро трећину већа од фасаде према Обилићевом венцу.

Намењена угоститељству, становању, канцеларијском пословању, култури и забави (позориште, биоскоп „Уранија“ и сала за игранке), палата садржи партер са мезанином, шест спратова у централном делу фасаде и два у мансарди на врху. У духу преовлађујуће академске морфологије, подељена је на базу, корпус и завршетак. Прва зона, намењена ресторанским функцијама, има партер са галеријом, споља прекривен доминантним стакленим парапетом. У центру pročеља у Чика-Љубиној улици растворен је масивни троделни портал

мансарде 3,52 и крова 4,10 метра. Укупна висина грађевине је 38,60 метара. Она се налази на парцели од 938 квадратних метара, док њена укупна кубатура износи 38.300 кубних метара. Под зградом је било 726, док је двориште заузеле 212 квадратних метара, што је у складу са тадашњим београдским просеком, према коме је грађевина заузимала три четвртине парцеле. Дубина бетонских темеља палате је до десет метара. До висине првог спрата међуспратна конструкција је армирано-бетонска, да би навише био комбинован бетон са утљом. У делу здања окренутом споменику зграда има две подрумске етаже, док се у јединој етажи према Обили-



7. Детаљи средњег појаса pročеља „Реунионе“ у Чика Љубиној улици
7. Details of the middle zone of the front view of "Reuniona" in Čika-Ljubina Street

надвишен сатом, обликован у модернијој варијанти ар декоа, са ненаметљивом улогом главног мотива. На фасади у Чика-Љубиној улици средњи композициони појас перфориран је са осам ритмично распоређених прозорских осовина, одељених правилним квадратним травејима (као основним композиционим модулима), а на фасади према Обилићевом венцу са пет. Завршни корпус здања, састављен од поткровног венца јаког испада и разуђене двоетажне мансарде, издваја се величином и експанзивношћу у новијој београдској архитектури.

Висина носећих (уједно и преградних) зидова палате до главног поткровног венца износи 31 метар,

ћевом венцу налази биоскопска дворана са 630 места (са гуменим подом и удобним фотељама).

Приземље зграде у Чика-Љубиној улици садржи велику концертну дворану, салу за игранке и забаве са позорницом, бифее, локале за издавање и шалтер за пријем грађана. Канцеларије Друштва су уређене дуж међуспратна (окренуте ка улици и тргу, са становима у дворишном тракту), док су остале етаже заузеле искључиво пространи станови (трособни, четворособни и петособни). Према техничком опису из архивске грађе, просечна квадратура собе износи 25 метара, а висина 3,60 метара. Два првобитна лифта (постављена један уз други) могла су да приме по шест особа. Цела зграда је снабде-

вена централним грејањем, топлом и хладном водом, а одаје у партеру и вештачком вентилацијом (која је на сваких 15 минута обнавља ваздух). Већина некадашњих станова данас је адаптирана у канцеларије, а на мансарди у атеље.

Репрезентативне фасаде „Реунионе“ обложене су скупим материјалима – гранитом, жућкастим полираним мермером и вештачким каменом. Степенице су унутра покривене белим мермером (као и степеништа и ходници), док су прозори и врата израђени од храстовине. Кров и мансарда су покривени бакром. Усправни двокрилни правоугаони прозори (надвишени луфтером), лишени су шамбрана и плитко увучени у фасадне зидове. Отварају се ка унутра, док споља имају дрвене „еслингери“ засторе. У духу ренесансне традиције, прозорска поља су усађена у средишта квадратних прочелних травеја, међусобно одељена пластички обрађеним лезенама, које се у зони завршног венца претварају у пиластре са капителима оштрог пресека. Реч је етажним лезенама са аплицираним паровима плитких призми – доњом у висини прозора, обострано засеченом, и горњом, завршном полутком, додатне дубине, испод парафразираог капитела (сл. 6).¹² У духу *деко* естетике, тракаста зидна поља између прозора мезанина пластички су двострано усечена, док је обухватни завршни парапетни венац ефектно искошен. Хоризонтални ритам прочеља почива на равномерном низу правилних травеја, док вертикални појачавају поменути призматични пиластри троугаоног пресека, у парапетној зони између првог и другог спрата назубљени и уситњени (сл. 7).

У економском погледу, зграда се убирањем ренте од мноштва корисника и профита оствареног кроз услуге осигурања¹³, власницима брзо исплатила. Популарисана током тридесетих година и на градским разгледницама, ноћу је осветљавана посебним рефлекторима. По окончању међународног конкурса за уређење Теразија и Позоришног трга (1937), њен склоп није мењан, али је тада донета одлука о премештању почетне станице трамваја на плато испред Ратничког дома (Аћимовић 1999: 70–73). „Реуниона“ је оштећена у протестима 27. марта 1941. године због потписивања Тројног пакта, пошто је њен део закупило немачко трговинско представништво, организујући тајни шпијунски пункт. Палата је девастирана и у нацистичком бомбардовању Београда почетком априла 1941. Ова оштећења су по ослобођењу земље санирана (Станић 2002–2003: 96). Почетком рата у њу се, уз друге установе нацистичког апарата, уселило и окупационо Окружно руководство за

Београд (Kreisleitung “Prinz Eugen”; Manojlović Pintar et al., 2013: 46).

Послератне друштвене промене – национализација, укидање приватног власништва, колективизација – утицале су и на статус палате „Реунионе“ (преименоване у „Истру“). Године 1954. извршена је адаптација позоришне сале за потребе дејег позоришта „Бошко Буха“, у режији предузећа „Рад“, према пројекту архитекте Момчила Белобрка.¹⁴ Ублажавањем њене висинске доминације (која је дуго фрустрирала домаће стручњаке), изведено је током 1957–1958. изградњом Дома штампе архитекте Ратомира Богојевића на суседном углу (Милашиновић Марић 2002: 31; Митровић 2012: 30). Композиционо уобличена и уравнотежена, западна страна трга тада је добила и нову регулацију. Са претварањем трга у делимично пешачки простор са доминантним паркингом (1963), порасла је комуникативност „Реунионе“, али је њен значај потпуније наглашен тек дефинитивним уклањањем паркинга (1980) и претварањем севернозападног простора трга у пешачко-угоститељску зону.

Од 1961. године, палата је западним калканским зидом и горњим постројењем повезана у хомогену градитељску целину са Спољнотрговинском комором архитекте Иве Куртовића (Vuković 1962; Милашиновић Марић 2002: 29; Брдар 2011: 117–124). Из контекстуалистичког респекта, непримереног ери тадашњег догматског модернизма, Куртовић је на својој згради поновио дупли растер, ритам отвора, следивши и облик завршног венца и кровних равни са „Истре“ (Милашиновић Марић 2002: 29).

Закључак

Репрезентативна београдска „Реуниона“ уочљиво представља транзитивну интерстиљску творевину (Половина 2009), у којој су обједињени елементи конзервативних и савремених градитељских стремљења. Осим непобитног утиска да њен фасадни плашт превасходно следи методологију умереног крила европског *ар декоа* (препознатљиву по облику улаза, сведеној обради приземне зоне, скупим фасадним материјалима, полихромији, пластици подеоних венаца и пиластара)¹⁵, композициону хијерархију палате одређује академски систем разграничавања базичних појасева. Поред тога, одједи чешког кубизма¹⁶ и

¹² Дескрипција је преузета из ауторизоване анализе мр арх. Бојана Ковачевића, тумача архитектуре Трга Републике, коју нам је он љубазно уступио.

¹³ Практикована су четири главна вида осигурања – транспортно, имовинско, пожарно и осигурање у случају насиља.

¹⁴ О томе видети техничку документацију у Историјском архиву Београда (ИАБ, ф. – 54-26-954), као и: Вукотић, 1996: 51.

¹⁵ Чијим експонентима је поменута транзитивност концепцијски одговарала, јер у архитектури интерполација и угаоних грађевина нису могли несметано да примењују маштовите степенасте волумене, својствене самосталним деко здањима.

¹⁶ Видети силуетно и композиционо сличну прашку Легионарску банку Јожефа Гочара (Josef Gočár) из 1923. године (Šlapeta 2000: 100).

средњоевропског експресионизма огледају се у профилацији неконвенционалних пиластара и лезена (Дамљановић 2004; Кадијевић 2012), као и њиховом динамичком потенцијалу. Упркос реликатима академизма, по силуетној неусиљености и модерности прве зоне, „Реуниона“ надмашује главни престонички пример умереног ар декоа – Симеоновићев „Аероклуб“ (1932–1934; Туцић 2009: 160–161), због чега би је и требало сматрати темељним остварењем тог недовољно проученог архитектонског правца (Maneвић 1997; Јовановић 2001; 53–54; Половина 2009: 47–48, 53–54; Поповић 2011; Prosen i Popović 2013).

Дуализам примењене морфологије палате, која осцилира између устаљених академских стега и неспутаног деко проседеа, производи утисак обузданог динамизма и ублажене хијерархичности. Прожимањем фасадних зона оплемењених декоративним апстрактним апликацијама, остварена је приступачна, органски целовита композиција, која не подстиче критички друштвени реформизам, већ изазива визуелну атракцију и преко потребни оптимизам.

Иако неспорно прегломазна и стилски неусаглашена са затеченим симболима конзервативнијих архитектонских епоха, „Реуниона“ је по многим атрибутима представљала иновативни урбани феномен, који је осавременио визуелни идентитет ширег окружења (читавог трга, потеза између трга и Кнез Михаилове улице, почетка Чика-Љубине улице и Дунавске падине). Заградивши визуелну комуникацију са Кнез Михаило-

вом улицом, створила је дубоку сенку на некада осунчаном простору трга, али је висином и благом силуетном астатичношћу унела нове естетске односе, примерене времену настанка и полетној декоративистичкој архитектури градова са којима се Београд скромно поредио, а делимично и надметао. Равноправни визуелни „дијалог“ са Богојевићевим Домом штампе, успостављен крајем педесетих година прошлог века, само је потврдио њен прекретнички урбанистички значај (Кадијевић 2013).

На основу свега изнетог, као и чињенице да функционалним одликама „Реунионе“ никада нису упућиване крупније примедбе, може се закључити да она заслужује значајнији положај у систему заштите културних споменика. Као репрезентативна вишенаменска угаона грађевина слојевитог естетског рафинмана, референтнијег у европским него у локалним размерама, она је централни престонички трг обогатила изразитом пријемчивошћу и оригиналношћу.

Будућа темељитија истраживања архитектонске генезе палате „Реунионе“, базирана на подробнијим анализама њеног оригиналног ентеријерног уређења и конструктивног склопа, као и документације која би помогла у расветљавању идентитета њених аутора, значајно ће обогатити досадашња, махом скромна и непотпуна сазнања. У том захтевном стремљењу, осим иницијативе домаћих стручњака, учешће италијанских и хрватских историографа се намеће као незаобилазно.¹⁷

¹⁷ Овај прилог је проистекао из рада на пројектима Страни утицаји на српску архитектуру у XX веку у Матици српској и *Српска уметност XX века: национално и Европа* у Министарству просвете и науке Републике Србије. У сакупљању грађе, као и корисним саветима, помогло нам је више колега којима се најсрданије захваљујемо; то су: Саша Михајлов, Александра Илијевски, Мирјана Ротер Благојевић, Бојан Ковачевић, Драган Дамјановић, Ненад Лајбеншпергер, Драган Радуловић, Иван Р. Марковић, Милан Просен, Милош Јуришић, Станислав Живков, Тадија Стефановић и Зоран Јовановић.

ЛИТЕРАТУРА

Bréon, E. and Rivoirard P. (eds.) 2013

1925 *Quand L'Art Déco, séduit le monde*, Paris: Éditions Norma.

Кадиевић, А. 2013

Маргинализовани репер старог градског језгра Београда: палата „Реуниона“ на Тргу Републике, у: *Стара градска језгра и историјске урбане целине: проблеми и могућности очувања и управљања* (зборник радова, ур. С. Димитријевић Марковић), Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 300–313.

Manojlović Pintar, O., Radanović, M., Pissari, M., Lajbenšperger, N. i Traverso, E. 2013

Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941–1944 : priručnik za čitanje grada, Beograd: Milan Radanović.

Prosen, M. i Popović, B. 2013

L'Art Déco en Serbie, in: 1925 *Quand L'Art Déco, séduit le monde*, dir. E. Bréon, P. Rivoirard, Paris: Éditions Norma, 198–207.

Стефановић, Н. Н. 2013

Палата Риунионе: једна кућа – једна прича, *Политика* 12. 7. 2013 (додатак *Моја кућа*, 3).

Митровић, М. 2012

Архитектура Београда, Београд: Службени гласник.

Кадиевић, А. 2012

Експресионизам у београдској архитектури (1918–1941), *Наслеђе* (Београд) XIII: 59–77.

Вукотић, М. 2011

Урбанистички развој Београда у XX веку, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Kadijević, A. 2011

Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20. stoljeću, *Prostor* (Zagreb) 42: 467–477.

Брдар, В. 2011

Иво Куртовић, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

Popović, B. 2011

Primenjena umetnost i Beograd, 1918–1941, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Aguado, P. F. 2010

Gran Via : Calle mayor, Madrid: Aguado editor.

Banović, A. 2010

Beograd 1930–2009, Beograd: Albo-inženjering.

Половина Г. 2009

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

Radović Mahečić, D. 2009

Graditeljska obitelj Carnelutti (1879–1947), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* (Zagreb) 33: 319–336.

Маневић, З. (ур.), 2008

Лексикон неимара, Београд: Грађевинска књига.

Radović Mahečić, D. 2007

I Carnelutti, una famiglia di costruttori friuliani in Croazia, in: *Migrazione dei saperi tra Balcani e Danubio*, Pasian di Prato (Udine): Campanotto, 18–27 (Territori. I. Periodico Internazionale di Relazioni Culturali. 1).

Кадиевић, А. 2006

Амбасада Краљевине Италије у Београду, *Наслеђе* (Београд) VII: 51–68.

Bogunović, S. G. 2005

Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka, 1–3, Beograd: Beogradska knjiga.

Дамљановић, Т. 2004

Чешко-српске архитектонске везе 1918–1941, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Millo, A. 2004

Trieste, le assicurazioni, l'Europa, Milano: Franco Angeli.

Hillier, B. and Escritt S. 2003

Art Deco Style, New York: Phaidon.

Станић, Б. 2002–2003

Слике дејстава на Београд, *Годишњак града Београда* (Београд) XLIX–L: 83–107.

Del Corral, J. 2002

La Gran Via : Historia de una calle, Madrid: Silex ediciones.

Милашиновић Марић, Д. 2002

Водич кроз модерну архитектуру Београда, Београд: Друштво архитеката.

- Јовановић, М. 2001
Француски архитект Експер и ар деко у Београду, *Наслеђе* (Београд) III: 67–84.
- Šlapeta V., 2000
Kubizam u češkoj arhitekturi, u: *Istorija moderne arhitekture* 2/B, prir. M. R. Perović, Beograd: Arhitektonski fakultet, 89–102.
- Аћимовић, Д. 1999
Трг Републике – анализа развоја једног значајног простора, *Архитектура и урбанизам* (Београд) 6: 67–80.
- Manević, Z. 1997
Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture, *Spatium* (Belgrade) 1: 34–37.
- Димитријевић, С. и Гордић, Г. 1995
Поздрав из Београда, Београд: Југословенска ревија.
- Вујовић, Б. 1994
Београд у прошлости и садашњости, Београд: Драганић.
- Костић, М. М. 1994
Успон Београда (избор О. Латинчић и Г. Гордић), Београд: Библиотека града Београда
- Bayer, P. 1992
Art Deco Architecture, London: Thames and Hudson.
- Marković, P. J. 1992
Beograd i Evropa 1918–1941, Beograd: Savremena administracija.
- Маневић, З. 1991
Мит о синтези, у: *Уметност града. Вождов трг*, каталог изложбе, Београд: 12.
- Duncan, A. 1988
Art Deco, London: Thames and Hudson.
- Ортега и Гасет, Х. 1988
Побуна маса, Чачак: Градац.
- Максимовић, Б. 1983
Идеје и стварност урбанизма Београда 1830–1941, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.
- Babić, S. 1982
Pozorišni trg (1914), *Urbanizam Beograda* (Beograd) 66–67: 55–65.
- Borisavljević, M. 1982
Žiri još nije objavio rezultate neuspelog konkursa za uređenje Beograda (1937), *Urbanizam Beograda* (Beograd) 66–67: 141–144.
- Којић, Б. 1978
Друштвени услови развоја архитектонске струке у Београду 1920–1940. године, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Максимовић, Б. 1975
Пројект реконструкције Позоришног трга 1926. године, *Годишњак града Београда*, (Београд) XXII: 359–364.
- Vuković, S. 1962
Zgrada Spoljnotrgovinske komore u Beogradu, *Arhitektura urbanizam* (Beograd) 16: 12–14.
- Минић, О. 1960
Језгро Београда, *Годишњак града Београда* (Београд) VII: 441–472.
- Minić, O. 1951
Rekonstrukcija centralnog dela Beograda, *Arhitektura* (Zagreb) 1–4: 135–136.
- Аноним, 1930а
Код Споменика се подиже једна необично висока палата, *Политика* (30. 1. 1930)
- Аноним, 1930б,
Главна скупштина Јадранског осигуравајућег друштва, *Политика* (24. 5. 1930).
- Аноним, 1930в
Највиша зграда у Београду и Југославији...подиже се код Кнежевог споменика, *Политика* (24. 5. 1930).
- Шћекић, М. 1985
Тргови Београда, *Годишњак града Београда* (Београд) XXXII: 199–208.
- ИЗВОРИ
Историјски архив Београда, фонд ОГБ, ф. – XXVI-6-1929, ф. – 54-26-954.
- Историјски архив Мадрида, AVM 20-451, f. 8.

Summary

ALEKSANDAR KADIJEVIĆ*

ARCHITECTURE OF BELGRADE “REUNIONA” PALACE

The palace of “Riounione Adriatica di Sicurta” (“Adriatic Insurance Society”) from Trieste, better known as “Reuniona” or “Istra” in local jargon, is the most distinguished of all tall, spatially dominant and having a complex layout buildings built in Belgrade city centre between the two World Wars. Built at the corner of Obilićev Venac and Čika-Ljubina Street between September 1929 and April 1931, it has dominated the north-west end of the most important Belgrade square for eight decades, diminishing the visual supremacy of the older independent buildings. Inadequate in size for the free space surrounding the statue of Prince Mihailo, it forever changed the broader compositional hierarchy of the scattered and unfinished urban space by introducing new height relations. Although undoubtedly oversized and lacking stylistic

harmony with the older buildings, products of a different, much more conservative time, due to its many attributes “Reuniona” represented an innovative urban phenomenon which changed the visual identity of the greater unity of the scattered square.

Future more extensive research of the architectural genesis of “Reuniona” palace, based on more extensive analysis of its original interior design and structural system, as well as documentation that could be beneficial in shedding some light on the identity of its authors, shall immensely contribute to present, mainly modest and incomplete, conclusions. Apart from the initiative shown by our experts, the participation of historiographers from Croatia and Italy is of a paramount importance for this challenging endeavour.

Неготинске К



П Р И К А З И



САКРАЛНА ТОПОГРАФИЈА НЕГОТИНСКЕ КРАЈИНЕ

приредио Ненад Макуљевић, Неготин: Музеј Крајине, 2012.

Сакрална топографија Неготинске крајине пружа свеобухватан увид у црквену уметност Неготинске крајине. Књига која приказује православне храмове на поменутом подручју настала је као резултат вишегодишњег истраживачког рада деветоро историчара уметности са Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду, предвођених Ненадом Макуљевићем, а у сарадњи са Музејом Крајине у Неготину. Обима је 313 страна текста, уз списак извора и литературе, именски и иконографски регистар. Визуелни материјал је богат и садржајан: архитектонски планови цркава, планови зидне декорације и иконостаса, и велики број фотографија, сведоче о готово изненађујућој лепоти уметности у Неготинској крајини. Књига обухвата уводни и носећи текст приређивача и уредника књиге, Ненада Макуљевића, „Визуелна култура и уобличавање сакралне топографије Неготинске крајине“. Потом следи анализа појединачних сакралних објеката, чији су аутори: Милош Станковић, Вук Недељковић, Ненад Макуљевић, Јелена Пјевац, Сања Вељковић, Ана Костић, Вук Даутовић, Ирена Ћировић и Игор Борозан. Књига је, у најбољем смислу те речи, резултат тимског рада. Аутори су обрадили 33 сакрална здања, разнородна по времену настанка и укупној структури, али је начин њиховог представљања у потпуности усаглашен. Такав резултат није последица само складне сарадње младих истраживача током озбиљног теренског и архивског истраживања, које је трајало од 2010. до 2012. Сродност начина размишљања, а потом и писања, указује најпре на озбиљан и одговоран посао уредника, али и његово укупно педагошко и научничко прегнуће.

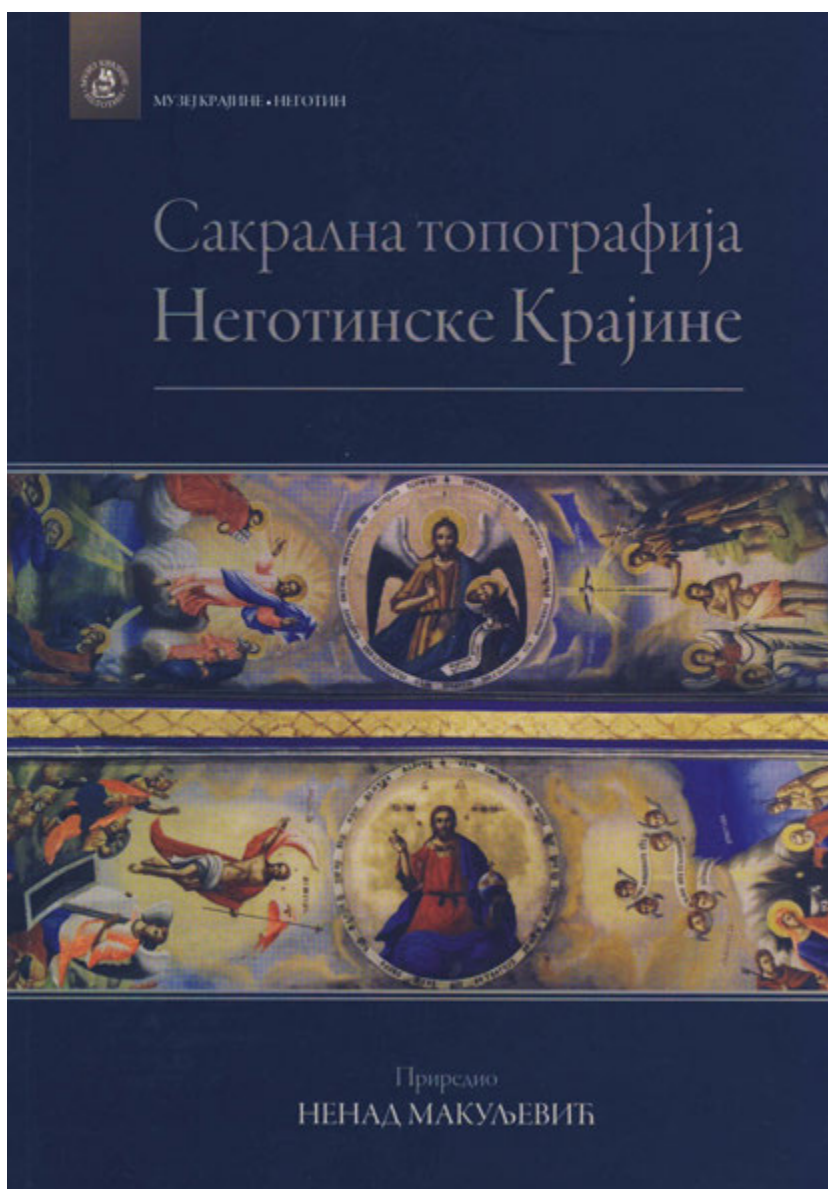
Предавања, књиге и истраживачки рад на терену (на који је водио студенте Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду из године у годину), професора Макуљевића били су пресудни за формирање и профилисање неколико одличних генерација истраживача, међу којима су најистакнутији управо аутори ове књиге. Макуљевић је, нарочито током последњих петнаест година, навео младе историчаре уметности прво да примете, а потом и да изучавају црквену уметност XIX века у Србији. Својим књигама

Црква Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту (2006), *Црквена уметност у краљевини Србији 1882–1914* (2007), *Саборна црква Свете Тројице у Врању* (2008), подстакао је младе истраживаче да крену у готово неистражено поље српске културе и уметности. Методолошки прецизно и савремено, ослоњено на изучавање извора и упознавање терена, ово штиво постало је незаобилазан модел размишљања и писања о сакралној визуелној култури XIX века у Србији. Наравно, од значаја су биле и Макуљевићеве студије посвећене приватном животу и слици другог у српској визуелној култури исте епохе, као и капитално остварење *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске уметности у служби нације*, које је нарочито уобличио разумевање употребе профане и, што је за ову тему посебно важно, црквене уметности у политичке и идеолошке сврхе. Укупним деловањем, Макуљевић је упутио млађе колеге, ауторе ове књиге, да сагледају ликовне представе не само као естетско, већ и као ангажовано средство, као визуелну структуру која се гради унутар одређених националних стратегија. Са истих позиција, али најпре уз доношење готово потпуно непознатог материјала, писана је и ова књига.

Већ током изучавања иконописа Врањске епархије, припадници неколико генерација историчара уметности, предвођени професорима Мирославом Тимотијевићем и Ненадом Макуљевићем (резултати овог истраживања публиковани су у књизи *Иконопис врањске епархије*, 2005), прекалили су се у теренском раду и изучавању локалних градских и црквених архива. Зрелији и искуснији, они су сада равномерно поделили посао. Након исцрпног истраживања, брижљиво сачињених планова цркава, зидне декорације и иконостаса и фотографисања, приступили су писању књиге. Сваки од њих могао је да напише много више о појединачним сакралним објектима Неготинске крајине, што ће, у својим будућим самосталним радовима, сигурно и учинити. Ову књигу желели су сведено и сконцентрисано да уобличе, те су дисциплиновано и готово аскетски испољили своја знања.

Читалац се сусреће са веома прецизном матрицом: свака црква је представљена у историјском кон-

*Саша Брајовић, историчар уметности, Филозофски факултет, Београд



1. Насловна страна публикације

1. Front page of the publication

тексту, уз опис архитектонске структуре, сликаног програма на зидовима и иконостасу, и литургијских предмета који се, нарочито за потребе приказа књиге у *Зборнику Музеја примењене уметности*, морају нагласити. Пажљиво проучавање начина и порекла израде богослужбених предмета, ишчитавање сложене иконографије декорације на репрезентативним примерима и поимање значења ових предмета у литургијском контексту и смисла њиховог поручивања и поклањања показују да је стасала генерација стручњака који ће се овим пољем визуелне културе успешно кретати.

Како у уводном тексту објашњава уредник књиге, сакрална топографија, као мрежа светих места,

која се уобличава током одређеног периода, открива све о историји једног предела, у овом случају Неготинске крајине. Та визуелна мрежа условљена је укупним детерминантама тог предела – географијом, историјским, економским, социјалним и културним околностима. Међутим, и она сама, својом визуелном снагом, обликује ту стварност. Густа мрежа светих здања Неготинске крајине, односно Архијерејског намесништва Неготинског, прави је пример тог међусобног прожимања. Она је сачињена од споменика од којих су неки већ били примећени и делом истражени, али је већина остала потпуно непозната и непризната све до ове књиге.

У књизи су представљене цркве из средњовековног раздобља, османског доба и, као најбројније, оне из XIX века – доба обнове српске државности. Пажљиво је објашњен осетљив период када се, заслугом кнеза Милоша Обреновића, Неготинска крајина припаја Кнежевини Србији 1833. године, и када црквена пракса почиње да се усклађује са владајућом праксом у држави. Тада се, ктиторском делатношћу кнеза Милоша и уметношћу која улази у службу владарске пропаганде и државне меморије, сакрална топографија Крајине преображава. Међутим, истовремено са прихватањем нових норми, живе су и локалне традиције и обичаји.

Тај суживот приказује се анализом ктиторске и приложничке активности, кроз које се ишчитавају и сви сегменти живота овог подручја, јер се приложништво одвијало не само у оквирима приватне побожности, већ и у склопу пропагирања политичких ставова. Указује се на променљивост друштвених околности, обичаја, предања, етничког и етичког осећања, односа црквених и локалних власти.

С обзиром да је велики број здања ове сакралне топографије подигнут у време Краљевине Србије, разматрани су законски акти, који су по први пут били од пресудне важности за изглед цркве у Србији. Правне процедуре, а нарочито Закон о јавним грађевинама, били су одсудни у доба када држава почиње да сагледава цркву пре свега као јавно здање, јавни споменик. Зато су планови знатног броја цркава у Неготинској крајини постављени у Министарству грађевина. Израђивали су их школовани архитекти, бечки и будимпештански ђаци – Светозар Ивачковић, Душан Живановић, Јован Илкић, Александар Бугарски. У складу са архитектонским начелима свог професора Теофила Ханзена, пројектовали су структуре узвишеног карактера, превазилазећи уске оквири националних школа. Тако су се ове цркве, а тиме и сакрална топографија овога краја, уклопиле у актуелне токове црквене уметности Кнежевине Србије. Подизање Саборне цркве у Неготину, здања саграђеног на месту историјског култа, нарочито сведочи о потреби за монументалним духом архитектуре, неокласицистичком обрадом фасаде, карактером цркве као јавног споменика. Примењивањем правила академизма истиче се репрезентативност и моћ јавне државне и националне институције, на главном градском тргу, новом језгру и симболичком центру Неготина.

Међутим, једнообразност цркава понекад наилази на отпор локалног свештенства, које тежи традиционалнијем архитектуралном и укупном ликовном изразу. Захваљујући брижљивом изучавању аутора ове књиге, сазнајемо и да модернизацију не заступају увек лаици, а традиционалност свештеници. Пример цркве у Кобишници указује да свештенство понекад тежи

савременијим решењима у осликовању цркве од локалних сеоских старешина, које бране рад зографа.

У том густом преплету разнородних идеја, хтења, укуса, било је тешко разабрати токове рада академских уметника и зографских радионица. Ипак, аутори су успешно премостили деценијске непознанице о овим питањима, јасно показујући да је, и у време замирања зографских радионица, њихова делатност била знатна, и да је и сама постепено усвајала ликовну праксу уобличену школовањем у Хабзбуршкој монахији. Утицај византијског стила у сликарству, као и у архитектури, јесте одредио форме и декорацију многих цркава, али то није било понављање средњовековних облика, већ примењивање „византијских“ декоративних елемената. На примеру споменика из Неготинске крајине види се да сукоб локалног и универзалног, традиционалног и новог није био деструктиван – напротив.

Аутори су дешифровани рад локалних сликара који су створили иконе, иконостасе, зидне слике, композиције из националне историје и портрете. Наглашен је рад сликара иконописца Милисава Марковића, једног од најпродуктивнијих на подручју Неготинске крајине, али и Кнежевине Србије. Осветљен је рад доследно школованих академица, попут Стеве Тодоровића, и анализирани су начини спровођења националног тематског програма уз поштовање академских норми које су важиле у Европи оног времена. Истакнуто је дело Павла Чортановића, сликара композиција из националне историје. Указало се на спрегу различитих иконографских и ликовних решења, историзма и модернистичке пикторалне поетике, као и на јединственост еклектичких решења.

У књизи су анализирани и споменици створени након 1920, када се, због уласка Краљевине Србије у Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца, политичка слика знатно изменила. У том периоду нарочито је истакнут значај руских емиграната сликара у креирању сакралне визуелне културе. Тако сакрална топографија Неготинске крајине исказује не само специфичне токове духовног и културног живота једног подручја, већ и општи друштвени и државни контекст Србије.

Књига *Сакрална топографија Неготинске крајине* вратила је у сећање значајан корпус српске духовности, културе и уметности. Указала је на то шта је једна етничка заједница могла, хтела и умела да произведе у одређеном временском периоду. Зато ће бити путоказ свим будућим истраживањима визуелне културе других области Србије и простора где су Срби стварали.

Осврт са поводом

ОРИГИНАЛ И КОПИЈА: стратегије техничке заштите културних добара и одрживог развоја на примеру уметничких дела италијанске ренесансе¹

Захваљујући генералном покровитељству Министарства за економски развој Републике Италије, домаћа јавност је добила прилику каква се ретко указује: да се упозна са једним бројем дела италијанске ренесансе на изложби под називом „Хуманизам и ренесанса у централним Апенинима. Паралеле“ одржаној од 23. априла до 19. јуна 2013. године у Галерији Матице српске у Новом Саду. Упркос првом утиску да се ради о класичној историјскоуметничкој изложби, ова дела илуструју методе техничке заштите културних добара који, поред ангажовања конзерватора и рестауратора, захтевају и присуство стручњака из такзованих основних научних дисциплина (историје уметности, на пример), без чијег знања готово да није могуће приступити техничкој заштити предмета баштине. Током процеса техничке заштите, заузврат, долази се и до открића која, допуњујући нашу спознају, понекад доводе до значајних померања граница утврђених устаљеном методологијом. Изложба у много већој мери, ипак, наводи на размишљање о проблемима рестаурације и конзервације, комуникативности једног дела и његове рецепције, било да га срећемо у оригиналној форми или као копију, реплику, репродукцију, реконструкцију. Све су то вредности које су срачунате на очување документарности и сведочанствености предмета баштине, али и на очување његовог „тоталитета“ (да се послужимо комплексним појмом науке музеологије и само наговестимо једну од комплексних тема на коју асоцира ова изложба). Заправо, идеја је да се представи један број дела, али и рад италијанских служби заштите на конзервацији и рестаурацији уметничких дела, као и ангажман агенција за локални развој на очувању и унапређењу старих заната, у циљу чувања специфичности одређеног поднебља, и у том кључу треба посматрати ову изложбу.

Изложба је комплексна из много разлога. И *избор експоната*, и поставка изложбе одражавају мултидисциплинарни приступ, са жељом да се представе искуства очувања и валоризације културних добара. На њој су представљена оригинална дела, копије, реплике и

фотографска репродукција једне реплике која сведоче о уметничкој продукцији на територији централних Апенина у доба ренесансе (Губио, Кастел Дуранте, Урбино). Ту су два оригинална дела дела из Губио (Gubbio): процесијска застава (*gonfalone*) из цркве Санта Марија ал Корзо (Santa Maria al Corso) из око 1494. године, и сталак за књиге (*badalone*) из цркве Сан Доменико (San Domenico, XV–XVI век); копије мајолике која је произвођена у Урбину (Urbino) и Кастел Дурантеу (Castel Durante, XV–XVI век); реплике делова декорације које посебно доприносе рецепцији фотографске репродукције реплике дрвене оплате, украшене интарзијом, *studiola* урбинског војводе Федерика да Монтефелтра (Federico da Montefeltro) из његове резиденције у Губиу (из 1476–1480). Реплику је израдила локална дрворезбарска породица Минели (Minelli). Намера аутора ове изложбе је била да се упознају технике конзервације и рестаурације, примена увек нових научних метода, као и моћ комуникације уметничких дела и рукотворина (занатских радова) који су настајали на овој територији и сведоче о вештини ренесансних, али и савремених мајстора који настављају да негују старе занате: вештине обраде дрвета и израде керамике.

Баш у овом квалитету изложбе се огледа мултидисциплинарност приступа заштити културноисторијског наслеђа. Прави смисао ове изложбе лежи у подсећању на ону филозофију заштите у којој се „признаје“ да током свог живота један предмет баштине мења и намену и изглед, те да га је немогуће у потпуности реконструисати у садашњости. Но, и поред тога, током научног истраживања мора се утврдити његова материјална природа и облик како би се омогућио његов живот у будућности. И баш та чињеница је од суштинске важности у конзерваторско-рестаураторској пракси, која се битно прожима са искуствима основних научних дисциплина (овде, историје уметности). У целом процесу, подсећају нас стручњаци, предмет је тај који одређује конзерваторско-рестаураторску интервенцију, а она се њему подређује да би се сачувале његове морфолошке карактеристике. Осим тога, музеализација једног предмета баштине, истргнутог из његовог основног амбијента (и функционалног, и физичког), често подразумева и куративну праксу која доноси његово потенцијално ново тумачење.

* Ангелина Милосављевић-Ault, историчар уметности, Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације, Београд

¹ Реализовано средствима Пројекта *Модернизација западног Балкана*, Филозофски факултет, Београд, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије, ОИ 177009.



1. Детаљ поставке
1. Detail of the display

Оно му неопходно, парадоксално, одузима изворну комуникативност, ако тако смемо да се изразимо. Ово посебно важи за једно од оригиналних дела која се могу видети на овој изложби: за *gonfalone*, приписан радионици Ђованија Сантија (Giovanni Santi) или самом његовом сину Рафаелу (Raffaello), још увек несигурног датовања (око 1494. године). Ради се о, за централну Италију, типичној црквеној застави каква је ношена у верским процесијама на дрвеном раму ојачаном конструкцијом у облику слова „Т“ осликаној са обе стране представама светитеља заштитника Губија и братстава Корпус Домини (Corpus Domini) из истог града. Сама чињеница да је, природом своје функције, често био

излаган различитим физичко-хемијским дејствима, начинила је овај *gonfalone* веома осетљивим, крхким предметом. Као веома оштећен и током векова често „поправљан“ *gonfalone*, не би ли што дуже био у употреби, ставио је стручњаке пред дилему на који начин му прићи и како га сачувати у оригиналном облику – не раздвојити сликане слојеве у две посебне целине, што је често случај. Поред тога, ова процесијска заставка открила је неке карактеристике које могу допунити наша знања о Рафаелу, једном од најпризнатијих уметника италијанске ренесансе. Током конзерваторско-рестаураторских радова, откривен је оригинални сликани слој, који је својим формалним квалитетима навео стручњаке да

гонфалоне припишу опусу младог Рафаела. Тиме се, уколико се докаже да је то извесно, мења и историјски контекст у којем можемо сагледати његов професионални живот. С друге стране, промотивни значај изложбе – а то је још један начин на који се она може читати – наглашен је баш чињеницом да је Рафаел био родом из Урбина и да је сликарска радионица његовог оца Ђованија, коју је он наследио по природном праву после очеве смрти 1494. године, за Урбино и околину, тј. Урбинско Војводство под породицом Монтефелтро (Montefeltro) производила репрезентативне уметничке предмете. Оно што такође може да се види на овој изложби, барем у начину на који је изложен *gonfalone*, јесте систем напињања једног оваквог дела на фиксни рам који је пројектован специјално за њега. Поред тога, *gonfalone* је изложен у кутији направљеној специјално за ову прилику, тако да може да се види са обе стране; и то је један од изванредних производа конзерваторске технологије, за шта заслуга припада домаћим конзерваторима. Тиме се илуструје наведен став да дело својим квалитетима диктира конзерваторску праксу.

Изванредно су ретки примери монументалних сталака за читање, попут оног представљеног на овој изложби. Он се посматра и као дело примењене уметности, израђено сјајном занатском вештином, али ће стручној публици бити јасно кроз какве интервенције је морао проћи један предмет начињен од дрвета као изразито осетљивог материјала. То што је опстао до наших дана последица је чињенице да је дуго био у активној употреби, а сваки зналац (заштитар) ће се сложити с тим да предмети много брже пропадају када нису у употреби, када недостаје неопходна куративна заштита. Иако су реткост и лепота овог интарзијом украшеног предмета, који се издваја својом архитектуром и монументалношћу, свакако били условљени потребама и богатством наручилаца, овај *badalone* је много више резултат вештине обраде дрвета и уобичајене ренесансне декоративне праксе. Уобичајени декоративни мотиви у доба његовог настанка били су: пејзажи у перспективи, илузионистички креденци, књиге и слично, са јасно присутном тежњом да се постигну илузионистички ефекти и покаже вештина мајстора у комбиновању различитих врста дрвета, ради постизања богате хроматске, сликарске, скале. Дакле, посматран у светлу конзерваторско-рестаураторских радова, током којих је очишћен тако да су се његове карактеристике, најпре уметничке и културно-историјске, могле јасно сагледати, он пружа драгоцене информације и о аутохтоним врстама дрвета које су коришћене за његову израду, од којих неких више готово и нема на територији централних Апенина (што су информације које могу бити вредне и за ботаничаре и екологе), док су их ренесансни мајстори налазили у својој непосредној околини. За то

што је опстао и што је могао бити подвргнут процесу заштите треба захвалити и неговању старог дуборезачког заната, који игра значајну улогу у напорима да се спроведе политика одрживог развоја локалне средине. Она се тиче и екологије и економије, и уметничких, културних и других аутохтоних пракси које је могуће оживети и неговати и у савремено доба – а област централних Апенина је овде представљена као пример позитивне праксе. Заиста су комплексна и вишеслојна значења која открива ова изложба, а која овде не можемо довољно исцрпно навести.

Фотографском репродукцијом дрвене оплате зидова *studiola* војводе Федерика да Монтефелтра из његове палате у Губиу, украшеног представама изведеним у интарзији с краја XV века, додатно се илуструје многозначност и број тема за размишљање отворених овом изложбом. Дигиталном фотографијом на форексу је репродукована реплика једног дела декорације ове одаје. Зидови *studiola* су конструисани у једној од музејских галерија и носе поменуте фотографске репродукције, заправо илузију илузионистичке декорације *studiola* који се данас чува у њујоршком Метрополитену. Ова репродукција је допуњена и репликама два сегмента декорације: репликом грба војводе Федерика да Монтефелтра који, иначе, стоји изнад надвратника одаје, и репликом дела касетиране таванице са розетама. Реплику декорације студиола је 2006. године наручила локална заједница града Губиа, не би ли се, реконструкцијом његовог првобитног изгледа, одаји удахнуо живот. Реплика је изведена на основу опсежних научних анализа, изучавања архивске грађе, али и на основу изванредне преданости дрворезбарске радионице, чији су мајстори, уметници, током свог ангажовања на захтевном послу научили да се понашају као њихови ренесансни преци. Они су не само морали да савладају вештину израде овако монументалног формата, већ и да конструишу посебне врсте алата којима су се – претпоставља се – служили ренесансни мајстори интарзије. Изложену репродукцију ове реплике прати, као неопходна допуна, документарни филм који илуструје начин израде реплике ове одаје и имплицира све поменуте аспекте проблема заштите и презентације баштине. Израдом ове реплике *in situ* посетиоцу је омогућено да осети атмосферу једне од ретких сачуваних ренесансних одаја, и то у њеном оригиналном амбијенту у палати у Губиу. Реплика, наравно, не може да замени оригинал, као што ни фотографска репродукција на конструисаним зидовима у једној новосадској галерији не може да замени реплику. Пажљивим посматрањем, уколико се желе поредити оригинал и његов „двојник“, постаће очигледно – подсетимо – да они нити треба, нити могу да буду идентични, јер су покрет мајсторове руке која понекад „склизне“, годови дрвета, и слично,

непоновљиви. Но, ако је до „комуникације презентације“ (музеолози ће разумети) у ери у којој се копија популарно „не разликује“ од оригинала, ова реплика је и више него добродошла. Њена фотографска репродукција допуњава нашу замисао о могућности рекреације једног давно прошлог времена у траговима који су нам, често само чудом, остали на располагању.

Поред реплике *studiola*, и мајолика која се производила у радионицама широм централних Апенина током XV и XVI века представљена је копијама најрепрезентативнијих примера. Мајолика је једна врста ренесансне керамике са фином глазуrom коју карактерише декорација људском фигуром и наративним представама. Лепоту мајолике чини њен украс, али њеној вредности много више доприноси уметност мајстора који су морали бити нарочито вешти зато што глазура ове врсте теракоте упија пигмент толико брзо да не дозвољава грешке. Мајолика је била изванредно тражен производ радионица које су цветале у Урбину, Губиу, Кастел Дурантеу, Фаенци (Faenza). Значајна продукција мајолике на овој територији коинцидирала је, као уосталом и производња осталих артефаката који су на ову изложбу дошли из Италије, са успоном војводе Федерика да Монтефелтра на политичкој сцени. Војвода је био велики мецена и сјајан „менаџер“ који је добром управом омогућио просперитет своје државе и створио предуслове за настанак аристократске естетике коју је Кастиљоне (Baldassare Castiglione) у свом *Дворанину* (*Il cortegiano*) везао баш за урбински двор Федериковог сина, Гвидобалда (Guidobaldo da Montefeltro). Лепота и префињеност мајолике прављене у овом амбијенту била је резултат баш тих друштвених промена, и она је почела да губи на утилитарности, добијајући на естетској функцији. Пресудно обележје типично за целокупну продукцију из позног кватрочента била је потрага за декоративним богатством и стилем у којем се све више

неговала наративност. Један пример за то јесте такозвана *ваза љубави* (*vasellame d'amore*), која се производила широм централне Италије, али су мајстори из Урбинског војводства били најбољи. То је био јединствен производ који је задовољавао потребе аристократских кругова за љубавним темама. У уметности керамике се установио и женски портрет, у XVI веку веома популарна врста названа по том мотиву *лепе жене* (*belle donne*), често се производила у серијама великог тиража. Ту су и мотиви који потичу из зрелог Рафаеловог сликарства, нарочито из ватиканских лођа, што доприноси нашој рецепцији историје уметности и културе, али и потврђује афирмацију Рафаелове уметности и у његовом родном Урбину и околини онда када је постао угледан и широм Европе цењен сликар. И реплика и копија – овим се такође потврђује – играју улогу илустрације процеса који су само овлаш дотакнути у овом прилогу, што и њима даје снажан комуникацијски карактер.

Политичка и културна историја централних Апенина пребогате су појавама које су оставиле дубок траг у историји Италије и читаве Европе. Управо изложена дела дају, на свој посебан начин, идентитет територији централних Апенина, онолико колико је овај географски регион својим природним ресурсима њима подарио њихов идентитет. Тако можемо боље да разумемо *тоталитет баштине* – да је не сагледавамо само као низ појединачних случајева који неопходно живе у вештачким стварностима неких нових тоталитета (тезауруса), већ као један слојевит организам који морамо рекреирати да бисмо је (ту баштину) боље разумели и сачували за будућност, колико је то могуће, у *тоталитету времена* и *тоталитету микроклиматских услова* – схваћених у метафоричном смислу, који им једини дају убедљива значења за *тоталитет егзистенције* у савременом добу.



М П У

НАГРАДЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ ЗА 2013. ГОДИНУ

Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије, поводом обележавања 60 година свог постојања, доделило је **ПОВЕЉУ** Музеју примењене уметности за изузетан допринос уметности и култури Србије.

Признање је од стране председника УЛУПУДС-а мр Владимира Ловрића примила в. д. директора мр Љиљана Милетић Абрамовић на свечаности која је приређена у Новој Кинотеци 13. новембра 2013. године у Београду.

Факултет примењених уметности из Београда, поводом обележавања 65 година рада, доделио је ЗАХВАЛНИЦУ мр Љиљани Милетић Абрамовић, за успешну и креативну сарадњу.

Свечаност уручења награда приређена је у простору Народне библиотеке Србије 26. новембра 2013. године.



Спомен-збирка Павла Бељанског из Новог Сада, доделила је ЗАХВАЛНИЦУ Музеју примењене уметности на несебичном труду и свесрдној подршци за остварење програма.

Захвалницу је примила у име МПУ кустоскиња Драгиња Маскарели на додели која је приређена 2. новембра 2013. године у Дому војске Србије у Београду

Милица Цукић



А К В И З И Ц И Ј Е

Сервис за десерт

Аустроугарска монархија, 1890–1895.

Фабрика уметничке керамике Карла Рудолфа Дитмара, Знојмо, Моравска

мајолика, бојена, глазирана

Тацна: пречник 31,5 cm; висина 17 cm

тањирачи: пречник 20 cm; висина 3 cm

МПУ инв. број 23930

Сервис за десерт настао је у фабрици за уметничко обликовање керамике Карла Рудолфа Дитмара (Karl Rudolf Ditmar), у Знојму (Моравска). Састоји се од седам делова: тацне на високом постољу и шест идентичних тањирачи за колаче. Обликован у сецесијском маниру, сервис је настао у периоду од 1890. до 1895. године, на шта указују и ознаке на полеђини предмета.

На централном делу кружне основе тацне и тањирачи налази се подглазурни сликани украс у виду пастелних цветова на пастелно зеленој позадини. Око њега се протеже венац од моделованих и бојених вегетативних преплета са местимичном позлатом; они чине обод тањирачи који подсећа на једну врсту чипке од мајолике. Тацна има много већи пречник од тањирачи и уздигнута је на високо, декоративно обрађено керамичко постоље. На полеђини тањирачи или са унутрашње стране постоља тацне налазе се ознаке фабрике Карла Рудолфа Дитмара у Знојму.

Карл Рудолф Дитмар (1818–1895) започео је своју каријеру 1839. године у Бечу, где је са својим братом Фридрихом (Friedrich Ditmar) био познат по увозу уљаних лампи. Од 1841. године, браћа Дитмар покрећу самосталну производњу уљаних лампи. Убрзо постају познати по дизајну чувених бечких *modérateur* лампи (*Viennese Moderateur Lamp*), а посебно по телу лампе које обликују у керамици и додају му посебне украсе.

Године 1879. Рудолф Дитмар оснива фабрику уметничке керамике у Знојму (Моравска), где од 1885. почиње да се бави производњом и обликовањем употребних предмета. Производи ове фабрике убрзо су постали познати по својој раскошној декорацији у глазираној мајолици. Дитмар је значајно допринео развоју и успостављању стручне школе за индустријску керамику 1872. године у Знојму; ова школа је посебну пажњу поклањала изради керамичког посуђа. Фабрика је од самог настанка имала посебно конструисану керамичку пећ чији је творца био сам Дитмар. После смрти Рудолфа Дитмара 1895. године, фабрику су купила браћа Рихард и Оскар Лихтенштерн (Richard and Oskar Lichtenstern). Након 1920. године, фабрика се спојила са компанијом *Brüder Urbach* (*Brothers Urbach*; Браћа Урбах) и од 1924. године послује под фирмом Дитмар-Урбах (Ditmar-Urbach). После Другог светског рата она носи име *Ostmark Keramik Aktiengesellschaft*. Године 1945. фабрика је национализована и постала је једна од најиновативнијих компанија у округу Знојмо.

Литература:

Zalesakova, M. 2012

Keramická nádobka z produkce znojenské továrny, Brno: Masarikova Univerzita.

Pátý, P. 1983

Keramické řemeslo na Znojensku, Znojmo: Jihomoravské muzeum.

Desert Set

Austro-Hungarian Empire, 1890–1895

Art Pottery Factory of Carl Rudolf Ditmar, Znam, Moravia
majolica, painted, glazed

Serving Platter: diameter 31.5 cm; height 17 cm

Plates: diameter 20 cm; height 3 cm

MAA Inv. No. 23930

This desert set was created in Art Pottery Factory of Carl Rudolf Ditmar, in Znam, Moravia. It consists of seven pieces: a serving platter on high stand and six identical plates. Designed in the style of Secession, the set was created between 1890 and 1895, as indicated by the stamps on the bottoms of the objects.

The central part of the round base of the platter and the plates are covered with underglazed painted decoration in forms of pastel flowers on the pastel green background, encircled by garlands formed by raised, modeled, and painted vegetative interlacing with stationary gilding; they form the rims of the plates that resemble a specific form of majolica lattice. The platter itself is much larger in diameter in contrast to the plates, and it rests on high decorative ceramic stand. On the bottoms of the plates, as well as on the inner side of the stand of the platter, there are marks of the factory of Carl Rudolf Ditmar in Znam.

Carl Rudolf Ditmar (1818–1895) began his career in 1839 in Vienna, where he and his brother Friedrich were well known as importers of oil lamps. In 1841, Ditmar Brothers started their own production of oil lamps. They became reputed designers of famous Viennese *modérateur* lamps (*Viennese Moderateur Lamp*), and especially of lamp bodies made of ceramics, to which they applied a special kind of versatile decorations, very soon.

In 1879, Rudolf Ditmar founded his factory of art ceramics in Znam (Moravia), where in 1885 he started production and decoration of objects for everyday use. This factory's products become famous for their luxurious decorations in glazed majolica almost immediately. Ditmar contributed to the development and establishment of the professional school for industrial ceramics in Znam in 1872; this school paid special attention to the fabrication of ceramic vessels. The Factory featured a specially constructed ceramic furnace, designed by Ditmar himself. After Rudolf Ditmar's death in 1895, brothers Richard and Oskar Lichtenstern bought the Factory. After 1920, the Factory merged with *Brüder Urbach* (*Brothers Urbach*) Company, and, as of 1924, worked under Ditmar-Urbach title. After the Second World War, it acquired the name of *Ostmark Keramik Aktiengesellschaft*, and after nationalization in 1945, it became one of the most innovative companies in the district of Znam.

Literature:

Zalesakova, M. 2012

Keramická nádobka z produkce znojenské továrny, Brno: Masarikova Univerzita.

Pátý, P. 1983

Keramické řemeslo na Znojensku, Znojmo: Jihomoravské muzeum.

Biljana Crvenković



ОТКУПНА НАГРАДА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ ДОДЕЉЕНА НА 45. МАЈСКОЈ
ИЗЛОЖБИ

Стручни жири, који су чинили кустоси Одсека савремене примењене уметности (Бојана Поповић, Слободан Јовановић), представници историјских одсека (Јелена Пераћ) и в. д. директор Музеја, Љиљана Милетић Абрамовић, доделио је Откупну награду 45. мајске изложбе Златку Цветковићу за **прототип торбе за лаптоп**, који је поручила Етно мрежа д.о.о. из Београда. Прототип је израђен од ручно пустоване вуне и кепера, а декорисан извезеним мотивом који је инспирисан орнаментом са зубуна. Торба/прототип је у облику јастука који, када се стави у крило, постаје потпора и изолатор између тела и рачунара. Ту функцију потпомаже унутрашње јастуче напуњено плевом, које се може користити и као путни јастук.

Златко Цветковић (1971) је дипломирао на Факултету примењених уметности у Београду, на одсеку Дизајн текстила (1996) и магистрирао на истом факултету, на предмету Таписерија, код менторке професорке Јадранке Симоновић (2001). У звању вишег уметничког сарадника запослен је на Факултету примењених уметности у Београду, на одсеку Дизајн текстила. Члан је уметничке групе ЛУМ (1996–1998), уметничког удружења ПУНКТ (1999–2001), Европске мреже за текстил (European Textile Network; од 2007. године), као и УЛУПУДС-а (од 1997. године). Остварења Златка Цветковића налазе се у колекцијама Музеја примењене уметности у Београду, Музеја примењене уметности у Риги (Летонија) и Атељеа 61 у Новом Саду.

Поред многобројних награда и признања за свој рад, Златко Цветковић је 2004. године, на 36. мајској изложби добио Откупну награду Музеја примењене уметности за дело *Ноктурно у белом*.

PURCHASE PRIZE OF MUSEUM OF APPLIED ART
AWARDED AT 45th MAY EXHIBITION

The professional jury comprised of the curators from Department for Contemporary Applied Art (Bojana Popović, Slobodan Jovanović), the representative of the historic departments (Jelena Perać) and Ljiljana Miletić Abramović, acting director of the Museum of Applied Art, awarded the *Purchase Prize of the 45th May Exhibition* to Zlatko Cvetković for his **prototype for the laptop case** commissioned by *Etno mreža d.o.o. (Ethno Network, Ltd.)* from Belgrade. The prototype is made of hand pressed wool and keper fabric, and is decorated with a motif inspired by an ornament found on *zubun* (traditional sleeveless dress for women). This case/prototype is in the shape of a cushion, which, when placed on the lap, becomes at the same time the lap cushion and the insulator between a body and a computer. This function is supported by the inlaid pad filled with chaf, and which can be used as travel pillow as well.

Zlatko Cvetković (1971) graduated from Department of Textile Design, Faculty of Applied Arts in Belgrade (1996) and earned his MA degree in Tapestry from the same Faculty, with Prof. Jadranka Simonović serving as mentor (2001). He is engaged as a senior art associate at Department for Textile Design, Faculty of Applied Arts in Belgrade. He was a member of the Group LUM (1996–1998), of Art Association PUNKT (1999–2001), and is a member of European Textile Network (as of 2007), and ULUPUDS (as of 1997). Art works done by Zlatko Cvetković are housed in the collections of Museum of Applied Art in Belgrade, Museum of Applied Arts in Riga (Letonia), and in Studio 61 in Novi Sad.

Zlatko Cvetković won the Purchase Prize of Museum of Applied Art at the 36th May Exhibition, for his *Nocturn in White*, alongside numerous prizes and awards for his work.

Бојана Поповић

Bojana Popović



ИЗЛОЖБЕ 2013



ОДСЕК ЦЕНТРАЛНЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ

ИЗЛОЖБЕНА ДЕЛАТНОСТ

МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2013.

Изложбе у организацији МПУ

1. Још увек имамо архитектуру...

XXXV салон архитектуре
МПУ

27. 3. 2013 – 30. 4. 2013.

Галерије А и Б, галерија „Анастас“ и галерија „Жад“

Кустос изложбе и уредник каталога: мр Љиљана
Абрамовић Милетић, музејски саветник

Пратећи програм изложбе:

А) Изложба *Обнова Скопља после земљотреса 1963.*

27. 3. 2013 – 30. 4. 2013.

Галерија „Анастас“

Б) *My Identity – препознавање Ех Ју архитектонског и
урбанистичког наслеђа*

Предавање *Обнова Скопља после земљотреса 1963.*

Инес Толић

29. 3. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

В) Презентација студентске радионице *Ток* (рад одабране
групе студената са одсека Дизајн ентеријера и намештаја
на ФПУ)

Аутори пројекта: Тијана Секулић и Тања Манојловић,
ФПУ

Координатори пројекта: Милан Ђуричић, предузеће
„Вадел“ и Љиљана Милетић, секретар секције Дизајном
до инотржишта, Привредна комора Србије

Тим студената: Јелена Бугарчић, Петар Благојевић, Мила
Тешић, Биљана Николић, Дамир Крковић, Фиона
Синђелић Стефановић, Јована Видановић, Дуња Сабљић,
Јелена Трујић, Јована Ристић, Дуња Павловић, Оливера
Човић, Лана Инић и Теон Стаменовић

2. 4. 2013.

Галерија „Анастас“

Г) *My Identity – препознавање Ех Ју архитектонског и
урбанистичког наслеђа*

Округли сто *Будућност Добровићевог комплекса зграда
Државног секретаријата за народну одбрану*

Организатори: ДОКОМОМО Србија у сарадњи са МПУ и
Музејом историје Југославије

Учесници: Живојин Бата Карапеша, Зоран Лазовић,
Миодраг Браца Ференчек и мр Љиљана Милетић
Абрамовић

Модератор разговора: Марта Вукотић Лазар

4. 4. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Д) Радионица *Сценски дизајн и архитектура* – разговор
о новим студијским програмима на Факултету техничких
наука у Новом Саду и изложба плаката студенских радова
са Департмана за архитектуру и урбанизам

Водитељ: Радивоје Динуловић

Учесници: Дарко Реба, Слободан Данко Селинскић, Дарко
Недељковић, Зорица Савичић, Миљана Зековић, Романа
Бошковић, Татјана Дадић Динуловић, Александар
Бркић, Доријан Колунџија, Немања Ранковић и Јелена
Ковачевић Јуреша

9. 4. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Ђ) Презентација *Alukonigstahl* (главни спонзор Салона
архитектуре)

Предавање и коктел

11. 4. 2013. од 19.00 до 21.00 час

Галерија А

Е) Стручно вођење кроз изложбу

Стручно вођење: мр Љиљана Милетић Абрамовић, аутор
изложбе

13. 4. 2013. у 13.00 часова

Галерије А и Б, галерија „Анастас“ и галерија „Жад“

Ж) Предавање *Позоришна кутија*

Уводна реч: Марија Бујић, виши кустос

Предавач: Радивоје Динуловић, архитект

23. 4. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

З) Промоција књиге Злате Вуксановић Мацуре *Живот на
ивици: становање сиротиње у Београду 1919–1941*

Учесници: професор др Мирјана Ротер Благојевић,
професор др Сретен Вујовић, мр Љиљана Милетић
Абрамовић и аутор, Злата Вуксановић Мацура

24. 4. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

И) Предавања

New Landscape и

Post-Modern Heritage in Novi Beograd

Предавач: Марио Пизани (Mario Pisani), архитекта из
Италије (прво предавање)

Предавач: Санте Симоне (Sante Simone), архитекта из

Италије (друго предавање)
25. 4. 2013. у 17.00 и 18.00 часова
Галерија „Жад“

Ј) Ревија филмова о архитектури *Five Master Houses*
Избор: Слободан Данко Селинкић у сарадњи са
галеријом из Рима „SALA 1“
26. 4. 2013. од 13.00 до 18.00 часова
Галерија „Жад“

К) Стручно вођење кроз изложбу
Стручно вођење: мр Љиљана Милетић Абрамовић, аутор
изложбе
27. 4. 2013. у 13.00 часова
Галерије А и Б, галерија „Анастас“ и галерија „Жад“

**2. Ах, те ципеле! Женска обућа XIX и XX века из
колекција Музеја примењене уметности**
МПУ

16. 5. 2013 – 31. 12. 2013.
Галерија „Инкиостри“
Аутори изложбе: мр Бојана Поповић, музејски саветник,
и Драгиња Маскарели, кустос

Пратећи програм изложбе:

А) *Ноћ музеја* – радионица студената Одсека костим
Факултета примењених уметности у Београду
Организатори и реализатори: Драгиња Маскарели,
коаутор изложбе и Маја Студен Петровић, доцент
Факултета примењених уметности у Београду
18. 5. 2013. у 18.00 часова
Галерија „Инкиостри“

Б) Радионица *Обућа за кућу*
Организатор и реализатор: Леа Зеи, музејски водич
24. 5; 3. 4, 5, 6, 11, 12. и 28. 6. 2013. у 11.00 или 12.00 часова
Галерија „Инкиостри“ и радионица у Галерији А

В) Стручно вођење кроз изложбу
Стручно вођење: Драгиња Маскарели, коаутор изложбе
25. 5. 2013. у 13.00 часова
Галерија „Инкиостри“

Г) Стручно вођење кроз изложбу
Стручно вођење: мр Бојана Поповић, коаутор изложбе
1. 6. 2013. у 13.00 часова
Галерија „Инкиостри“

Д) Стручно вођење кроз изложбу
Стручно вођење: Драгиња Маскарели, коаутор изложбе
8. 6. 2013. у 13.00 часова
Галерија „Инкиостри“

Ђ) Стручно вођење кроз изложбу
Стручно вођење: мр Бојана Поповић, коаутор изложбе
15. 6. 2013. у 13.00 часова
Галерија „Инкиостри“

Е) Радионица *Истражујем, сазнајем, откривам ...*
Организатор и реализатор: Леа Зеи, музејски водич
3. 7. 2013. у 12.30 часова
Радионица у Галерији А

Ж) Радионица *Ах, те ципеле*
Организатор и реализатор: Леа Зеи, музејски водич
17, 24. и 25. 9; 3, 8. и 9. 10; 6, 7, 12, 13, 16. и 21. 11. 2013, са
почетком између 11.00 и 16.00 часова
Галерија „Инкиостри“, радионица у Галерији А или
галерија „Жад“

З) Предавање из циклуса *Ах, та мода! Одевање у Србији у
XIX и XX веку*, тема *Одевање у Србији у XIX и почетком
XX века: женска свадбена мода*
Предавач: Драгиња Маскарели, кустос
9. 10. 2013. у 18.00 часова
Галерија „Жад“

И) Предавање из циклуса *Ах, та мода! Одевање у Србији у
XIX и XX веку*, тема *Промене традиционалног грађанског
обрасца одевања у Србији крајем XIX и у XX веку*
Предавач: мр Мирјана Менковић, музејски саветник
Етнографског музеја у Београду
16. 10. 2013. у 18.00 часова
Галерија „Жад“

Ј) Предавање из циклуса *Ах, та мода! Одевање у Србији у
XIX и XX веку*, тема *Симболички говор моде и визуелна
конструкција родних идентитета на фотографијама у
Србији у XIX и почетком XX века*
Предавач: мр Јелена Пераћ, виши кустос
23. 10. 2013. у 18.00 часова
Галерија „Жад“

К) Предавање из циклуса *Ах, та мода! Одевање у Србији у
XIX и XX веку*, тема *Фризуре у Србији у XIX и XX веку*
Предавач: професор мр Зора Живадиновић Давидовић,
академски сликар-костимограф
30. 10. 2013. у 18.00 часова
Галерија „Жад“

Л) Радионица *Од игре до приче – Обућаре ципеле*
Организатор и реализатор: Леа Зеи, музејски водич
2. 11. 2013. у 12.00 часова
Галерија „Жад“

Љ) Предавање из циклуса *Ах, та мода! Одевање у Србији у
XIX и XX веку*, тема *Накит у Србији у XIX веку*
Предавач: Мила Гајић, виши кустос
13. 11. 2013. у 18.00 часова
Галерија „Жад“

М) Радионица *Креативна ципелица*
Организатор и реализатор: Леа Зеи, музејски водич
19. 11. 2013. у 12.30 часова
Галерија „Жад“

Н) Радионице посвећене 20. новембру, Светском дану детета

Организатор и реализатор: Леа Зеи, музејски водич

20. 11. 2013. у 11.00 и 15.00 часова

Радионица у Галерији А

Њ) Предавање из циклуса *Ах, та мода! Одевање у Србији у XIX и XX веку*, тема

Одевање у Србији од 1918. до 1941. године

Предавач: мр Бојана Поповић, музејски саветник

20. 11. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

О) Радионица *Хамамске нануле*

Организатор и реализатор: Леа Зеи, музејски водич

22. 11. 2013. у 11.00 часова

Радионица у Галерији А

П) Предавање из циклуса *Ах, та мода! Одевање у Србији у XIX и XX веку*, тема *Одевање у Србији од 1945. до 1961. године: конструкција идеалне социјалистичке одеће и стварне произвођачке и потрошачке праксе*

27. 11. 2013. у 18.00 часова

Предавач: др Данијела Велимировић, доцент Филозофског факултета у Београду

Галерија „Жад“

Р) Предавање из циклуса *Ах, та мода! Одевање у Србији у XIX и XX веку*, тема

Одевање у Србији од 1960. до 2000. године

Предавач: Маја Студен Петровић, доцент Факултета примењених уметности

4. 12. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

С) Предавање из циклуса *Ах, та мода! Одевање у Србији у XIX и XX веку*, тема *Модна штампа у Србији у XX веку*

Предавач: мр Андријана Ристић, кустос

11. 12. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Т) Предавање из циклуса *Ах, та мода! Одевање у Србији у XIX и XX веку*, тема *Модни креатори-ке у Србији у другој половини XX века*

Предавач: Вања Косанић, теоретичар уметности

18. 12. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

3. Видљиво-невидљиво / Леонора Векић

Салон савремене примењене уметности

МПУ и Леонора Векић

6. 6. 2013 – 27. 6. 2013.

Галерије А и Б

Кустос изложбе и уредник каталога: мр Бојана Поповић, музејски саветник

Аутор текста у каталогу: Весна Павићевић

Сарадник на поставци: Арпад Пулаи

4. Чуvari Града / Лана Ракановић

Салон савремене примењене уметности

МПУ

2. 10. 2013 – 19. 10. 2013.

Галерије А и Б

Кустос изложбе: Јелена Поповић, кустос

Аутори текста у каталогу: Лана Ракановић и Ада Влајић

Аутор стрипа у каталогу: Сенди Кумалаканта (Sandy Kumalakanta)

Пратећи програм изложбе:

А) Радионица *Херој или антихерој за иштићенике Дома „Панда“* (особе са посебним потребама)

Организатор и реализатор: Лана Ракановић, аутор изложбе

3. 10. 2013.

Радионица у Галерији А

Б) Стручна вођења кроз изложбу

Стручно вођење: Весна Шаула, Ада Влајић, Јелена Поповић и Лана Ракановић

Галерије А и Б

5. Деца су извор живота

XLVIII децји октобарски салон

МПУ

4. 10. 2013 – 24. 10. 2013.

Галерија „Анастас“

Аутори каталога и изложбе: Ангелина Фолгић Корјак, музејски саветник, и Јелена Кнежевић, кустос

Пратећи програм изложбе:

А) Радионице Марчеле Бранкафорте (Marcella Brancaforte)

Водитељ: Марчела Бранкафорте, илустратор, Италијански центар за културу

Координатори: Ангелина Фолгић Корјак и Јелена Кнежевић

9. и 10. 10. 2013. у 10.30, 14.00 и 16.30 часова

Радионица у Галерији А и галерија „Жад“

Б) Радионица *Херој или антихерој* (стрип, анимација и вајање)

Водитељи: Лана Ракановић, керамичар, и Сенди Кумалаканта, вајар

15, 17. и 18. 10. 2013. од 12.00 часова

Радионица у Галерији А

В) Радионица *Примењена уметност кроз реч и слику* (доживљај децје уметности и анализа)

22, 23, 24. и 25. 10. 2013. од 12.00, 13.00 или 13.30 часова

Концепт: Јелена Кнежевић, кустос

Радионица у Галерији А

6. Освежавање меморије – орнаменти српских средњо-вековних фресака
МПУ

6. 11. 2013 – 31. 1. 2014.

Галерије А и Б

Аутор изложбе: Душан Миловановић, музејски саветник
Архитектура изложбене поставке: Иван Мангов, доцент
на Мегатренд универзитету

Пратећи програм изложбе:

А) Предавање *Симетрија и орнамент*

Предавач: професор др Славик Јаблан

12. 11. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Б) Радионица *Презентација процеса израде зидног сликарства*

Професор-ментор: Никола Божовић, доцент

19. 11. 2013. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

В) Предавање *Архитектура изложбене поставке: од колекције до комуникације*

Предавач: Иван Мангов, доцент

19. 11. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Г) Радионица *Обуци владара*

Концепт: Јелена Кнежевић, кустос

20. и 21. 11; 20. 12. 2013. у 11.00 или 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Д) Радионица *Мали кописти*

Концепт: Јелена Кнежевић, кустос

22. 11; 25. и 26. 12. 2013. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Ђ) Радионица *Визуелна математика*

Водитељ: професор др Славик Јаблан

26. 11. 2013. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Е) Предавање *Спојени и наизменични орнамент на представама одеће, текстилу и везу средњовековне Србије*

Предавач: мр Бојан Поповић

26. 11. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Ж) Радионица *Орнамент кроз простор и време – орнамент на владарској одежди*

Концепт: Јелена Кнежевић, кустос

27, 28. и 29. 11. 2013. у 12.00 часова; 4. 12. 2013. у 11.00 часова

Радионица у Галерији А

З) Предавање *Копија у заштити*

Предавач: Данијела Королија

3. 12. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

И) Радионица *Огледалске криве*

Радионицу води професор др Славик Јаблан

5. 12. 2013. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Ј) Радионица *Орнамент кроз простор и време – орнамент на обући, појасу, торби*

Концепт: Јелена Кнежевић, кустос

6. 12. 2013. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

К) Радионица *Орнамент кроз простор и време – дрворезбарије*

Концепт: Јелена Кнежевић, кустос

10, 12, 17. и 18. 12. 2013. у 11.00 часова

Радионица у Галерији А

Л) Предавање *Орнаментална перцепција света*

Предавач: Душан Миловановић, музејски саветник

10. 12. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Љ) Предавање *Орнамент у средњем веку: украс или симбол?*

Предавач: Стеван Мартиновић, кустос

17. 12. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

М) Радионица *Орнамент кроз простор и време – филигрански орнамент*

Концепт: Јелена Кнежевић, кустос

24. 12. 2013. у 11.00 часова

Радионица у Галерији А

Н) Предавање *Етноматематика и културно наслеђе*

Предавач: др Љиљана Радовић

24. 12. 2013. у 18.00 часова

Галерија „Жад“

Гостујуће изложбе реализоване у сарадњи са МПУ

1. Луцијан Бернхард (1883–1972) – реклама и дизајн у освит XX века

Гете институт Београд и МПУ

14. 2. 2013 – 14. 3. 2013.

Галерије А и Б

Аутор изложбе: Хуберт Ридел (Hubert Riedel)

Кустос изложбе: мр Милица Џукић, музејски саветник

Пратећи програм изложбе:

А) Радионица са пројектним задатком израде плаката као у време уметника Луцијана Бернхарда

Аутор радионице: Хуберт Ридел

16. 2. 2013. у 12.00 часова

Радионица у Галерији А

Б) Радионица *Израда рекламног плаката*
Координатор радионице: Јелена Кнежевић, кустос
28. 2. 2013. у 12.00 часова
Радионица у Галерији А

В) Стручно вођење кроз изложбу
Стручно вођење: мр Бојана Поповић, музејски саветник
9. 3. 2013. у 13.00 часова
Галерије А и Б

2. Поглед на насловну страну 1945–1980.

Изложба је одржана у Народном музеју Зрењанин
МПУ и Народни музеј Зрењанин
27. 2. 2013 – 19. 3. 2013.

Мали салон Народног музеја Зрењанин
Аутор изложбе: мр Андријана Ристић, кустос
Кустос изложбе: Милева Шијаковић

3. Дизајн игралиште

Тема *Самостојећи CD држач*

Изложба радова ученика Дизајнерске школе из Београда,
Високе школе струковних студија „Рот Ђула“ (Roth Gyula
Gyakorló Szakközépiskola és Kollégium) из Шопрона
(Sopron, Мађарска), Државног струковног завода за
индустрију и занатство (IPSIA Brugnera) из Бруњере
(Италија), Националне гимназије за примењене
уметности „Тревненска школа“ (Национална гимназија
за приложни изкуства „Тревненска школа“) из Травне
(Бугарска) и Техничке школе „Дрво арт“ из Београда
Техничка школа „Дрво арт“ и МПУ
8. 3. 2013 – 16. 3. 2013.
Галерија „Жад“
Кустос изложбе: мр Милица Цукић, музејски саветник

4. Поглед на насловну страну 1945–1980

Изложба је одржана у Народном музеју у Кикинди
МПУ и Народни музеј у Кикинди
5. 4. 2013 – 5. 5. 2013.

Аутор изложбе: мр Андријана Ристић, кустос
Кустос изложбе: Славица Гајић, Народни музеј у
Кикинди

5. XIV тријенале керамике

МПУ и Модерна галерија „Ликовни сусрет“ из Суботице
11. 5. 2013 – 31. 5. 2013.

Галерије А и Б, и галерија „Жад“
Кустос изложбе: Биљана Вукотић, виши кустос
Сарадник на изложби: Јелена Гагић

Пратећи програм изложбе:

А) Предавање *Савремени уметнички студио керамике у
Кечкемету*
Предавач: Емеше Кормош (Emese Kormos)
11. 5. 2013. у 13.00 часова
Галерија „Жад“

Б) Радионица: *Свет керамике – Мој љубимац*
Концепт: Јелена Кнежевић, кустос

Гост: Ива Кукурић, керамичар
14. и 17. 5. 2013. у 11.00 часова
Радионица у Галерији А

6. Диплома 2013 Факултета примењених уметности у Београду

ФПУ у Београду и МПУ
3. 7. 2013 – 22. 7. 2013.

Галерије А и Б, галерија „Анастас“ и галерија „Жад“
Кустос изложбе: професор Зорица Јанковић, ФПУ
Тим за поставку изложбе: доцент Тијана Секулић, доцент
Марко Луковић, доцент Нинослава Вићентић и
професор Александар Мијатовић

7. Михаило С. Петров: Уметност на поклон

из поклон-збирке Народног музеја у Аранђеловцу
Народни музеј, Аранђеловац и МПУ
8. 8. 2013 – 31. 8. 2013.

Галерија Б

Аутор изложбе: Тања Вићентић, кустос Народног музеја,
Аранђеловац

8. Између истока и запада / Гордана Ђирић Крстић

МПУ и Модни студио „Клик“

29. 10. 2013 – 9. 11. 2013.

Галерија „Анастас“

9. У корак са временом

50 година предмета Конструктивни системи и просторне
структуре (1963–2013)

Изложба је организована у оквиру пројекта *Развој и
примена научних метода у пројектовању и грађењу ви-
соко економичних конструктивних система применом
нових технологија* Министарства просвете, науке и
технолошког развоја Републике Србије
Архитектонски факултет Универзитета у Београду и
МПУ
10. 12. 2013 – 14. 12. 2013.
Галерија „Анастас“

Пратећи програм изложбе:

А) Одбрана семинарског рада *Предлог урбанистичко-
архитектонског решења Блокова 25 и 26 у централној*

зони Новог Београда – Шустикла

Наставник: др Миодраг Несторовић

Консултант: Влада Славица

Учесници: студенти докторских студија, генерација 2008:
Владимир Анђелковић, Дијана Аџемовић, Тијана
Јаховић Максимовић и Јелена Ристић

10. 12. 2013. од 17.00 до 18.00 часова

Галерија „Анастас“

Б) Предавање *Едукација уз помоћ нових дигиталних
технологија*

Предавач: Жељко Здравковић

10. 12. 2013. од 18.00 до 19.00 часова

Галерија „Анастас“

В) Радионица *Набори – принципи обликовања и конструисања*

Наставник: др Миодраг Несторовић

Сарадник у настави: Јелена Милошевић

Учесници: студенти II године основних студија Архитектонског факултета у Београду

11. 12. 2013. од 12.00 до 13.00 часова

Галерија „Анастас“

Г) Предавања:

Теорија носача Y SPLINE параметарским координатама и Прорачун мостова са косим затегама

Предавач: др Глигор Раденковић (прво предавање)

Предавач: др Растислав Мандић (друго предавање)

11. 12. 2013. од 13.00 до 15.00 часова

Галерија „Анастас“

Д) Предавање *ArchiCAD и BIM технологија*

Предавачи: Иван Хајзлер и Гордана Радонић

11. 12. 2013. од 16.00 до 17.00 часова

Галерија „Анастас“

Ђ) Предавање *Геометријске структуре – Воронои дијаграми*

Предавач: др Александар Чучаковић

11. 12. 2013. од 17.00 до 18.00 часова

Галерија „Анастас“

Е) Предавање *Високи објекти*

Предавач: др Михајло Самарцић

11. 12. 2013. од 18.00 до 19.00

Галерија „Анастас“

Ж) Предавање *Геометријска едукација на пољу визуализације и експерименталног дизајна применом виртуелних технологија*

Предавач: др Биљана Јовић

12. 12. 2013. од 10.00 до 11.00 часова

Галерија „Анастас“

З) Предавање *Конструктивни поступци у просторним колинеарним трансформацијама површи једнограног елиптичног хипербоида*

Предавач: др Магдалена Драговић

12. 12. 2013. од 11.00 до 12.00 часова

Галерија „Анастас“

И) *Пројекти и истраживања*

докторанада Јефте Терзовића, Јелене Милошевић, Зорана Шобића, Милоша Манеског, Маријане Пауновић и Предрага Несторовића

12. 12. 2013. од 12.00 до 15.00 часова

Галерија „Анастас“

Ј) Предавање *ARUP-ов допринос области конструктивних система и просторних структура*

Предавач: мр Олгица Ђурић Перић

12. 12. 2013. од 16.00 до 17.00 часова

Галерија „Анастас“

К) Предавање *Једно схватање пројектовања конструкције* (осврт на стваралаштво Пјера Луиђија Нервија)

Предавач: др Миодраг Несторовић

12. 12. 2013. од 17.00 до 18.00 часова

Галерија „Анастас“

Л) Предавање *OSA рачунарски инжењеринг*

Предавачи: Жељко Томић и Марко Козлица

12. 12. 2013. од 18.00 до 19.00 часова

Галерија „Анастас“

Љ) Предавања:

Монтажни самоносиви систем TERMOGLAS® и

SIMPROLIT® систем градње

Предавачи: Милош Сагић и Милић Ђуровић (прво предавање)

Предавач: др Милан Девић (друго предавање)

13. 12. 2013. од 12.00 до 13.00 часова

Галерија „Анастас“

М) Предавања:

МС систем градње и

Стакло у архитектури

Предавач: Младен Милинковић (прво предавање)

Предавач: Жељко Черњев (друго предавање)

13. 12. 2013. од 13.00 до 14.00 часова

Галерија „Анастас“

Н) Предавања:

Стваралаштво и конкурентност основни мото развоја једне земље и

Повећање сигурности конструкција применом посебних уређаја система ДЦ90

13. 12. 2013. од 13.00 до 14.00 часова

Предавач: Ђуро Борак (прво предавање)

Предавач: др Зоран Петрашковић (друго предавање)

Галерија „Анастас“

Њ) Предавање *Просторна интеграција архитектонских модела у моделе нискорадње*

Предавач: др Дејан Гавран

13. 12. 2013. од 16.00 до 17.00 часова

Галерија „Анастас“

О) Дискусија и разговор са аутором *Архитектура и конструкција у делима Ђорђа Злоковића*

Модератор: др Љиљана Благојевић

Предавање *Примена групно суперматричног поступка (ГСП) у анализи чврстоће просторних структура*

Предавач: др Ташко Манески

13. 12. 2013. од 17.00 до 19.00 часова

Галерија „Анастас“

П) Панел дискусија *Могућности у презентацији праисторијских насеља – KEY STUDY: Археолошко налазиште Винча*

Модератор: др Гордана Милошевић Јевтић

Учесници: Даница Јововић Продановић, Драган

Јанковић, др Миодраг Несторовић и студенти мастер студија, генерација 2013.

14. 12. 2013. од 12.00 до 13.00 часова
Галерија „Анастас“

Р) Панел дискусија *У корак са временом*

Модератор: др Миодраг Несторовић

Учесници: академик Ђорђе Злоковић, др Владан Ђокић, др Љиљана Благојевић, др Гордана Милошевић Јевтић, др Ташко Манески, др Растислав Мандић, др Александар Чучаковић, мр Љиљана Абрамковић Милетић, Даница Јововић Продановић, Драган Јанковић и представници студената

14. 12. 2013. од 13.00 до 14.00 часова
Галерија „Анастас“

Међународни пројекти

1. Међународни пројекат **Europeana Fashion**
Putting Europe's fashion heritage online

Координатор: Fondazione Rinascimento Digitale,
Фиренца

У оквиру пројекта постављена је онлајн изложба
Marriage

Организатори: *Europeana Fashion*, Пелопонеска
фолклорна фондација (Peloponnesian Folklore
Foundation) и МПУ

<http://europeanafashion.tumblr.com/archive/2013/9>
Септембар 2013.

Кустоси изложбе: Драгиња Маскарели, кустос МПУ и
Ангелики Роумелиоти, кустос Пелопонеске фолклорне
фондације

Учесници у пројекту су 22 институције из Европе.

Пројекат се бави дигитализацијом грађе из области
европске моде и презентацијом на заједничком веб
порталу (www.europeanafashion.eu).

МПУ учествује у пројекту дигитализацијом и презентацијом 5500 предмета из четири музејска одсека.

Пројекат је финансиран из средстава Европске уније, из програма FP7.

2. Пројекат **Art Déco: le style „Made in France“ qui a séduit le monde**

У оквиру пројекта одржана је изложба **1925 quand l'Art déco séduit le monde**

Организатор: Cité de l'architecture et du patrimoine
15. 10. 2013 – 7. 3. 2014.

Палата Шајо (Chaillot), Париз

Аутор изложбе и главни уредник каталога: Емануел
Бреон (Emmanuel Bréon), главни кустос за баштину Cité-а
и управник Галерије сликарства Музеја француских
споменика

Комесари изложбе: Емануел Бреон (Emmanuel Bréon) и
Филип Ривоарар (Philippe Rivoirard)

Текст *Ар деко у Србији* у каталогу изложбе написали су мр
Бојана Поповић, музејски саветник МПУ и Милан
Просен, историчар архитектуре.

На изложби, у сегменту посвећеном ар декоу у Србији,
представљена су и два принта дела која се чувају у Музеју
примењене уметности. Реч је о нацртима Душана
Јанковића, за балканску собу Јована Цвијића (МПУ инв.
бр. 12741) и за бал уметника *1002. ноћ* (МПУ инв. бр.
18368).

3. Пројекат **Дани УЕПС-а у Дому омладине Београд**

Организатор: Удружење за тржишне комуникације
Србије

У оквиру пројекта одржана је изложба **Од ловљеног до
ловца – Тито и плакат**

Организатори: Институт за историју оглашавања и МПУ
17. 12. 2013 – 23. 12. 2013.

Дом омладине Београда

Кустос и аутор изложбе: Владимир Чех

Кустоси сарадници у припремању изложбе: Веселинка
Кастратовић Ристић и Татомир Тороман из Музеја
историје Југославије и Слободан Јовановић кустос МПУ

За потребе организовања изложбе Института за историју
оглашавања *Од ловљеног до ловца* (која је била приказана
у Ровињу 2012. године, а у Дому омладине Београда током
децембра 2013), снимљено поново 60 плаката који су
дигитално приказани на изложби у Београду.

Миољуб Кушић



ИЗДАЊА 2013

ОРНАМЕНТИ
ФРЕСКА

ПРЕГЛЕД ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2013



Зборник [Музеја примењене уметности] / [главни и одговорни уредник] Љиљана Милетић-Абрамовић; [уредник броја] Мила Гајић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2012. – Бр. 8, 187 стр. : илустр. ; 27 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: Прилози: (1) Касноантичко и рановизантијско стакло са Градине у постењу / Милица Крижанац ; Душан Мркобрад. – [Summary]: Late Antique and Early Byzantine Glass From Gradina in Postenje; (2) Реликвијар деспотице Барбаре Франкопан Бранковић : прилог пручавању / Бранислав Цветковић. – [Summary]: Reliquary of Despotissa Barbara Frankopan Brankovic: contribution to the study; (3) Tabernakl sat A. Fromanteela : prilog poznavanju povijesti ranih satova s njihalom / Vesna Lovrić Plantić. – [Summary]: Fromanteel Bracket Clock : contribution to understanding the history of early pendulum clocks; (4) Порфирне вазе из уметничке збирке дворског комплекса на Дедињу / Биљана Црвенковић. – [Summary]: Porphyry Vases of the Royal Palace on Dedinje; (5) Radovi bečkog slikara Antona Kothgassera u Zagrebu / Sandra Kanduđer Trojan. – [Summary]: Artwork of Viennese Painter Anton Kothgasser in Zagreb; (6) Сефардске штампане кетубе на Балкану : визуелна декорација као одраз идеја брачне хармоније и приватног и јавног јеврејског идентитета / Вук Даутовић. – [Summary]: Sephardic Printed Ketubbot on the Balkans : pictorial decorations as a reflection of the ideas of marital harmony and the duality of private and public in Jewish community's identity; (7) Рентијерски станови за сиромашне Београђане, 1919–1941 / Злата Вуксановић Мацура. – [Summary]: Rental Apartments For the Poor Citizens of Belgrade, 1919–1941; (8) Однос природе и културе у архитектури Олдена Б. Дауа / Мирјана Прошић-Дворнић. – [Summary]: The Relationship of Nature and Culture in the Architecture of Alden B. Dow; (9) Стрип-стваралаштво Александра Хецла / Бојана Спасић. – [Summary]: Comic Book Oeuvre of Aleksandar Heck; (10) Илустрације Боже Веселиновића у „Политикином забавнику“ од 1973. до 1979. године / Милица Илић. – [Summary]: Illustrations by Boza Veselinovic in the "Politikin zabavnik", from 1973 to 1979; (11) Значај савремене уметности у процесу интердисциплинарног дизајна јавног градског простора Београда / Марта Вукотић Лазар. – [Summary]: The Significance of Contemporary Art in Process of the Interdisciplinary Design of the Public Urban Space of Belgrade. – [II ДЕО]: Прикази: (1) Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2009 / Саша Брајовић; (2) Плиније старији, О уметности, Београд 2011 / Ивана Кузмановић Нововић; (3) Shifting Paradigms in Contemporary Ceramics : the Gert Clark and Mark Del Vecchio collection / Јелена Поповић; (4) Поводом изложбе Power of Making у Музеју „Викторија и Алберт“ у Лондону / Катарина Чудић. – [III ДЕО]: Музеј примењене уметности 2011–2012 (1) Награде Музеја примењене уметности за 2011. и 2012. годину / Милица Цукић. – [IV ДЕО]: Аквизиције 2012 = Acquisitions 2012. – [V ДЕО]: Конзервација: Конзервација предмета за поставку изложбе „Култура Срба у Дубровнику 1790–2010“ / Милан Андрић. – [VI ДЕО]: Изложбе 2012: Изложбена делатност Музеја примењене уметности / Миољуб Кушић. – [VII ДЕО]: Издања 2012–2013 : издања Музеја примењене уметности / Андријана Ристић.

YU ISSN 0522-8328



35. салон архитектуре = 35. Salon of Architecture / [аутори текстова] Љиљана Милетић-Абрамовић, Слободан Данко Селинкић, Маша Братуша ; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2013. – 226 стр. : илустр. ; 26 cm
ISBN 978-86-7415-161-7



Ах, те ципеле! : женска обућа XIX и XX века из колекција Музеја примењене уметности = Oh, Those Shoes! : women's footwear of the 19th and 20th centuries from the collection of the Museum of applied art / [ауторке текстова] Бојана Поповић, Драгиња Маскарели; [графичко обликовање] Данијела Парацки. – Београд : Музеј примењене уметности, 2013. – по један пресавијен лист на српском и енглеском ([8 стр.]): илустр. ; 21 cm
ISBN 978-86-7415-163-1
ISBN 978-86-7415-164-8



Леонора Векић : видљиво невидљиво = Leonora Vekić : visible invisible / [аутор текста] Весна Павићевић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2013. – 38 стр. : илустр. ; 23 cm
ISBN 978-86-7415-165-5



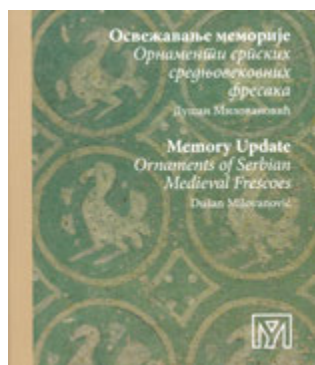
Лана Ракановић : чувари града = Lana Rakanović : city guardians / [аутор текста] Ада Влајић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2013. – 45 стр. : илустр. ; 23 cm
ISBN 978-86-7415-168-6



48. децји октобарски салон : деца су извор живота = 48th Children's October Salon : children are the source of life / [аутори текстова] Ангелина Фолгић-Корјак, Јелена Кнежевић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2013. – 54 стр. : илустр. ; 22 cm
ISBN 978-86-7415-167-9



Орнаменти фресака : из Србије и Македоније : од XII до средине XV века = Ornaments in the Serbian and Macedonian Frescoes : from the XII to the middle of the XV century / [аутор текста] Загорка Јанц ; [предговор репринт издању] Душан Миловановић. – [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2013. – 42, [93] стр. с таблама : илустр. ; 24 cm
ISBN 978-86-7415-166-2



Освежавање меморије : орнаменти српских средњовековних фресака = Memory Update : ornaments of Serbian medieval frescoes / [аутори текстова] Душан Миловановић [и др.]. – [графичко обликовање] Зоран Ђорђевић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2013. – 400 стр. : илустр. ; 27 cm
ISBN 978-86-7415-169-3



Зборник [Музеја примењене уметности] / [главни и одговорни уредник] Љиљана Милетић-Абрамовић; [уредник броја] Мила Гајић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2013. – Бр. 9, 187 стр. : илустр. ; 27 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: Прилози: (1) Римске фибуле из археолошке збирке Народног музеја у Крушевцу / Душан Рашковић. – [Summary]: Roman Fibulae From the Archaeological Collection of the National Museum of Kruševac; (2) Златни прстен из Јанјева у збирци Музеја примењене уметности и његова сребрна реплика / Бранка Иванић. – [Summary]: Gold Ring From Janjevo in the Collection of the Museum of Applied Art and Its Silver Replica; (3) A Collection of Nuremberg Goldsmith's Work at the National Museum in Cracow / Alicja Kilijańska. – [Резиме]: Дела нирнбершких златара у колекцији Народног музеја у Кракову; (4) 16th to 18th Century Costume From the Collections of the Costume Museum of Madrid / Irene Seco Serra. – [Резиме]: Костим од XVI до XVIII века из колекције Музеја костима у Мадриду; (5) Предмет моћи и жеље: порцелан из Севра у Белом двору / Биљана Црвенковић. – [Summary]: The Objects of Power and Desire: the Sevres porcelain in the White Palace; (6) Le Calice de Saint Rémi : inspiration et réinterprétation aux XIX^e et XX^e siècles – Путир светог Ремија : интерпретација и реинтерпретација у XIX и XX веку / Бернар Берто ; Гел Фавије. – [Summary]: Saint Rémi's Chalice : inspiration and new interpretation during the 19th and 20th centuries; (7) Трон за чудотворну икону Богородице Одигитрије у Богородичиној цркви у Пехкој патријаршији / Стеван Мартиновић. – [Summary]: The Throne for the Miraculous Icon of Virgin Hodegetria in the Church of Holy Virgin in the Patriarchate of Peć; (8) Нацрти Анастаса Јовановића за употребне декоративне предмете : луксузни предмет као симболични објекат / Јелена Пераћ. – [Summary]: Designs by Anastas Jovanović for Utility Decorative Objects : luxury object as symbolic object; (9) Традиција и мода : женска обућа из XIX и с почетка XX века у колекцији Музеја примењене уметности / Драгиња Маскарели. – [Summary]: Tradition and Fashion : women's footwear in the 19th and the beginning of the 20th century from the collection of the Museum of Applied Art in Belgrade; (10) „Престоница Карађорђевића“ : Емил Хопе и Ото Шентал на конкурс за генерални план Београда / Злата Вуксановић Маџура. – [Summary]: „Royal Capital of the Karadorđević Dynasty“ : Emil Hoppe and Otto Schöenthal for the Master Plan of Belgrade competition; (11) Zbirka ženske međuratne odjeće Muzeja za umjetnost i obrt : primjer muzealizacije art déco mode / Andrea Klobučar. – [Summary]: The Collection of Female Dress from the Interwar Period in Museum of Arts and Crafts : example of musealisation of art déco fashion; (12) О архитектури београдске палате „Реунионе“ / Александар Кадијевић. – [Summary]: Architecture of Belgrade „Reuniona“ Palace. – [II ДЕО]: Прикази: (1) Сакрална топографија Неготинске крајине / Саша Брајовић; (2) Оригинал и копија : стратегије техничке заштите културних добара и одрживог развоја на примеру уметничких дела италијанске ренесансе / Ангелина Милосављевић-Аулт. – [III ДЕО]: Музеј примењене уметности 2013: (1) Награде Музеја примењене уметности за 2013. годину / Милица Џукић. – [IV ДЕО]: Аквизиције 2013 = Acquisitions 2013. – [V ДЕО]: Изложбе 2013: Изложбена делатност Музеја примењене уметности / Миољуб Кушић. – [VI ДЕО]: Издања 2013: Издања Музеја примењене уметности / Андријана Ристић.
YU ISSN 0522-8328

ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА

Бројеви у заградама односе се на бројеве страница

© Фотографије: фот. Душан Рашковић (8, 9,10,11); фот. Вељко Илић (15, 16); Народни музеј, Пожаревац (16,17); phot. by Paweł Czernicki (25, 26, 27, 28, 29, 30, 32); Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Spain (37, 38, 39, 40); Музеј примењене уметности фот. Веселин Милуновић (45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 93, 94, 95, 96, 157, 160); Gaël Favier (64, 65, 66); Museum of the Visitation (66, 67); фото М. Андрић (71, 72, 73, 74, 75, 76); N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, Bucarest 1936, Bucarest: edition de l'imprimerie de l' état (77); Музеј примењене уметности (84, 85, 86, 87, 88, 89);

Историјски архив Београда (104); Народна библиотека Србије (105); Приватна колекција Милоша Јуришића (106); Норре und Schöenthal 1931 (107, 108); Интерпретација аутора чланка (109); Музеј за умјетност и обрт, Загреб (118, 119, 120, 121, 122, 123); Иван Р. Марковић (128); документација Александра Кадијевића (129); фот. Александар Кадијевић (130, 133, 134); фото. из збирке Ивана Р. Марковића (131); фото. др Драган Дамјановић (132); фото. Ангелина Милосављевић-Ault; УЛУПУДС фот. Рајко Каришић; Златко Цветковић (159).

ЗБОРНИК, МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ И ПРЕДАЈУ РАДОВА

ЗБОРНИК МПУ је стручан часопис, јединствен на нашем простору, посвећен проучавању предмета примењене уметности и публикавању грађе из исте области.

Регистрован је у Министарству науке Републике Србије под ознаком М 52. Сваки стручни текст објављен у часопису остварује два бода.

У Зборнику ће бити публиковане следеће рубрике:

прилози – рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30000 карактера) и може имати до седам црно-белих и/или колор фотографија

полемике – рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30 000 карактера) и може имати до пет црно-белих и/или колор фотографија

критике – рад треба да буде дужине до половине ауторског табака (15000 карактера) и може имати једну црно-белу или колор фотографију.

прикази – рад треба да буде дужине до четири стране (7000 карактера) и може имати једну црно-белу или колор фотографију.

Редакција Зборника МПУ прихватила је препоруку Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије о доследној примени правила цитирања литературе и одлучила се за правила цитирања литературе по систему Харвард – *Harvard Style Manual*, односно, *author-date system*.

Радови који се предају редакцији ЗБОРНИКА морају бити опремљени на стандардан начин на српском језику, ћириличним писмом (са подршком *Serbian-Cyrilic*) у .doc формату *Microsoft Office Word* програмског пакета 97 или новијег, фонт је *Times New Roman*, величина слова 12, проред 1,5. Основни текст не сме да садржи илустрације, већ се оне предају као посебни фајлови.

По пропозицијама које одређује Акт о уређивању научних часописа Министарства просвете, науке и технолошког развоја РС, радови треба да садрже: I ИМЕ И ПРЕЗИМЕ АУТОРА; II НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА); III НАСЛОВ; IV АПСТРАКТ; V КЉУЧНЕ РЕЧИ; VI ОСНОВНИ ТЕКСТ; VII РЕЗИМЕ; VIII

ЛИТЕРАТУРУ; IX ИЗВОРЕ; X СКРАЋЕНИЦЕ; XI ИЛУСТРАЦИЈЕ; XII КОНТАКТ ПОДАТКЕ.

I ИМЕ АУТОРА

Аутор или аутори рада треба да наведу своје пуно име и презиме.

II НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА)

Аутор или аутори треба да наведу пун (званични) назив и седиште установе у којој су запослени или назив установе у којој су обавили истраживање чије резултате објављују. Сложени називи установа наводе се у целини (нпр.: Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности, Београд). Име аутора и назив установе наводе се у горњем левом углу.

III НАСЛОВ РАДА

Наслов треба прецизно да упути на садржај рада, укључујући речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, потребно је да се наслову придода поднаслов.

IV АПСТРАКТ

Кратак информативни приказ садржаја чланка који омогућава брзу оцену његове релевантности. Апстракт треба да садржи термине који се често користе за индексирање и претрагу чланака. Саставни делови апстракта су циљ истраживања, методи, резултати и закључак. Треба да има 100 до 250 речи.

V КЉУЧНЕ РЕЧИ

Служе да се одреди интердисциплинарна област којој рад припада. Користи се основна терминологија која најбоље описује садржај чланка за потребе индексирања и претраживања. Број кључних речи може бити до 5, излажу се азбучним редом а препорука је да учесталост њихове употребе буде што већа.

VI ОСНОВНИ ТЕКСТ

– Страна имена и називи у основном тексту пишу се у транскрипцији, са изворним обликом у загради, када се помињу први пут.

– Напомене/фусноте се уносе искључиво на крају сваке странице. Треба да садрже мање важне детаље и одговарајућа објашњења.

– Скраћенице које су засноване на латинским изразима задржавају латиничку графију.

cf. (лат. *confer*) у значењу упореди

e.g. (лат. *exempli gratia*) у значењу на пример

i.e. (лат. *id est*) у значењу то јест

– Цитирање/позивање на литературу (навођење библиографске јединице у основном тексту).

У раду се наводе сви извори и литература који су коришћени при изради и састављању рада.

Харвард систем подразумева да се у основном тексту одговарајућа библиографска јединица наводи унутар заграда по обрасцу:

- Презиме аутора
- Година издања
(Радојковић 1969)
(Wenzel 1965)
без знака интерпункције између презимена и године.
- Број странице или број напомене, слике или табеле уколико је дословно цитирање текста.
(Радојковић 1969: 37)
(Wenzel 1965: 101–133)
- Транскрибовано презиме аутора пише се ћирилицом испред заграде са оригиналним презименом.
...Венцел (Wenzel 1965: 101)
- Када се у основном тексту парафразира цитат, уз презиме аутора се наводи година издања рада у малим заградама.
У свом раду Бојана Радојковић (1969) тврди како....
- Ако цитирано дело има два или три аутора, њихова презимена се повезују свезом и/and
(Радојковић и Миловановић 1981)
(Beardsworth and Keil 1997)
- Ако цитирано дело има више од три аутора, наводе се презиме првог аутора и др. / *et al.* – скраћеница за и други / *et alii* (лат.) у значењу и други.
(Радојковић и др. 2005)
(Cohen *et al.* 2000)
- За исто дело истог аутора, у првом наредном

цитирању, користи се:

(*ibid.*: бр. стр.) – скраћеница за *ibidem* (лат.) у значењу на истом месту, у истом делу.

Венцел (Wenzel 1965: 101)

(*ibid.*: 112)

- Уколико су исти и бројеви страница у истом делу истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*loc. cit.*) – скраћеница за *loco citato* (лат.) у значењу наведено место.
Венцел (Wenzel 1965: 101)
(*loc. cit.*)
- За друго дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*idem* година: бр. стр.) – *idem* (лат.) у значењу исти, исто.
(Cooper: 1998: 31–32)
(*idem* 1998: 31–32)
- Уколико се цитирају различита дела истог аутора, али са истом годином издања, додају се словне ознаке уз годину – (презиме аутора: година издања, а, b, c)
(Caroli 2005a)
(Caroli 2005b)
- Уколико се истовремено цитирају два различита извора, спајају се подаци у истој загради:
(презиме аутора година издања; презиме аутора година издања)
(Cooper 1998; Critser 2003)
- Додатни подаци, ако је неопходно, наводе се унутар заграде, одвојени цртом
(Радојковић 1958: 55, Taf. 18/24 – оловне плочице).

VII РЕЗИМЕ

Садржи кратак садржај рада. Пошто се прилаже као посебан фајл треба додати: име и презиме аутора, назив установе (афилијација), наслов рада. Дужина резимеа може бити до 1800 карактера (до једне стране). Резиме ће бити преведен на енглески језик.

VIII ЛИТЕРАТУРА

Литература се прилаже искључиво у засебном одељку чланка у виду листе референци. Опис референци мора се доследно примењивати по опште усвојеним библиографским стандардима, по хронолошком редоследу, од новије ка старијој литератури. У оквиру исте године референце се наводе по азбучном, односно, абecedном реду презимена. Презиме аутора се не транскрибује.

Важно је поштовати правописна правила (о писању великог слова, интерпункцији, одвајању и спајању речи), такође, слог и стил фонта.

Приликом навођења литературе примењује се библиографски опис референци, чији је приказ овде распоређен у следећим групама: 1. Књиге (монографије); 2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.; 3. Периодика; 4. Чланци из електронских часописа; 5. Радови у штампи / у припреми.

Презиме, Иницијал имена. Година

Наслов монографије (у курзиву), Место издања:
Издавач.

1. Књиге (монографије)

Библиографски опис:

Презиме, иницијал имена. Година

Наслов монографије (у курзиву), место издања:
издавач.

– Ауторизоване књиге

• један аутор у тексту: (Радојковић 1969)

у Литератури: Радојковић, Б. 1969

Накит код Срба од XII до краја XVII века,
Београд: Музеј примењене уметности.

Ако књига (монографија) има поднаслов а, наслов није довољно јасан (поднаслов се наводи само ако је неопходно) он се одваја на следећи начин: размак, две тачке (:) и размак.

Библиографски опис:

Наслов монографије: поднаслов

Наслов монографије је у курзиву а поднаслов не.

Beardsworth, V. 1997

Sociology on the Menu: an Invitation to the Study of
Food and Society, London: Routledge.

Потребно је навести и назив серије и број:

Крижанац, М. 2007

Ars Fumandi, каталог изложбе, Београд: Музеј
примењене уметности, (Музејске збирке X).

Popović, P. 1965

Rimski nakit, Beograd: Arheološko društvo
Jugoslavije, (Dissertationes 6).

• два или три аутора

Између имена првог и другог аутора, или другог и трећег у библиографској јединици на српском језику треба да стоји везник и (ћириличним писмом, ако је библиографска јединица на ћирилици, а латиничним и, ако је на латиници). Ако је рад наведен у литератури на енглеском или неком другом страном језику, треба да стоји (без обзира на коришћени језик) енглески везник **and**.

у тексту: (Радојковић и Миловановић 1981:16–18)

у Литератури:

Радојковић, Б. и Миловановић, Д. 1981

Српско златарство, каталог изложбе, Београд:
Музеј примењене уметности.

• четири и више аутора

За књиге штампане ћирилицом које имају четири и више аутора, у основном тексту наводи се само име првог аутора и додаје се у наставку и др. За књиге штампане латиницом користи се у наставку скраћеница **et al.** Скраћеница **etc.** користи се у случајевима када има више од три суиздавача или места издања.

– Ауторизоване књиге са придодатим именом уредника

у тексту: (Андрић 2011)

у Литератури: Андрић, И. 2011

Изабране приповетке, прир. Радован Вучковић,
Београд: Драганић.

у тексту: (Berkman 1994: 40)

у Литератури: Berkman, R. 1994

Find It Fast: how to uncover expert information on
any subject, ed. M. Holland, London: UKCC.

– Приређене књиге (уместо аутора – уредник,
приређивач, преводилац) – (ур.), (прир.), (прев.), (ед.),
(eds)

у тексту: (Суботић 1998)

у Литератури: Суботић, Г. (ур.) 1998

Из прошлости манастира Хиландара, каталог
изложбе, Београд: Српска академија наука и
уметности, (Галерија српске академије наука и
уметности 93).

тексту: (Радојчић 1960)

у Литератури: Радојчић, Н. (прев.) 1960

Законик цара Стефана Душана 1349. и 1354,
Београд: Српска академија наука и уметности.

у тексту: (Morris 2002)

у Литератури:

Morris, I. (ed.) 2002

*Classical Greece-Ancient Histories and Modern
Archaeologies*, Cambridge: Cambridge University
Press.

у тексту: (Hurst and Owen 2005)

у Литератури:

Hurst, H. and Owen, S. (eds) 2005

Ancient Colonizations-Analogy: Similarity and
Difference, London: Duckworth.

– Књиге без назначеног аутора

Библиографски опис:

Наслов књиге, година издања

Место издања: Издавач

у тексту: (Black's Medical Dictionary 1992)

у Литератури:

Black's Medical Dictionary 1992

London: A & C Black.

- Књиге истог аутора
 - објављене различитим писмима
у тексту: (Радојковић 1969: 156–157; Radojković 1980: 9)
у Литератури:
Радојковић, Б. 1969
Накит код Срба од XII до краја XVII века,
Београд: Музеј примењене уметности.
Radojković, B. 1980
Englesko srebro, Beograd: Muzej primenjene umetnosti
 - са истом годином издања
у тексту: (Радојковић 1969а; Радојковић 1969б)
у Литератури:
Радојковић, Б. 1969а
Накит код Срба од XII до краја XVII века,
Београд: Музеј примењене уметности.
Радојковић, Б. 1969б
Накит код Срба XII–XX век, каталог изложбе,
Београд: Музеј примењене уметности.

– Преведене књиге

Бајрон, Џ. Г. 2005

Чајлд Харолд, предговор З. Пауновић, превод и предговор Н. Тучев, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

– Књиге и чланци објављени у електронском облику

у тексту: (Fishman 2005: 11)

у Литератури:

Fishman, R. 2005

The rise and fall of suburbia, [e-book], Chester: Casle Press. Available through Anglia Ruskin University Library. [5. 6. 2005].

2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.

Библиографски опис:

Наслов монографије (у курсиву), назив и број серије, место издања: издавач.

Брукнер, О. 1987

Импортована и панонска керамичка продукција са аспекта друштвено-економских промена, у: Почети романизације у југоисточном делу провинције Паноније, ур. М. Стојанов, Нови Сад: Матица српска, 25–44.

3. Периодика

Библиографски опис:

Презиме, иницијал имена. година

Наслов рада, назив часописа (курзив) место издања (у загради) број часописа (година/е): број стр.

Место издања се наводи у загради иза назива часописа.

Маскарели, Д. 2011

Венчане хаљине у Србији у другој половини XIX и почетком XX века из колекције Музеја примењене уметности у Београду, Зборник Музеја примењене уметности (Београд) 7: 31–41.

Старинар се, зависно од године издања, наводи пуним називом: године 1884–1895

Старинар Српског археолошког друштва
године 1906–1914 [новог реда] Старинар (н.р.)
године 1922–1942 [трећа серија] Старинар (т.с.)
године 1950–2007 [нова серија] Старинар (н.с.)

Уколико се година издања и годиште часописа разликују, наводи се година издања у одредници, а годиште у јединици, у загради.

У опису новинских чланака уноси се пуни датум:

Петровић, М. 2001

Музеј примењене уметности, Политика, 6. јун, 7–8.

4. Радови у штампи / у припреми

У одредници се додаје у загради напомена – (у штампи), а у тексту на енглеском језику – (in press). Или – (у припреми), а у тексту на енглеском језику – (forthcoming).

у тексту: (Поповић, у штампи)

у Литератури: Поповић, А. (у штампи)

Маркова црква, у: Цркве ваљевског краја, ур. М. Ивановић, Ваљево: Завод за заштиту споменика културе.

5. Чланци из електронских часописа

Чланци преузети са интернета из електронских часописа наводе се на исти начин као штампани чланци, али се на крају додаје пуна веб адреса са <http://...i> и датум преузимања.

6. Докторске дисертације и магистарске тезе

Уместо издавача наводи се назив факултета и/или универзитета где је теза одбрањена, као и локација те установе.

у Литератури:

Ристић, А. 2010

Насловне стране београдске илустроване штампе 1945–1980, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

IX Извори

Под појмом извори је обухваћена следећа необјављена грађа:

– Документа из архивске грађе се дају у библиографском опису: назив архива, назив и број фонда, број кутије и/или фасцикле, сигнатура или број и назив документа, датум или година.

– Рукописи се наводе према фолијацији (нпр. 2а-36), изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Архив САНУ, Јован Николић, Песмарица. Темишвар, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

X СКРАЋЕНИЦЕ

Списак скраћеница садржи објашњење верзалних скраћеница. Стране верзалне скраћенице се пресловљавају у ћирилицу, а у изворном писму се додају у загради. Исто тако се пуни називи установа, институција и држава преводе, а оригинал наводи у загради.

СФРЈ – Социјалистичка Федеративна Република Југославија

АИКА (AICA) – Међународно удружење ликовних критичара (International Association of Art Critics)

ИКОМ (ICOM) – Међународни савет музеја (International Council of Museums)

XI ИЛУСТРАЦИЈЕ

Илустрације се предају у електронској форми, на CD-у или DVD-у, у резолуцији искључиво од 300 dpi у TIFF формату, са одговарајућом легендом и именом аутора фотографије или извором из којег је фотографија преузета, а обележавају се бројевима по реду како се појављују у тексту. Уколико је оправдан захтев да се илустрација репродукује у одговарајућој величини, аутор то мора нагласити приликом предаје материјала за Зборник. Обавеза аутора је да обезбеди све фотографије за текст и да у тексту назначи њихов редослед. Аутори сноси одговорност за прибављање дозвола за коришћење приложених илустрација, као и за плаћање накнада за њихово репродуковање у Зборнику.

ПРЕДАЈА РАДОВА

При избору радова за Зборник примењује се систем рецензирања. За сваки рад биће ангажована два рецензента. Име аутора неће бити познато рецензентима. Аутори радова имаће увид у рецензију, али без имена рецензента. Коначну одлуку о објављивању позитивно рецензираног текста донеће Уређивачки одбор.

Радове треба предати секретару редакције у (1) штампаној и (2) електронској верзији на CD-у.

(1) Рад се предаје одштампан на папиру формата А4 у једном примерку. Сваки рад треба да садржи: наслов, име, средње слово и презиме аутора, назив установе аутора (афилијација), апстракт, кључне речи, основни текст, резиме, илустративни део са списком илустрација и каталожним подацима, литературу и изворе, разрешење скраћеница, контакт податке (адреса; бр. телефона; *e-mail*).

Уз рад треба приложити писану изјаву о преносу ауторских права на Музеј примењене уметности, као и личне податке аутора: име, презиме, институција, адреса, број телефона и *e-mail* адреса и кратка биографија (до 100 речи).

(2) Рад се предаје нарезан на CD-у са исписаним именом и презименом аутора на самом CD-у. CD треба да садржи: 1. Word фајл са основним текстом и литературом, 2. Word фајл са текстом резимеа, 3. Word фајл са списком илустрација, 4. Фолдер са графичким прилозима, 5. Фајл са контакт подацима аутора (адреса; *e-mail*). Све фајлове именовати именом и презименом аутора.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.05(082)

ЗБОРНИК / Музеј примењене уметности =
Journal / Museum of Applied Art ; главни и
одговорни уредник Љиљана Милетић Абрамовић.
- 1955, књ. 1-1984/1985, књ. 28/29 ; н.с.,
2005, бр. 1- . - Београд (Вука Караџића
18) : Музеј примењене уметности, 1955-1985;
2005- (Београд : Графипроф). - 29 cm

Годишње.

ISSN 0522-8328 = Зборник - Музеј примењене
уметности

COBISS.SR-ID 16567042



МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
Београд, Вука Караџића 18
011/2626-494, 2626-841
Факс: 2629-121