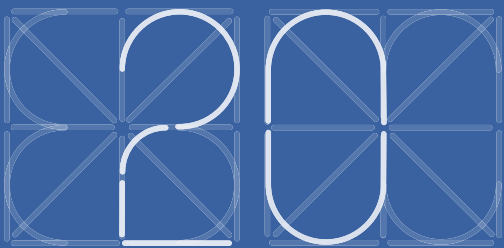


ЗБОРНИК ЈОУРНАЛ



МУЗЕЈ
ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ
Museum of Applied Art

БЕОГРАД / BELGRADE
2024

НОВА СЕРИЈА / NEW SERIES



ЗБОРНИК
НОВА СЕРИЈА 20/2024

Издавач

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

Главни и одговорни уредник

Биљана Јотић

Уредник броја

Мила Гајић

Уређивачки одбор

др Џереми Хауард
(Универзитет у Сент Ендрезу, Шкотска)
др Драгана Павловић
(Филозофски факултет, Београд)
др Предраг Терзић
(Факултет за медије и комуникације, Београд)
др Снежана Цветковић
(Музеј у Смедереву)
Биљана Јотић, МА
(Музеј примењене уметности, Београд)
Мила Гајић
(Музеј примењене уметности, Београд)
Драгиња Маскарели
(Музеј примењене уметности, Београд)

Секретар Уређивачког одбора

Марина Ракић

Лектура (српски)

Зорица Вукелић

Лектура (енглески)

Елза Холт

Графичко обликовање

Дејана Цветковић

Штампа

Бирограф, Београд 2024.

Тираж

200

YU ISSN 0522-8328

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

JOURNAL
NEW SERIES 20/2024

Publisher

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

Editor-in-Chief

Biljana Jotić

Issue Editor

Mila Gajić

Editorial Board

Jeremy Howard, PhD
(University of St Andrews, Scotland)
Dragana Pavlović, PhD
(Faculty of Philosophy, Belgrade)
Predrag Terzić, PhD
(Faculty of Media and Communications, Belgrade)
Snežana Cvetković, PhD
(Museum in Smederevo)
Biljana Jotić, MA
(Museum of Applied Art, Belgrade)
Mila Gajić
(Museum of Applied Art, Belgrade)
Draginja Maskareli
(Museum of Applied Art, Belgrade)

Editorial Assistant

Marina Rakić

Copy Editing (Serbian)

Zorica Vukelić

Copy Editing (English)

Elza Holt

Graphic Design

Dejana Cvetković

Printed by

Birograf, Belgrade 2024

Circulation

200

YU ISSN 0522-8328

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

САДРЖАЈ / CONTENTS

ПРИЛОЗИ / CONTRIBUTIONS 009

МИЛЕНА УЛЧАР / MILENA ULČAR

011

РЕЛИКВИЈАРИ-МЕДАЉОНИ У БОКИ КОТОРСКОЈ РАНОГ МОДЕРНОГ ДОБА
Summary: RELIQUARY-MEDALLIONS IN THE EARLY MODERN BAY OF KOTOR

АНА ДОШЕН / ANA DOŠEN

024

ХАШИМА: од мита о модерности до постмодерне руине
Summary: HASHIMA: from myth of modernity to postmodern ruin

МАЈДА СИКОШЕК / МАЈДА СИКОŠЕК

037

СИМБОЛИЗАМ И НАЦИОНАЛНА ВАРИЈАНТА СЕЦЕСИЈЕ У ЕНТЕРИЈЕРУ КУЋЕ
ЈОВАНА ЦВИЈИЋА
Summary: SYMBOLISM AND THE NATIONAL VARIANT OF SECESSION IN THE
INTERIOR OF JOVAN CVIJIĆ'S HOUSE

ДИМИТРА ЈЕЗДИМИРОВИЋ / DIMITRA JEZDIMIROVIĆ

049

УЛОГА ДОМОВА КУЛТУРЕ У РУРАЛНИМ ПОДРУЧЈИМА: симбиоза
функционалности и идеолошке симболичности
Summary: THE MEANING AND AESTHETICS OF CULTURAL CENTERS IN RURAL
AREAS: a symbiosis of functionality and ideological symbolism

МИРКО КОКИР / MIRKO KOKIR

061

ПИКТОГРАМСКА НАРАТИВИЗАЦИЈА У ГРАФИЧКОМ РОМАНУ „СЛОБОДАН ПАД“
ВЛАДИМИРА ВЕЉАШЕВИЋА
Summary: PICTOGRAM NARRATIVIZATION IN VLADIMIR VELJAŠEVIĆ'S GRAPHIC
NOVEL "FREE FALL"

БОЈАНА ПОПОВИЋ / BOJANA PPOVIĆ

071

ЂОРЂЕ АНДРЕЈЕВИЋ КУН И ПРИМЕЊЕНА УМЕТНОСТ
Summary: ĐORĐE ANDREJEVIĆ KUN AND APPLIED ART

МИА УГРЕНОВИЋ / MIA UGRENIVIĆ

084

РАДОВИ ЦЕНИ ХОЛЦЕР У ПОСТФЕМИНИСТИЧКОМ ДИСКУРСУ
Summary: WORKS OF JENNY HOLZER IN A POSTFEMINIST DISCOURSE

ИВАНА АРАЂАН / IVANA ARAĐAN

088

УЛОГА ИЗЛОЖБИ У ИСТОРИЗАЦИЈИ ФОТОГРАФИЈЕ У СРБИЈИ: помаци у
методологији, музеологији и излагању
Summary: THE ROLE OF EXHIBITIONS IN THE HISTORIOGRAPHY OF PHOTOGRAPHY
IN SERBIA: developments in methodology, museology and exhibition

ПРИКАЗИ / REVIEWS 097

НЕВЕНА БОГОЈЕВИЋ / NEVENA BOGOJEVIĆ СРНА РАНЧИЋ / SRNA RANČIĆ

099

ИЗЛОЖБА РИЗНИЦА САБОРНЕ ЦРКВЕ У БЕОГРАДУ: Београд, Саборни храм
Светог архангела Михаила, 20. новембар – 14. децембар 2023.

ЗОРАН РАКИЋ / ZORAN RAKIĆ

102

БОЖИДАР ВУКОВИЋ: ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈЕ И ИМАГИНАЦИЈЕ: Мирослав А.
Лазивић, Народна библиотека Србије, Археографске студије II, Београд 2022,
437 страна, 180 илустрација, резиме на италијанском и енглеском језику

МПУ / РЕАЛИЗОВАНИ ПРОЈЕКТИ У 2024. МАА / REALISED PROJECTS IN 2024 107

БИЉАНА ЈОТИЋ / BIJANA JOTIĆ СТРАТЕГИЈА СТРУКЕ У ЈАВНОЈ КОМУНИКАЦИЈИ	108	МАРИНА РАКИЋ / MARINA RAKIĆ ИЗДАЊА 2024 / EDITIONS 2024	133
БИЉАНА ЈОТИЋ / BIJANA JOTIĆ НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА 2024 / AWARDS AND RECOGNITIONS 2024	111	ОДЕЉЕЊЕ УМЕТНИЧКИХ ЗБИРКИ / DEPARTMENT OF ART COLLECTIONS ПРЕДМЕТ МЕСЕЦА 2024 / OBJECT OF THE MONTH 2024	141
ОДЕЉЕЊЕ УМЕТНИЧКИХ ЗБИРКИ / DEPARTMENT OF ART COLLECTIONS АКВИЗИЦИЈЕ 2024 / ACQUISITIONS 2024	115	IN MEMORIAM: Биљана Вукотић (1952–2024)	145
БИЉАНА ЈОТИЋ / BIJANA JOTIĆ МИОЉУБ КУШИЋ / MIOLJUB KUŠIĆ ПРОГРАМСКЕ ЦЕЛИНЕ 2024 / PROGRAMS 2024	123	ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА / LIST OF PEER REVIEWERS	146
ИЗЛОЖБЕ / EXHIBITIONS	121	ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА	147
		УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ И ПРЕДАЈУ РАДОВА	148

Часопис *Зборник* Музеја примењене уметности у Београду покренут је 1955. године и редовно је излазио до 1985. године. Нова, обновљена серија *Зборника* покренута је крајем 2005. године и часопис од тада излази редовно једанпут годишње.

Зборник је јединствен стручни часопис на нашем простору, посвећен проучавању предмета примењене уметности, дизајна и архитектуре, као и публикавању радова научног карактера из ових области. У часопису се објављују оригинални научни радови, прегледни радови, кратка или претходна саопштења, научне критике и полемике, прикази, као и извештаји о активностима Музеја примењене уметности. Часопис публикује радове на српском, енглеском и на другим светским језицима. Сви радови садрже апстракт, кључне речи, основни текст с литературом и резиме на енглеском или српском језику.

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

Издавање *Зборника* Музеја примењене уметности омогућава Министарство културе Републике Србије.

Часопис је доступан у режиму отвореног приступа на сајту: www.mpu.rs/zbornik.

The *Journal* published by the Museum of Applied Art in Belgrade was launched in 1955 and it was published regularly until 1985. The new, revived series of the *Journal* was started late in 2005 and ever since it has been issued regularly once a year.

The *Journal* is a unique scholarly periodical in Serbia dedicated to the study of applied art objects, design and architecture, and it publishes scholarly papers in these areas. The journal publishes original research papers, review articles, short and rapid communications, theoretical reviews and polemics, book and exhibition reviews, as well as reports on the activities of the Museum of Applied Art. The contributions are published in Serbian, English and other major international languages. All papers contain an abstract, keywords, the article text with references and a summary in English or Serbian.

All papers are assigned a UDC (Universal Decimal Classification) number in accordance with international library classification standards. Only the manuscripts that have not been published before or have not been already submitted to other publishers will be accepted for publication in the *Journal*. All research papers are reviewed by two peer reviewers. The identity of the peer reviewers is not known to the authors and the authors remain anonymous to the peer reviewers. The final decision regarding the publication of a manuscript that has received positive peer reviews will be made by the Editor-in-Chief and the members of the Editorial Board. The Editor-in-Chief of the *Journal* is the director of the Museum of Applied Art. The International Editorial Board of the *Journal* has seven members in total and is composed of eminent local and international experts elected for a two-year term and eligible for re-election. Two members of the Editorial Board are elected among the curators employed at the Museum of Applied Art. One of them is the Volume Editor, elected for a two-year term.

The publication of the *Journal* of the Museum of Applied Art is supported by the Ministry of Culture of the Republic of Serbia.

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

ПРИЛОЖИ CONTRIBUTIONS



РЕЛИКВИЈАРИ-МЕДАЉОНИ У БОКИ КОТОРСКОЈ РАНОГ МОДЕРНОГ ДОБА

Апстракт: Реликвијари израђени у форми медаљона током XVIII и XIX вијека остали су неправедно изузети из каталожких и историографских прегледа Боке Которске. Ови предмети малих димензија најчешће су израђивани од нескупоцјенијих материјала и нису садржавали антропоморфне представе. Међутим, њихова визуелна елоквентност може се препознати у минуциозно креираним спојевима наративности и материјалности који су могли бити важан дио приватне побожности раног модерног доба. Низови реликвија који су чинили срж ових малих овалних предмета носили су потенцијал наративности, који је најчешће симулирао фигуралне композиције из истог периода и био је подржан бојама и текстурама различитих материјала које су их окруживале. Током XIX вијека медаљони постају дио већих реликвијара, коришћених у контексту официјелне побожности. Циљ овог рада јесте систематизација сачуваних примјера реликвијара-медаљона у градовима Боке Которске, као и контекстуално ишчитавање садржаја и перформативног потенцијала који су носили.

Кључне речи: Бока Которска, Котор, медаљони, приватна побожност, реликвијари



1. Реликвијар-медаљон, 18. вијек, Пераст, приватно власништво
1. Reliquary-medallion, 18th century, Perast, private collection

Од краја деведесетих година XX вијека изучавање реликвијара закупило је пажњу шире научне јавности (Hahn 1997: 20–31; Hahn 2010: 284–316; Вунум, Gerson 1997: 3–7). Многобројни антропоморфни реликвијари у облику сребрних дијелова тијела, као и они у формама ковчега, цилиндара, остензорија и медаљона, пажљиво су се чували у Боки Которској у периоду раног модерног доба. Током венецијанске, а касније и аустроугарске владавине они су имали значајну улогу у креирању сакралне топографије залива (Томић 2009). Фокус прослављања реликвија био је у Котору, гдје је у Катедрали Светог Трипуна креиран посебан простор за излагање реликвија патрона града (Milošević 1955–1956: 29–37; Stjerčević 1938: 22). У Перасту, Доброти и Прчању су, такође у ризницама жупских цркава, сачуване десетине реликвија и реликвијара, коришћених на различите и комплексне перформативне начине (Улчар 2022).

Приватни простори и црквене ризнице у Боки Которској данас чувају мали број реликвијара сачињених у форми медаљона. Настајали су, највећим дијелом, крајем XVIII и током XX вијека и као предмете приватне побожности користили су их свештеници или чланови имућнијих породица. Ови мали предмети, најчешће овалног облика, могли су садржати и по неколико десетина различитих реликвија. Иако је њихова визуелна поетика наративна, они ријетко садрже фигуралне приказе, а никад оне антропоморфне. Овали малих површина чувају иза кристалних поклопаца комадиће костију распоређене на специфичан начин, украшене разнобојним текстурама, сребрним жицама и малим комадима папира са записима имена појединачних реликвија. За разлику од антропоморфних реликвијара, израђених у форми сребрних руку, ногу или глава, ови мали објекти, на први поглед, не подразумевају употребу скупоцјених материјала, као ни елабориране иконографске и симболичке поруке.

Веома мало података о тим предметима је сачувано до данас. Њихова намјена, мале димензије, одсуство фигуралних мотива и иконографских елемената утицали су на то да реликвијари-медаљони остану занемарени у већини каталожних и историографских прегледа раног модерног доба (cf. Милошевић 2012: 39–70).¹ Њихова вриједност, много више, почива на минуциозно изведеним и промишљеним начинима на које су активирали перцепцију посматрача (Robinson, J., de Beer, L. and Harnden, A. 2014)². Низови реликвија могли су бити представљени тако да својим односима симулирају фигуралне композиције из истог периода. Посматрач је био позиван да спорим кретањем погледа по овим густо насељеним овалним површинама медитативно ишчитава важне теолошке и етичке поруке. Боје, текстуре и свеукупна материјалност медаљона имале су функцију подржавања ове специфичне врсте наративности. Мале димензије ових предмета, као и њихова намјена у приватним просторима, подразумевале су и тактилни контакт (Assaf 2005: 75–89). Директан, непосредовани додир између реликвијара и вјерника је у постридентском периоду био веома риједак и ограничен (Cooper 2013: 21–24). Због свега тога ови медаљони су могли да пруже

интиман контакт са остацима светих тијела, на начин на који предмети официјалне побожности нису.

У Перасту се данас чува један овакав медаљон настао највјероватније крајем XVIII вијека (сл. 1). Припадао је некој од племићких породица, иако се контекст његовог коришћења изгубио честим промјенама власника палата у Перасту. Траке са натписима и реликвије, у овом случају, формирају три концентрична круга и наводе око посматрача да се пажљиво креће од једног до другог – од централног према оним спољашњим. Први, средишњи низ чине четири реликвије окупљене око натписа D.N.J.C. (Dominus Noster Jesus Chrisus). Записи кажу: Ex Cunis, Ex Praesepo, Ex Spulchro, Ex Mensae Coepae. На том малом простору окупљене су реликвије Исусове колијевке, пећине рођења, гроба и стола Тајне вечере. Њихов распоред сугерише да је начин на који је требало да буду посматране имао одређену поруку. Једна поред друге налазе се реликвије пећине рођења и Исусовог гроба. Одмах до њих су реликвије два различита дрвета – оног од кога је била направљена колијевка, као и стола на коме је Исус најавио своје страдање. И ако се посматрају као низ и као два паралелна пара, ове реликвије сугеришу двојност и сусрет живота и смрти, рођења и страдања. У следећем кругу налазе се реликвије везане за живот светог Јосифа, апостоле Марка и Павла, те важније светитеље католичке цркве, попут светог Валентина или Феликса. Последњи низ чува у себи још више остатака различитих светитеља и светитељки, као што су свети Антоније или света Клара Асишка. Присуство фрањевачких светитеља могло би да сугерише, иако не са сигурношћу, да је реликвијар био у вези са овим редом, који је имао изузетну улогу у оновременом животу Пераста (Butorac 1999: 159–161, 232, 250). Оно што нам, са друге стране, може потврдити визуелни механизам којим је дјеловао овај предмет јесте позивање на контемплацију најважнијих догађаја из Исусовог живота (cf. Beaven 2020: 443–464).³ Дијалектика рођење-страдање, живот-смрт, подржана је низовима апостола, актера приликом Распећа, као и другим припадницима Небеског двора. Централни дио сугерише ову двојност и уз помоћ распореда реликвија и натписа: они су распоређени тако да чине квадрат који нуди парове својих страна, у низу или паралелне. Тај хијерархијски однос реликвија унутар једног перформативног контекста поновљен је и у капели реликвија Катедрале Светог Трипуна у Котору. У централној тачки тог малог простора, у мермерном ковчегу са сребрним вратима, налазе се реликвије часног крста, као и тјелесни остаци Светог Трипуна, заштитника града. Око њих, у полукругу, на више паралелних полица, налазе се низови реликвијара са остацима различитих припадника Небеског двора (Ulčar 2017: 67–86).

3 Сродан механизам визуелног и тактилног приступа објектима побожности може се уочити у коришћењу круница у раној модерној Италији. Посебно се истиче контемплативност на коју је посматрач позван кроз интеракцију са овим предметима (Beaven 2020: 443–464).



3. Реликвијар-медаљон, 1843, Котор, Бискупски двор
3. Reliquary-medallion, 1843, Kotor, Bishop's Palace



4. Реликвијар-медаљон, крај 18 – почетак 19. вијека, Херцег Нови, црква Светог Јеронима
4. Reliquary-medallion, end of 18th – beginning of 19th century, Herceg Novi, Church of Saint Jerome

Црвена тканина и сребрна жица уобличавају и одвајају низове реликвија на перашком медаљону. Црвена боја, сребро и кристал били су познат визуелни језик презентације реликвија. У капели Светог Трипуна сребрни реликвијари налазе се у нишама, окружени црвеним мермером и затворени иза grimизне жељезне оgrade (cf. Kareri 2004: 344–369).⁴ Реликвијар Христове хаљине из Пераста носи сродне визуелне елементе. Један још мањи реликвијар из исте ризнице састоји се од сребрног привеска у облику срца, који се чувао у grimизној торбици. Реликвијар главе Светог Трипуна имао је свој покривач од текстила, опет исте, црвене боје (Ulčar 2022: 71, 102). Сребро је било материјал који се везивао за скупоцјене предмете и за

светост, док је тамноцрвена боја симболисала тијело и жртву. Тако је овај мали предмет нудио својим веома скромним, али минуциозно израђеним елементима пут оку и уму посматрача, који је имао одређен перформативни правац и концептуалну позадину.

Два реликвијара сличног облика чувају се у Бискупском двору у Котору, што може наводити на закључак да су припадали неком од припадника свештенства на вишем положају. Стил у коме су урађена та два предмета разликује се од стила претходно представљеног реликвијара. Сачувана аутентика једног од њих, документ који је потврђивао аутентичност реликвије, садржи и тачну годину његовог настанка: 1843. (Ulčar 2022: 129). Тај предмет држао се у кутији, која је такође сачувана до данас. И прије детаљнијег испитивања појединачних реликвија које садржи, само поглед на овај медаљон одаје утисак који се разликује од оног који пружа реликвијар из Пераста (сл. 2). Пастелне боје, као и коришћење позлате и бисера, стварају визуелни контекст који носи лаганију и њежнију поруку. И заиста, централна тема овог медаљона јесте Рођење. Визуелни приказ златног

⁴ Коришћење црквеног мермера протканог бијелим жилама, попут оног у капели реликвија Катедрале Светог Трипуна, било је уобичајен начин визуелизације светих простора који су били у вези са мученишвом светитеља. Примјер Бернинијевог осмишљавања изгледа ентеријера цркве Сан Андреа ал Квиринале видјети у: Карери 2004: 344–369.



5. Реликвијар са медаљоном, 19. вијек, Доброта, црква Светог Еустахија
5. Reliquary with medallion, 19th century, Dobrota, Church of Saint Eustace



6. Реликвијар Богородичиног вела, 19. вијек, Муо, црква Светих Козме и Дамјана
6. Reliquary of Virgin's Veil, 19th century, Muo, Church of Saints Cosmas and Damian



7. Reliquary-medallions, 18th and 19th centuries, Perast, Church of Saint Nicholas

балдахина је симбол пећине Рођења, чији се дијелић налази сачуван у самом средишту. Око њега, са обје стране, налазе се реликвије Богородичиног гроба и реликвија светог Јосифа „Spon.V”, Богородичиног супруга. Одмах испод те групе налази се реликвија светог Јована Крститеља. У горњем полукругу нижу се тјелесни остаци групе апостола, а у доњем се налази низ нововјековних светитеља, теолога и мистичара какав је свети Јован од Крста из XVI вијека, света Вероника Ђулијани из XVII, или свети Алфонсо Марија де Лигуори из XVIII вијека. Доњи дио, иако поново не са сигурношћу, може сугерисати да је овај медаљон припадао неком од изузетно образованих бискупа и теолога. Међутим, цјелокупан предмет, а посебно његово средиште, понавља причу која је могла бити виђена на великом броју слика у раној модерној Европи – окупљена у пећини Рођења стоји Света породица. Пастелни колорит и употреба бисера и позлате подсјећају на касније, нововјековне приказе Христовог рођења као ведрога догађаја, чија је једна од важних функција, поготово у посттридентској теологији, да укаже на етичку поруку породичних вриједности, у којој свети Јосиф добија све већу улогу (Вамји 2013: 185). Још једном без фигуралне

нарације, овај предмет наводи око посматрача да се креће у познатом предјелу овог важног догађаја, гдје и распоред реликвија и натписа прати распоред фигура које се могу видјети на осликаним платнима. Визуелна форма, још једном, веома промишљено прати садржај овог малог предмета. Свијетле и топле боје, текстура бисера и сјај позлате упућују на поруку о радости рођења, и то на веома другачији начин од перашког реликвијара, гдје је дубља порука о тензији рођења и смрти исказана гримизом и сребром.

Трећи примјер медаљона потиче из исте групе као и претходни. Ипак, визуелна поетика овог предмета одговара другачијој причи која је представљена (сл. 3). Богато украшена златним орнаментима, испод балдахина, налази се реликвија Часног крста. На први поглед недоступне оку посматрача, на доњем ободу реликвијара налазе се натписи који описују реликвије везане за Исусово страдање – комадић стуба бичевања, трновог вијенца, ексера (Гаук 2014: 273–308). Овај визуелни механизам није био непознат оновременом посматрачу (Rotković

2000, Babić 2016).⁵ Попут представа инструмената мучења (*arma Christi*) на перашком реликвијару Часног крста с почетка XVIII вијека (Ulčar 2015), посматрач је позван да детаљним испитивањем, поступно, увиди поруку коју појединачни елементи шаљу. У оба случаја доминантна порука исказана је сродним визуелним елементима – свијетло Васкрсења је олично, у овом случају, у раскошном коришћењу златне боје. Тема овог трећег предмета јесте Васкрсење и око посматрача је вођено да од дна, на којем се налазе остаци земаљских мука Христових, стигне до раскошно украшеног крста који, окружен свијетлом и златом, говори о небеској слави.

Та три предмета, иако сродног облика, преносе различите приче о појединачним аспектима Христовог живота. Страдање, Рођење и Васкрсење су неке од тема које су ови мали медаљони могли тако еloquentно и убједљиво пренијети посматрачу. Примјер из Херцег Новог, који у себи чува неколико десетина реликвија различитих светаца, свједочи о томе колико је разрађен могао бити приказ Небеског двора (сл. 4). Као и реликвијари у ризници, и реликвије у тим малим овалима дјеловале су у групи. Боје и материјали којима су представљани имали су улогу реторичке дескрипције природе догађаја и симболике која им се придавала. Тако један оштећен медаљон из Будве у себи чува приказ крста, и по томе наликује медаљону из Бискупског двора у Котору. Међутим, умјесто злата и украса, у овом случају коришћени су папир и зелена боја, који су чинили да се овај крст разлиста и постане приказ Дрвета живота.

Такви медаљони могли су да буду коришћени као предмети приватне побожности, гдје се посматрач наводио да пажљиво контемплира, вођен визуелним облицима, један по један елемент са тих малих површина. Међутим, посебно током XIX вијека ти реликвијари су могли постати дио друге врсте реликвијара – оних у облику мостранци. Такав примјер може се пронаћи у Цркви Светог Еустахија, гдје позлаћени анђео држи разлистани дио реликвијара који у себи носи мањи реликвијар са реликвијом Часног крста (сл. 5). Поново са темом Васкрсења, златне нити мањег предмета имају своје екстензије у филигрански израђеном златном лишћу оног већег. Осим што су усклађени визуелно, сарадња та два предмета може промјенити функцију медаљона, који, том контекстуалном трансформацијом, може постати дио официјелне побожности. Коришћење старијих реликвијара или уграђивање њихових дијелова у оне новије није било ријетко у контексту католичке побожности према реликвијама (Cambier 2014: 26–43).

Сличан примјер композитног рјешења спајања два реликвијара може се пронаћи у Будви. Реликвијар

у облику мостранце из XIX вијека садржи медаљон са реликвијом Богородице и апостола. Папирне траке са именима обликују цвијет окружен златним листићима. Тај цвијет заправо израста из вазе која се налази на мјесту држача већег реликвијара. Мотиви цвијећа, звијезда, позлате, зрака свијетла понављају се распоређени по цијелом предмету (Ulčar 2022: 131). Сличан визуелни модел преноси се и на друге реликвијаре, који и када не садрже медаљон, у каснијем периоду новог вијека попримају сличан механизам дјеловања на посматрача. Један такав примјер је реликвијар из Цркве Светих Козме и Дамјана у Муу, израђен у XIX вијеку (сл. 6). Око централног дијела у коме се налази реликвија Богородичиног вела нижу се пупољци других реликвија у два концентрична круга. Још једном се мотиви цвијећа настављају и на спољашњем дијелу реликвијара, јачајући визуелну поруку о Рајском врту коју ови предмети преносе посматрачу. Иако није израђен у форми медаљона, овај реликвијар користи сродну визуелну поетику медитативног ишчитавања поруке као и претходно поменути реликвијари из Пераста и Котора.

Поред овога, вјерник је могао и сам, сопственим креативним одабиром, направити наративни низ који му одговара. У олтару Цркве Светог Николе у Перасту чува се велики број малих медаљона који потичу из цркве у Покривенику, гдје су пренијети из цркава Светог Петра у Бијелој и Светог Ловра у Баошићима, а које су припадале породицама Змајевић-Буровић и Смекија. Три медаљона повезана су обичним конопцем и тако је створена цјелина која је свој смисао остваривала кроз лични одабир и приватну побожност појединца (сл. 7).

Ова врста стварања на рације комадићима костију добила је свој разрађенији облик у реликвијарима који се могу описати као урамљена платна или дрвене плоче са реликвијама, често декорисане цвијећем и украсима од дрвета и папира. Поменути предмети личе на слике које висе на зиду, само што се, умјесто фигурама и гестовима, визуелни наратив стварао распоредом реликвија и њиховим украшавањем различитим бојама и текстурама материјала. Тај визуелни механизам сродан је ономе који се користио у претходно анализираним медаљонима.

Како вјекови одмичу (од Тридентског сабора), реликвије се све више уситњавају. Стотине честица не већих од једног милиметра могле су чинити реликвијар који, опет, не прелази величину од око 30

⁵ У Боки Которској чувају се многобројни нововјековни преписи „приказања“ у дијалашкој форми, познатих под називом „Плач“ или „Госпин плач“. У њима се веома детаљно описују појединачни инструменти мучења и повреде које су биле нанесене Исусовом тијелу током страдања. Ти текстови су се изговарали током Страсне седмице, тако да је вјерник могао бити упознат са симболиком инструмената мучења (Rotković 2000; Babić 2016).

центиметара (Smith 2015: 41–61).⁶ Такође, посебно на самом крају XVIII и почетком XIX вијека, реликвије добијају функцију материјала од којих се ствара слика. Оне нису више само органски дио реликвијара који је подржан његовим визуелним обликом већ, стварајући различите наративне низове и форме, попут оних на медаљонима, добијају пикторални квалитет.

У XIX вијеку антропоморфни реликвијари, израђивани у форми руку, ногу и биста, не доносе се у Котор. Тај недостатак може се објаснити и промјеном француске, руске и аустроугарске владавине које су замјениле вишевијековну власт Млетачке Републике на овим просторима (Butorac 2000). Међутим, то се може схватити и као дио промјењеног укуса везаног за репрезентацију светог тијела. Уситњавањем и груписањем реликвија, сада и конститутивних естетских дијелова предмета, реликвијари почињу да личе на штафелајне слике на зидовима. Ипак, оправдавање ове промјене „профанизацијом” светих предмета какви су реликвијари треба учинити са опрезом. Као и у случају других визуелних елемената побожности, постојало је више паралелних процеса који су чинили историјску реалност Боке Которске изузетно комплексном. На све ове начине, уз употребу веома ограничених визуелних средстава, приповједала се света прича, једнако артикулисано и ефектно као и она сачињена од приказа људских фигура, њихових радњи и односа, фацијалних експресија и гестова. Реликвијари-медаљони су својим скромним визуелним елементима и малим површинама преносили етичке и теолошке поруке на једнако комплексан и развијен начин као и остали елементи визуелне културе раног модерног доба у Боки Которској.

⁶ Јозеф Браун, образован по нормама XIX вијека, 1940. године прави, данас превазиђену, подјелу реликвија по димензијама које имају. Оне веће кости, које формирају препознатљив дио тијела, чувају се у црквама, док су оне мање резервисане за употребу у оквирима приватне побожности. Џулија Смит указује на категоризације реликвија које су настале у XIX и XX вијеку, а које су усмјериле њихово проучавање у правцу који се разлика са нормама и контекстом доба у којем су настале: (Smith 2015: 41–61).

ЛИТЕРАТУРА

Улчар, М. 2022

Парадокс тјелесног: Реликвијари у Боки Которској од 17. до 19. вијека, Београд: Филозофски факултет и Центар за визуелну културу Балкана. (Ulčar, M. 2022, *Paradoks tjelesnog: Relikvijari u Boki Kotorској од 17. до 19. вијека*, Београд: Filozofski fakultet i Centar za vizuelnu kulturu Balkana.)

Beaven, L. 2020

The Early Modern Sensorium: The Rosary in Seventeenth-Century Rome, *Journal of Religious History*, SPECIAL ISSUE: Religious Devotion, Gender and the Body in Europe, 1100–1800, Volume 44, Issue 4.

Ulčar, M. 2017

Saints in Parts: Image of the Sacred Body in an Early Modern Venetian Town, *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 48, No. 1: 67–86.

Babić, V. 2016

Kulturalno pamćenje: Oglеди о hrvatskoј književnosti i kulturi Boke, Tivat: Hrvatsko nacionalno vijeće Crne Gore.

Smith, J. M. H. 2015

Relics and Evolving Tradition in Latin Christianity, in: *Saints and Sacred Matter: The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, eds. C. Hahn and H. A. Klein, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 41–61.

Ulčar, M. 2015

Relikvijar Svetog Križa i proslava Uskrса u Perastu, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti (Zagreb)* 39: 99–109.

Cambier, H. 2014

Fragments from older reliquaries reset in new ones: memorial or practical act?, in: *Objects of Memory, Memory of Objects. The artworks as vehicle of the past in the Middle Ages*, eds. A. Filipová, Z. Frantová et al., Brno: Masarykova univerzita, 26–43.

Gayk, S. 2014

Early Modern Afterlives of the Arma Christi, in: *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture: With a Critical Edition of 'O Vernicle'*, eds. L. H. Cooper and A. Denny-Brown, Farnham, Burlington: Ashgate Publishing, 273–308.

Robinson, J., de Beer L. and Harnden, A. (eds.) 2014

Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period, London: British Museum.

Bamji, A. 2013

The Catholic Life-Cycle, in: *The Ashgate Research Companion to Counter-Reformation*, eds. A. Bamji G. H. Janssen and M. Laven, New York: Routledge, 183–201.

Cooper, T. E. 2013

On the Sensuous: Recent Counter-Reformation Research, in: *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, eds. M. B. Hall et T. E. Cooper, Cambridge: Cambridge University Press.

Милошевић, А. 2012

Светачке медаљице из Смедеревске тврђаве: Прилог проучавању визуелне културе католика у време аустријске владавине Србијом 1718–1739, *Смедеревски зборник (Смедерево)* 3: 39–70. (Milošević, A. 2012, *Svetačke medaljice iz Smederevske tvrđave: Prilog proučavanju vizuelne kulture katolika u vreme austrijske vladavine Srbijom 1718–1739*, *Smederevski zbornik (Smederevo)* 3: 39–70.)

Hahn, C. 2010

What Do Reliquaries Do for Relics?, *Numen, Relics in Comparative Perspective*, Vol. 57, No. 3/4: 284–316.

Tomić, R. (ur.) 2009

Zagovori Svetome Tripunu: Blago Katorske biskupije. Povodom 1200. obljetnice prijenosa моћи svetoga Tripuna u Kotor, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori.

Assaf, S. 2005

The Ambivalence of the Sense of Touch in Early Modern Prints, *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, New Series / Nouvelle Série*, Vol. 29, No. 1: 75–98.

Karijeri, Đ. 2004

Umetnik, u: *Likovi baroka, prir. R. Vilari*, Београд: Clio, 344–369.

Butorac, P. 2000

Boka Katorska u 17. i 18. stoljeću: Politički pregled, Perast: NIP Gospa od Škrpjela.

Rotković, R. 2000

Oblici i dometi bokokatorskih prikazanja: Прилог историји драме XVII i XVIII вијека, Podgorica: CNP.

Butorac, P. 1999

Kulturna povijest grada Perasta, Perast: NIP Gospa od Škrpjela.

Bynum, C. W. and Gerson, P. 1997

Body-Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages, *Gesta*, Vol. 36, No. 1: 3–7.

Hahn, C. 1997

The Voices of the Saints: Speaking Reliquaries, *Gesta*, Vol. 36, No. 1: 20–31.

Milošević, M. 1955–1956

Francesco Cabianca i njegovi suradnici u Kotoru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, PPUD11: 29–37.

Stjepčević, I. 1938

Katedrala Svetog Tripuna u Kotoru, Split: Novo doba.

Summary

MILENA ULČAR

University of Belgrade, Faculty of Philosophy

Department of Art History, Belgrade

lena.ulcar@gmail.com

RELIQUARY-MEDALLIONS IN THE EARLY MODERN BAY OF KOTOR

Reliquaries made in the form of medallions during the 18th and 19th centuries remained unjustly excluded from the overviews and historiographical literature on the early modern Bay of Kotor. These small-sized objects were most often made of inexpensive materials and contained no anthropomorphic representations. However, their visual eloquence can be recognized in meticulously crafted combinations of iconography and materiality that could have been an important element of private devotion in the early modern period. Elaborate written sources about these objects have not been preserved to this day. Their purpose, small dimensions, an absence of figural motifs, and iconographic elements have contributed to the reliquaries being neglected in the majority of surveys of the early modern period. Their value, what's more, lies in the meticulously executed and thoughtful modes in which they activated the viewer's perception. The series of relics that constituted the essence of these small oval objects carried the potential of narrativity, which often simulated the figural compositions from the same period. This was supported by the use of colours and textures of different materials that surrounded relics. During the 19th century, medallions could have become part of larger reliquaries, used in the context of official devotion. The aim of this paper is to systematize the preserved examples of reliquary-medallions in the Bay towns, as well as a contextual reading of the content and the performative potential they conveyed.

Translated by the author

ХАШИМА: ОД МИТА О МОДЕРНОСТИ ДО ПОСТМОДЕРНЕ РУИНЕ

Апстракт: Јапанско острво Хашима, које је крајем XIX века откупила корпорација „Мицубиши“ са циљем да експлоатише угаљ испод нивоа мора, озваничено је 2015. године као место светске баштине Унеска. Најстарија бетонска вишеспратница у Јапану, изграђена на том острву величине само шест хектара, представљала је почетак нове ере у јапанској архитектури. Од простора на којем једино није важило правило обустављања градње бетонских зграда у периоду непосредно пре и током Другог светског рата, преко локалитета принудног рада јужнокорејских држављана, што га чини контроверзним предметом спора између две државе, до места са највећом густином насељености на свету у послератном периоду – Хашима остаје потпуно напуштена и ненасељена током 1974. године, јер националне енергетске и индустријске потребе за угљем бивају замењене нафтом. У раду се анализира специфична архитектура острва, коју је одражавала хијерархијска лествица резидената, као и савремена ревалоризација ове сада грађевинске руине као туристичке атракције и филмске локације. Циљ истраживања је да се укаже не само на меморијални аспект који прати насумично очување артефакта као сведочанства времена од пре пола века, већ и на онај који симболички представља упозорење на временску ограниченост трајања прогреса у капиталистичком друштву.

Кључне речи: бетонска архитектура, јапанско острво Хашима, капитализам, модерност, руина

УВОД

Савремена јапанска архитектура већ деценијама фасцинира и инспирише због иновативности, разноликости и експерименталних решења. И том пољу културног деловања својствена је јапанска отвореност за туђе концепте, њихово унапређење и прилагођавање сопственим потребама. Почети модерне архитектуре, када долази и до институционализованог раздвајања професије архитекте и градитеља успостављањем катедре за архитектуру на Токијском царском универзитету (1876), датирају из меиђи периода (1868–1912), у којем Јапан напушта вишевековну изолационистичку политику и уводи низ друштвених, економских и војних реформи којима се одбацује феудални систем. Поменути период карактеришу интензивна и рапидна индустријализација и урбанизација са циљем да се избегне колонизација која је претила са Запада. Потреба да се брзо превазиђу последице закаснеле технолошке револуције посебно се очитаву и на плану архитектуре која влади служи као средство доказивања страним посетиоцима да је намера успостављања Јапана као модерне државе неупитна

(Coaldrake 1996).¹ Изградња јавних установа – школа, болница, библиотека, банака, железничких станица, министарстава и локалних управа, пратила је европски и амерички архитектонски стил, уз употребу савремених материјала, попут цигле, гвожђа и челика.

У јеку ове модернизације крајем XIX века, ненасељени гребен – острво Хашима, осамнаест километара удаљено од луке Нагасаки, трансформише се у предео који одговара мери човека, након што корпорација „Мицубиши“ (Mitsubishi) интервенише са циљем да експлоатише угаљ испод нивоа мора.

1 Питање модерности у јапанском контексту јесте комплексно и културолошки специфично. Преовлађујуће становиште теоретичара који проблематизују јапанску модерност јесте оно које овај појам изједначава са вестернизацијом и капитализмом, али значајна су разматрања и оних који тумаче Јапан као место „без модерности“, са директним преласком из премодерног у постмодерно. У студијама културе модерно јапанско друштво препознаје се као оно обликовано динамичним процесима интеграције западњачких идеја, очувања традиционалних вредности и иновативности која проистиче из таквог адаптивног приступа. У овом раду термин „модерност“ користи се у кључу доминантног дискурса о вестернизацији. Видети: Takeuchi, Y. What Is Modernity? (2004), Maruyama, M. Thought and Behavior in Modern Japanese Politics (1969), Najita, T. The Intellectual Foundations of Modern Japanese Politics (1974), Harootunian, H. Overcome by Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan (2000), Azuma, H. Otaku: Japanese Database Animals (2009).



1. Острво Хашима
1. Hashima island



2. Оклопњача
2. Battleship Island

Острво је у власништву ове компаније од 1890. године, када је откупљено од приватног поседника из клана Набешима. Након градитељских интервенција на кршевитом пејзажу, уз додатну површину у облику палубе, величина острва увећава се три пута, а потпорни зидови који штите од таласа током сезоне тајфуна стварају утисак визуелне сличности са јапанским војним бродом „Тоса“, чиме острво добија и колоквијални назив Оклопњача (Гунканђима) [Tsuneishi 2012; сл. 1 и 2].

Током таишо периода (1912–1926) наставља се национални императив модернизације и урбанизације, те најстарија бетонска вишеспратница у Јапану бива изграђена управо на овом острву, најављујући нову еру у јапанској архитектури. Већ у другој деценији шова ере (1926–1989), 1941. године, остварује се изузетна продуктивност рудника, са годишњом производњом више од 400.000 тона угља. На простору нешто већем од шест хектара, укупног обима 1,2 километра, 1960. живи 5.300 становника, чиме острво постаје место са највећом густином насељености на свету, чак девет пута већом од Токија (Terashima 2024). Имајући у виду ова два значајна просторна аспекта, као и радикални трансформативни процес острва, Хашима се намеће као адекватна парадигма за преиспитивање идеје прогреса, тачније постојања могућих граница развоја и истрајности капиталистичког механизма чак и у условима девастације и потпуне опустошености.

СКОК У МОДЕРНОСТ

У периоду јапанске отворености према свету, осим западњачке архитектуре, и фотографија је представљала радо прихваћену новину, модерни медиј визуелног бележења који је омогућио сведочанство архитектонске еволуције у земљи одлучно усмереној на што бржи развој и реформе. Уз фотографије којима је меморијализован живот на Хашими, овај медиј био је од изузетног значаја за пионирску и једну од најутицајнијих студија о острву, јер је кроз снимљених 20.000 фотографија и више од хиљаду цртежа документован процес урушавања и пропадања човекове модерне творевине, у периоду од тринаест година од тренутка затварања острва 1974. године. Јошитака Акуи (Yoshitaka Aki) и Хидеми Шига (Hidemi Shiga), аутори студије, наводе значај првих вишеспратница на Хашими изграђених армираним бетоном, које сведоче о „историји технологије“, али и указују на „посебну карактеристику овог локалитета који пружа прилику сагледавања процеса развоја архитектонског планирања и структурне технологије у јединствену, самосталном и хронолошки непрекинутом контексту“ [Aki and Shiga, 1986: 5].

Упркос активном животу и развоју који је трајао краће од једног века, архитектонску историју овог малог острва, које је проширивано до 1931. године, карактерише неколико примера пионирских

грађевина и конструкцијских решења. Поред најстарије седмоспратнице од армираног бетона, постоје индиције да је у Јапану прва кровна башта конструисана управо на Оклопњачи (ibid: 6). Ипак, не може се са сигурношћу тврдити да је кровни врт намерно и изграђен, а да није настао као резултат експериментисања у градњи структуре армираног бетона током фазе хидроизолације. Након Првог светског рата, стамбени комплекс компаније „Никју“ (Nikkyu) са 241 собом био је највиша зграда тог времена у Јапану. У једној острвској деветоспратници (зграда 65) чак је инсталиран први лифт у стамбеној згради у Јапану, иако је због економских разлога реализација уследила тек након завршетка Другог светског рата (ibid.: 10). Та зграда од 317 станова једина је у Јапану изграђена током једанаестогодишњег периода пре и за време рата, и представља симболичко отелотворење националних напора да се задовољи „изузетна ратна потражња за угљем“ (Burke-Gaffney, 2002: 38).

Евидентан је био диспаритет Јапана и Запада када је реч о конструкцијама изграђеним у камену и цигли, као и технолошки раскорак у употреби челичних структура. Дуга традиција дрвене градње у Јапану, наспрот западњачкој употреби поменутих материјала, створила је такав јаз. Ако се изузму складишта, на острву Хашима дрвених грађевина било је само неколико – кућа за менаџера, клуб за старије особље, зграда са становима за учитеље и храм. Међутим, јапанско заостајање за Западом, када је реч о примени армираног бетона, готово је безначајно, јер се разлика у временској предности своди само на једну деценију. Након великог Канто земљотреса 1923. године, јапанске архитекте и градитељи давали су посебну пажњу конструкцијама отпорним на земљотрес и пожар, а армирани бетон, као економичнији материјал од челика, омогућио им је да експериментишући сустигну Запад (Akui and Shiga, 1986: 6).

У духу модернизације, а пратећи логику изградње ефикасног локалитета за живот и рад што већег броја радника, превага армираног бетона у односу на дрво сасвим је рационалан избор. Биоскоп „Шовакан“, изграђен 1927. године у сецесионистичком стилу, једина је сачувана зграда од цигле на острву, чекаоница у армираном бетону и пројекциона соба у дрвеној грађи дограђене су касније (ibid.: 6). На Хашими је изграђено више од тридесет зграда – уз поменуте стамбене објекте, биоскоп и храм, становницима су били доступни и школа, болница, пошта, ресторани, барови, фризерски салон, коцкарница и куплерај. Јавна купатила и продавнице били су често смештани у подруме стамбених комплекса, а обданиште је заузело последњи, девети спрат једне зграде.

Статус и професионално опредељење становника диктирали су услове становања – рударима (и њиховим породицама) биле су додељене собе, док су тоалети и кухиње били заједнички. Високорангирани

радници компаније „Мицубиши“ и наставно особље имали су комплетне двособне станове, а менаџер засебну кућу на врху морског гребена (Burke-Gaffney, 2002: 40–41). Иако је егзистенција на овом острву подразумевала бројне опасности, попут пожара, експлозија гаса, одрона због тајфуна или непријатности попут несташице воде, изузетно високе влажности ваздуха и угљене прашине која се лепила за кожу, многи бивши резиденти острва привилеговали су Хашиму по питању удобности у односу на каснији живот у корпоративним стамбеним комплексима на копну (Akui and Shiga, 1986: 22). Другачијем утиску нису допринели ни недостатак природног осветљења због блиско грађених зграда, као ни такозване степенице за пакао које су повезивале најниже и највише делове острва и на којима су резиденти брзо губили дах. Тај „паклени пут“, као главна острвска саобраћајница, уз мрежу пасарела које су на различитим нивоима повезивале стамбене комплексе, одавао је становницима утисак јединствене целине у којој се не издвајају засебне зграде. Акуи и Шига наводе да је било могуће не покиснути и без кишобрана уколико би се пешачило у подручјима са стубовима (ibid.: 26; сл. 3 и 4).

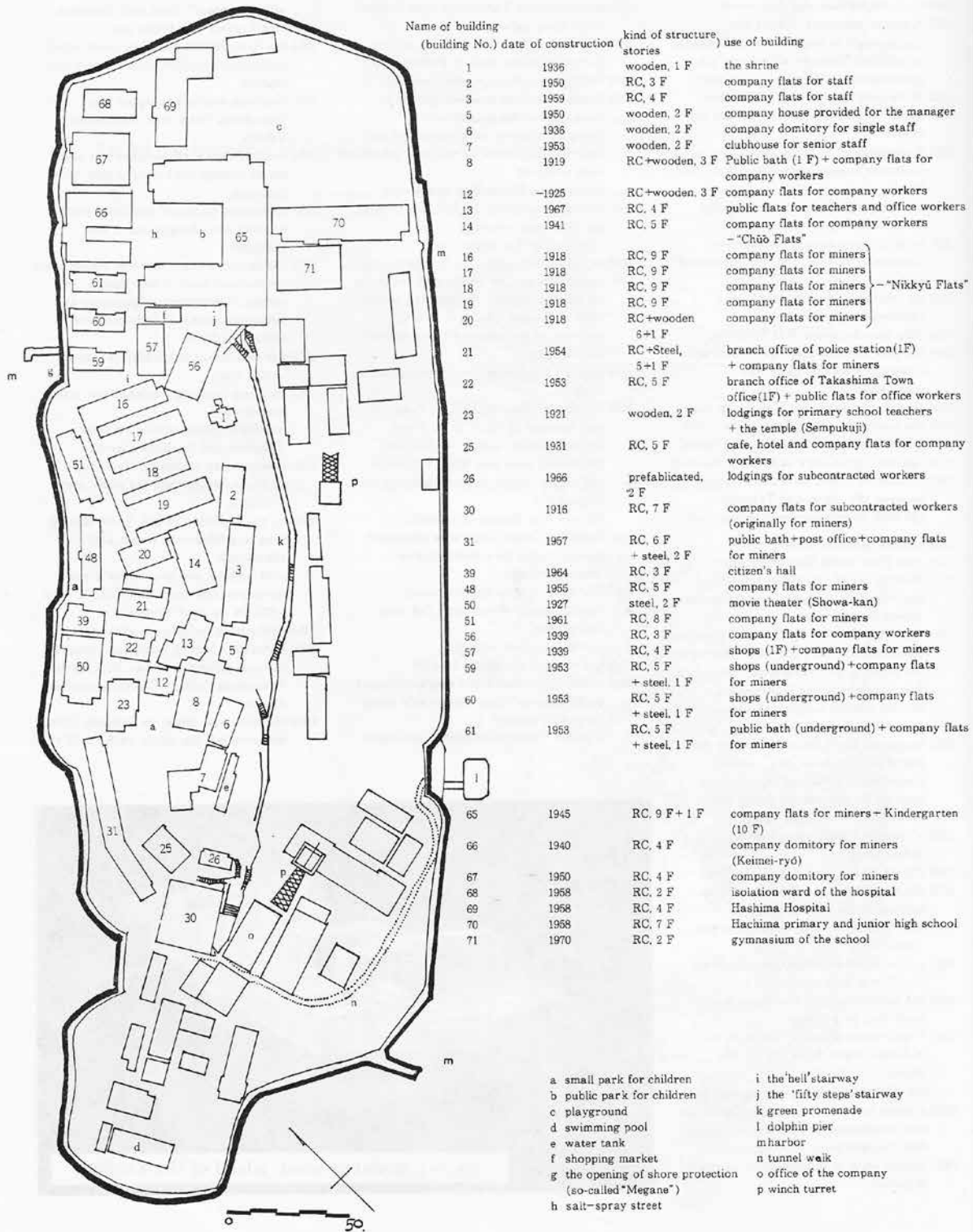
Архитектонско хоризонтално повезивање одражавало је и хијерархијску лествицу становника, али је целокупан заједнички јавни простор уских коридора такође учвршћивао друштвене односе међу појединцима. Због скучених стамбених простора, многи становници су те заједничке екстеријере користили као продужетке сопствених стамбених јединица (попут вешерница, места за релаксацију и сл.). Комплексност топографије острва, разноликост и флексибилност грађевинских структура заправо су биле у служби „јачања осећаја јединства заједнице“ и „смањења отуђености“ (ibid.: 28; сл. 5 и 6).

Дакле, Хашима је пример јапанског настојања да досегне западњачку модерност, примењујући и прилагођавајући инострану технологију и материјале, чиме су генерисана својеврсна иновативна архитектонска решења.

Важно је истаћи да је у Токију током Другог светског рата, у лето 1942. године, одржан симпозијум „Превазилажење модерности“ (kindai no choukoку), са циљем разматрања бројних и снажних промена у јапанском друштву које је меиђи реформа увела на технолошком и друштвеном плану. Окупљени водећи интелектуалци тог времена указали су на својеврсну културолошку кризу и изразили бојазан да би евидентан процес рапидне модернизације могао утицати на губитак идентитета јапанског народа, односно традиционалне премодерне културе.

„Модерност је, дакле, одређена као период отуђења Јапана од самог себе, што значи да се превазилажење модерности види као пут самоповратка, у којем се сва спољашност јапанског идентитета или елиминише или апсорбује у повратку сопственој природи.“ (Calichman, 2008: 12) Извесно је

Fig.0-4 Index of Buildings on Gunkanjima



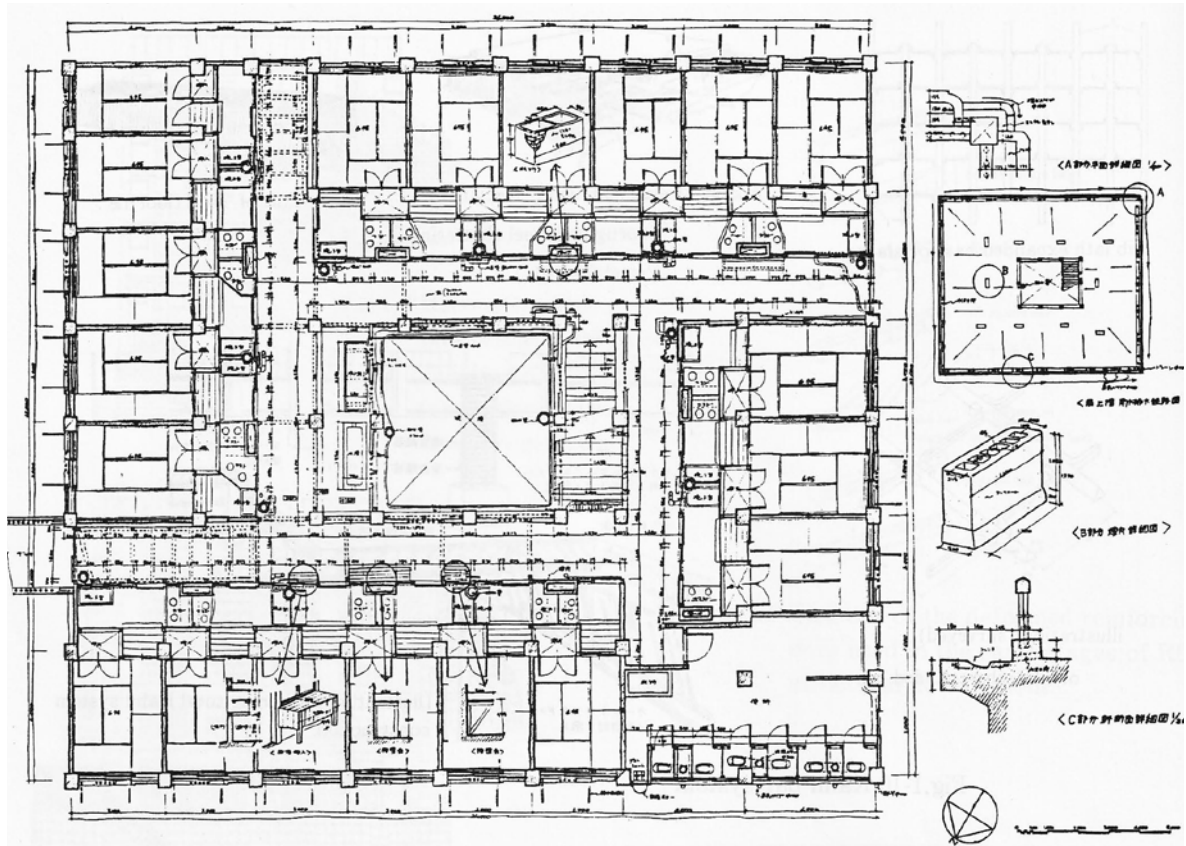


Fig.1-11 Fifth floor plan (surveyed) of building No.30. 1/200. Building No.30 is the oldest reinforced concrete flats in Japan. Erected in 1916, of unique hooked cross planning.

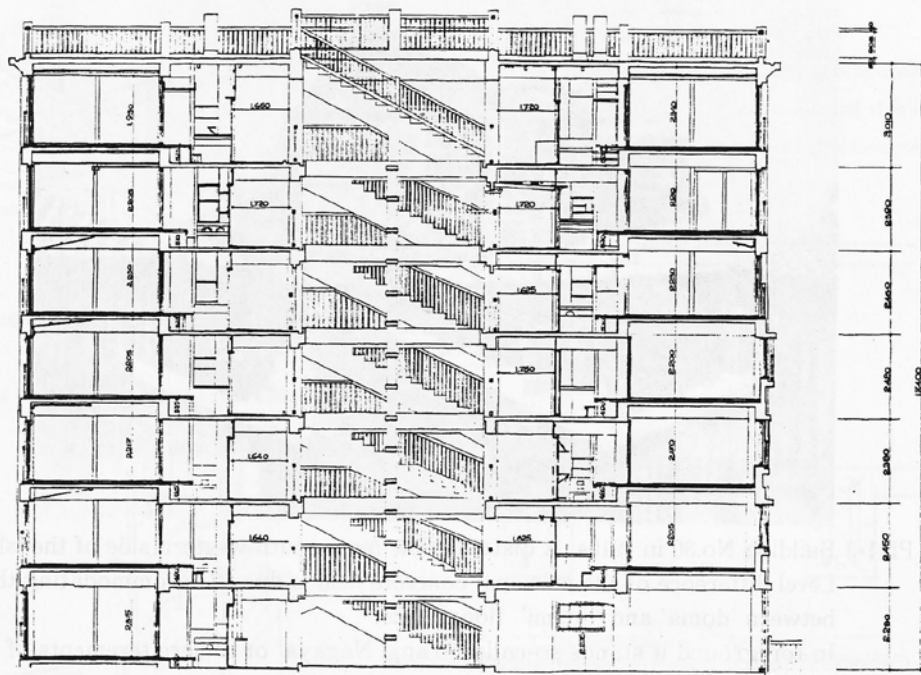


Fig.1-12 Section (surveyed) of building No.30. 1/200. Around the well hole

4. План петог спрата зграде бр. 30 / Пресек зграде бр. 30
 4. Fifth floor plan of building No. 30 / Section of building No. 30



5. Поглед из школе
5. A view from the school

да је аргументација врхунских јапанских мислилаца тог доба била утемељена на друштвеним манифестацијама јапанског копна. Како је разматрање феномена Хашима изостало на овом скупу, анксиозност поводом губитка јапанског изворног духа би у извесној мери била умањена јер се управо на том месту задржао дух јединства *захваљујући* и *упркос* модерности.

Као место које је било неопходно изградити од самих темеља, Хашима се може разумети као успешно остварен циљ модернизације и урбанизације којима су Јапанци тежили, јер су западњачка технологија и стил примењени и прилагођени локалном контексту. Овде је потврђен и клише прогреса који се мери човековом потребом да „досегне небо” и изгради највишу грађевину. Донекле, Хашима се може посматрати као дословна манифестација параболе о Вавилонској кули или свих сличних митова заступљених у другим културама и цивилизацијама. Отуда би се, са циничне тачке гледишта, могло оспорити да је Хашима наратив о модерности и тврдити да то острво радије треба тумачити кроз призму универзалности и премодерности. Ипак, одлучимо ли се да заступимо идеју о вавилонској корелацији острва и модерности, треба имати у виду да су постојање различитих језика и међусобно неразумевање фантазам који крије да је капитализам једини универзални језик којим је могуће споразумевати се.

ПОСТМОДЕРНА РУИНА

„Архитектуралне фотографије” деценијама ненасељене Хашиме популаризовале су овај простор у XXI веку, неизоставно повезујући острво са феноменом „порнографије руина” (*ruin porn*).² Јапанска сложеница са значењем руине *廃墟 haikyū*, која се састоји се од појмова *廃れる sutareru* – постати напуштен, одбачен, изумрети, и *墟 utsuro* – празнина, индикативно улази у употребу тек у XIX веку, чију другу половину карактерише изразита јапанска потреба за модернизацијом. Разлог за то што тако „касно” улази у језик може се пронаћи у јапанској архитектуралној традицији која се ослања на дрво као примарни материјал. Оне дрвене грађевине које нису могле бити

сачуване редовним и континуираним одржавањем су због природе материјала ишчезле у потпуности. У том смислу, рушевина као идеја могла се прихватити тек када је било довољно грађевина од материјала чија је порозност мање изражена, што се суштински опире источњачкој филозофији у контексту несталности и вечите промене. Концепт пролазности од изузетног је значаја и за јапанску естетику у оквиру које се издвајају различити принципи попут *儚さ hakanasa*, *切れ続き kire tsuzuki*, *物の哀れ mono no aware*, *無常観 mujōkan*, *幽玄 yūgen*, *侘寂 wabi-sabi*. У јапанској књижевности и филозофији идеја несталности утемељена је у будистичким учењима, а дела попут „Записи из колибе од десет стопа” („Хођики”) (1212) Камо но Ћомеи (Kamo no Chomei), „Записи у доколици” (1330–1332) Јошиде Кенка (Yoshida Kenko), хаику поезија Мацуоа Башоа (Matsuo Basho) и записа о уметности театра „Фушикаден” Зеамија истичу крхкост, променљивост и непостојаност као идеале. Флуидност, кретање ствари и стварност коју чини сукцесија променљивих датости кључни су за обликовање људског искуства према чувеном јапанском филозофу Нишиди Китару (Nishida Kitaro), оснивачу Кјото школе. Прихватање ефемерности интегрални је аспект различитих филозофских разматрања Хађимеа Танабеа (Hajime Tanabe), Јошинорија Онишија (Yoshinori Onishi), Шузоа Кукија (Shuzo Kuki) и других, чиме се наглашава узалудност опирања промени.

Иконична топографија Хашиме, која осветљава процесе архитектонског пропадања и урушавања, фасцинира посматраче новог миленијума. Утварни локалитет напуштене бетонске конструкције, изграђене у име незауостављивог напретка, сведочи о пустоши коју капитализам оставља за собом када је принцип лукративности доведен у питање.³ Одлука да се 1974. у потпуности прекине са рударењем и напусти Оклопњача, јер су националне енергетске и индустријске потребе за угљем замењене нафтом, акцентује тренутак у историји јапанске економске моћи. Само две године раније, Јапан је постао друга светска економска сила захваљујући рекордном расту БДП-а, а ту позицију је задржао у континуитету све до 2010. године. Интересантно је да управо економски просперитет доводи Хашиму до дебакла – острво постаје добро које се може занемарити и чија вредност постаје готово ништавна. Финансијска удобност омогућава преусмеравање на друга места, а присуство

2 Прва употреба термина *ruin porn* приписује се блогеру и фотографу Џејмсу Грифиону као коментар за *Vice* репортажу (2009), у којој негативно карактерише фотографије и новинаре који сензационализују и фетишизују девастацију Детроита, без суштинског интереса за узроке који су до тога довели. (Woodward, 2013) <https://www.artnews.com/art-news/news/the-debate-over-ruin-porn-2170/> Више о овом појму експлоатације и гламуризације урбаног пропадања видети у: Apel, D. *Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline* (2015), Brown, K. *Dispatches from Dystopia: Histories of Places Not Yet Forgotten* (2015), Lyons S. (eds), *Ruin Porn and the Obsession with Decay* (2018), Pohl, L. *Aura of decay: Fetishising ruins with Benjamin and Lacan* (2022).

3 Бројни су примери антикапиталистичке критике који сведоче о глобалним девастацијама генерисаним у циљу (краткорочног) профита на штету дугорочне одрживости. Оваква запажања посебно су заступљена у домену еко-критике. Видети: Klein, N. *This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate* (2014), Nibert, D. (ed.) *Animal Oppression and Capitalism* (2017), Fraser, N. *Cannibal Capitalism: How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do about It*, (2022), Shiva, V. *Earth Democracy: Justice, Sustainability and Peace* (2005), Foster, J.B., Clark, B. and York, R. *The Ecological Rift: Capitalism's War on the Earth* (2010).



6. Блок 65
6. Block 65

обиља могућности генерише прерогатив да се не мора осмишљавати некаква нова намена и употреба острва. Па ипак, идикативно је да се овај вишедеценијски напуштени и руинирани локалитет поново отвара за посетиоце 2009. године, готово симболички најављујући ниже економско позиционирање Јапана, чије дотадашње место заузима Кина. Светска јавност ближе се упознаје са Оклопњачом као фасцинантном руином, где редитељ филма *Skyfall* (2012) Сем Мендес (Sam Mendes) смешта сусрет Џејмса Бонда и његовог противника. Попут материјализованог упозорења на апокалипсу и уништење, Хашима се успоставља као прикладно станиште антагонисте.⁴

На листи светске баштине Унеска, као место наслеђа меиђи индустријске револуције, острво Хашима озваничено је 2015. године. Иако је острво повремено затварано на дуге периоде због тајфуна (2016, 2018, 2019), у распону од десет година (2009–2019) имало је 1,8 милиона посетилаца, од којих више хиљада иностраних туриста (Johnsen 2021: 4). Поједини аутори, попут Николаја Џонсена (Nikolai Johnsen) Оклопњачу читају искључиво у кључу „борбеног поља текућег рата сећања“ за и против јапанске историје принудног рада” (loc. cit.). Иако ово значајно питање изазива контроверзе и јесте предмет

⁴ Из безбедносних разлога, снимање филма се није догодило на самом локалитету острва, већ у студију, уз компјутерску дораду слике. Снимајући у Стокхолму филм *Девојка са тетоважом змаја* (The Girl with the Dragon Tattoo) (2011), Данијел Крејг (Daniel Craig) упознаје се са шведским редитељем Томасом Норданстадом (Thomas Nordandstad), који је неколико година

раније снимио кратки документарни филм *Хашима* (Hashima) (2002), те је тако ово острво постало модел за базу бондовског негативца. (Schachter and Boyd 2013) <https://theworld.org/stories/2013/08/15/history-hashima-island-bond-film-skyfall> У периоду када острво није био отворено за јавност, тамо су снимани јапански филмови *Jun* (1979), *The Kamikaze Adventurer* (1981), *Dioxin from Fish!* (1992).

спора Јапана и Кореје, чак и на пољу семантике⁵, такво становиште редукује феномен Хашима на само један аспект – колонијално насиље. Једнако је упитно инсистирати на становишту да јапанска страна са интенцијом ускраћује посетиоцима информације о корејским и кинеским радницима на острву, без разликовања мобилисаних и добровољаца (Johnsen 2021: 4). Такав дискурс управо подупире мрачни туризам, који, поред чувања сећања на жртве, у извесној мери сензационализује локалитете страдања, несрећа и катастрофа (Аушвиц, Чернобил, Руанда и слично).

У једној од утицајних пионирских студија на тему ове врсте туризма – *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster* (2000), Џон Ленон (John Lennon) и Малколм Фоли (Malcolm Foley) тумаче мрачни туризам као производ постмодерног доба комерцијализације и конзумеризма у којем се смрт и патња комодификују (Lennon and Foley 2000: 11). Аутори истичу да постмодернистичко одређење не користе разматрајући све сложености овог појма, већ преваходно у виду карактеристика касног капитализма где „глобалне комуникацијске технологије имају главну улогу у креирању иницијалне заинтересованости (посебно испитујући територију између глобалног и локалног, те тако уводећи колапс простора и времена)” (loc. cit.).⁶ Овде би се могло истаћи Џонсеново запажање да фотографије Хашиме чине половину резултата (15 од првих 30 слика) у Гугл претрази појма „напуштено острво” на енглеском језику (Johnsen 2021: 3). Дигитални музеј Оклопњаче и веб-сајт *Острво Хашима* са британским доменом који омогућава дигиталну шетњу острвом илуструју употребу нових медија у промоцији острва.⁷

У контексту јапанологије, питање премодерности, модерности и постмодерности често је разматрано. Чувени јапански теоретичар културе Хироки Азума, указујући на разлику између постмодерности и постмодернизма, наводи да је постмодернизам као теоријски правац Јапан увезао из Америке осамдесетих година XX века, али да је изашао ван академских кругова и постао популаран међу младим генерацијама тог доба захваљујући медијској помами (Azuma 2009: 16–17). Азума ближе појашњава следећу логику јапанских постмодерниста – како се Јапан заправо никада није у потпуности модернизовао (што се сматрало недостатком и дефектом), прогресивни прелаз светског тока историје у постмодерност могао се тумачити као јапанска предност:

....како модерна поимања човечанства никада нису у потпуности продрла у Јапан, лако је могао да се прилагоди колапсу концепта субјективности. На овај начин, Јапан ће се у двадесетом веку наметнути као водећа нација, размећући се комплетно зрелим потрошачким друштвом и технолошким умећем.” (ibid.: 17)

Ослањајући се на Азумино гледиште којим се модерност инхерентно изједначава са Западом, а постмодерност са Јапаном, чини се оправданим руини Хашиме придодати и атрибут постмодерног. Отуда се раније поменут синхронизитет отварања Хашиме за јавност и потискивање Јапана на трећу позицију светске економске моћи може разумети као очекивани касно капиталистички рефлекс да се и руине комодификују.

5 Ова проблематика се односи на разликовање израза „приморани на рад” (forced to work) од синтагме „принудни рад”, (強制労働) 岸田外務大臣臨時会見記録 2015, https://www.mofa.go.jp/mofaj/press/kaiken/kaiken2_000004.html

6 У многим каснијим разматрањима мрачног туризма, бројни теоретичари оспоравали су ово тумачење феномена кроз призму постмодернизма, наводећи редуktivност перспективе која ту врсту знатижеље и заинтересованости проналази и у претходним епохама (првој половини XIX века) или занемарује специфичне психолошке аспекте туриста као појединаца. Видети у Booth, C. and Casbeard, R. 2012; Dunkley, Westwood and Morgan. 2007.

7 Видети: <https://www.gunkanjima-museum.jp/>; <https://www.hashima-island.co.uk/>

Животни стандард становника Хашиме био је виши него на копну, јер су због тежих услова рада на острву запослени у водећој националној компанији имали виша примања. Поред тога, прилике за трошење новца биле су ограничене, те су запослени и њихове породице били добро опремљени електричним апаратима, а број оних који су поседовали телевизор био је далеко изнад националног просека (Akui and Shiga, 1986: 23).

Судећи по фотографијама савремених туриста, стиче се утисак да је острво напуштено изненада, преко ноћи, те су остављени артефакти у служби сведочанства времена од пре пола века. Таква неинтенционална „музејска поставка“, која уз патину наративизује прошлост од пре педесет година, привлачна је глобално умреженим посетиоцима XXI века, који су технолошки готово условљени на својеврсно вредновање и фетишизацију носталгије. Наиме, *цогинг ефекат* на који упућује Режи Дебре означава све израженији „утицај директних преноса [који] подстичу невероватну жеђ за откривањем наслеђа“ (Debre, 2000: 238). Свеприсутна новомиленијумска укљученост у тренутна дешавања истовремено ствара ургентну потребу за „ишчезлим временом / временом којег више нема“, те се острво адекватно препоручује и конзумира. Хашима се једнаком аргументацијом може интерпретирати као симболичко упозорење (XX века) на временску ограниченост трајања прогреса у капиталистичком друштву или као радикални опозит том становишту – све се може и мора претворити у робу, укључујући руине и напуштене пределе првобитно настале ради остваривања просперитета. Доба „архаизујуће модерности“ (loc. cit.) историји Хашиме дописује нову страницу, трансформишући некадашњи „бренд“ модерне урбанизације у дистопијски симбол порнографије пропадања.

ЛИТЕРАТУРА

- Akui, Y. and Shiga, H. 1986
Studies on the Modern Buildings on Gunkanjima Island (1916–1874), Tokyo Denki University.
- Apel, D. 2015
Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline, New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press.
- Azuma, H. 2009
Otaku: Japan's Database Animals, Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Bašo, M. 2009
Uska staza na dalekom severu, Beograd: Kokoro.
- Booth, C. and Casbeard, R. 2012
Post-modernity and the exceptionalism of the present in dark tourism, *Journal of Unconventional Parks, Tourism & Recreation Research*, Vol. 4, Issue 1: 2–8.
- Brown, K. 2015
Dispatches from Dystopia: Histories of Places Not Yet Forgotten, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Burke-Gaffney, B. 2002
Hashima: The Ghost Island, *Cabinet Magazine*, 7.
- Calichman, R. F. (ed.) 2008
Overcoming Modernity: Cultural Identity in Wartime Japan, New York: Columbia University Press.
- Coaldrake, W. H. 1996
Architecture and Authority in Japan, London & New York: Routledge.
- Ćomei, K. 2003
Zapisi iz kolibe od deset stopa (Hodiki), Beograd: Kokoro.
- Debre, R. 2000
Uvod u mediologiju, Beograd: Clio.
- Dunkley, R., Westwood, S. and Morgan, N. 2007
A shot in the dark? Developing a new conceptual framework for thanatourism, *Asian Journal of Tourism and Hospitality Research* 1 (1): 54–73.
- Foster, J.B., Clark, B. and York, R. 2010
The Ecological Rift: Capitalism's War on the Earth, New York: Monthly Review Press.
- Fraser, N. 2022
Cannibal Capitalism: How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do About It, London & New York: Verso.
- Harootunian, H. 2000
Overcome by Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan, Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Johnsen, N. 2021
Katō Kōko's Meiji Industrial Revolution – Forgetting forced labor to celebrate Japan's World Heritage Sites – Part 1, *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, Volume 19, Issue 23, Number 1.
- Kenko, J. 2010
Zapisi u dokolici, Beograd: Kokoro.
- Kitaro, N. 2012
Rasprava o dobru, Beograd: Kokoro.
- Klein, N. 2014
This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate, Alfred A. Knopf Canada.
- Kuki, S. 2011
Reflections on Japanese Taste: The Structure of Iki, Sydney: Power Publications.
- Lyons S. (ed.) 2018
Ruin Porn and the Obsession with Decay, Palgrave Macmillan.
- Maruyama, M. 1969
Thought and Behavior in Modern Japanese Politics, London, Oxford & New York: Oxford University Press.
- Najita, T. 1974
The Intellectual Foundations of Modern Japanese Politics, Chicago: The University of Chicago Press.
- Nibert, D. (ed.) 2017
Animal Oppression and Capitalism, Santa Barbara & Denver: Praeger.
- Onishi, Y. 1939
Yugen to aware, Tokyo: Iwanami Shoten.
- Pohl, L. 2022
Aura of decay: Fetishising ruins with Benjamin and Lacan, *Transactions of the Institute of British Geographers*, Volume 47, Issue 1: 153–166.
- Schachter, A. and Boyd, C. 2013
Update: The history of Hashima, the island in Bond film 'Skyfall', *The World*,
<https://theworld.org/stories/2013/08/15/history-hashima-island-bond-film-skyfall>
- Shiva, V. 2005
Earth Democracy: Justice, Sustainability and Peace, London & New York: Zed Books.
- Takeuchi, Y. 2004
What Is Modernity?, New York: Columbia University Press.
- Tanabe, H. 1990
Philosophy as Metanoetics, University of California Press.
- Terashima, E. 2024
The heart of Battleship Island 'lives forever' in former miner, 91, *The Asahi Shimbun*, <https://www.asahi.com/ajw/articles/15130043#:~:text=In%201960%2C%20the%20islet%20with,as%20the%20%E2%80%9Cworld's%20highest.%E2%80%9D>
- Tsuneishi, N. 2012
Specters of Capitalism: Ghostly Labor and the Topography of Ruin in Post-Industrial Japan, in: *Twisted Mirrors: Reflections of Monstrous Humanity*, eds. S. Alcorn and S. Nardi, Brill, 129–138.
- Woodward, R. B. 2013
Disaster Photography: When Is Documentary Exploitation?, *Artnews*,
<https://www.artnews.com/art-news/news/the-debate-over-ruin-porn-2170/>
- 岸田外務大臣臨時会見記録, 2015,
https://www.mofa.go.jp/mofaj/press/kaiken/kaiken2_000004.html
Extraordinary Press Conference by Foreign Minister Fumio Kishida.

HASHIMA: FROM MYTH OF MODERNITY TO POSTMODERN RUIN

The Japanese island of Hashima, which was purchased by the Mitsubishi Corporation in the late 19th century with the aim of exploiting coal below sea level, was officially recognized as a UNESCO World Heritage Site in 2015. The oldest concrete multi-story building in Japan, built on this island that spans only six hectares, marked the beginning of a new era in Japanese architecture. From a place where the rule of halting the construction of concrete buildings immediately before and during World War II did not apply, to a site of forced labor for South Korean citizens, making it a controversial subject of dispute between the two countries, to the place with the highest population density in the world in the post-war period - Hashima was completely abandoned and uninhabited in 1974, as national energy and industrial needs for coal were replaced by oil. The paper analyzes the island's specific architecture, reflecting the hierarchical organization of its residents, as well as the contemporary revaluation of this architectural ruin as a tourist attraction and film location. The aim of the research is to highlight not only the memorial aspect that accompanies the random preservation of artifacts as witnesses of a time half a century ago, but also the one that symbolically represents a warning about the temporal limitations of progress in a capitalist society. Furthermore, it embodies a standpoint that in capitalism everything can and must be turned into a commodity, including ruins and abandoned areas originally created for the purpose of achieving prosperity.

Translated by the author

СИМБОЛИЗАМ И НАЦИОНАЛНА ВАРИЈАНТА СЕЦЕСИЈЕ У ЕНТЕРИЈЕРУ КУЋЕ ЈОВАНА ЦВИЈИЋА

Апстракт: Ентеријери у стилу сецесије били су, кад год су то финансије наручиоца омогућавале, у складу са тежњом уметничког покрета за остваривање синтезе уметничких дисциплина и усклађивања утилитарности и симболике. Као и архитектура, коришћени су да представе укус, статус и културни капитал њихових власника. Унутрашња декорација и намештај у кући Јована Цвијића у Београду редак су пример, скоро у потпуности очуваног ентеријера у стилу сецесије који је дизајнирао Драгутин Инкиостри Медењак. Осмислио их је по жељи научника, а према писању тадашње штампе, то му је било најбоље дело у Београду. Цвијићево познавање традиционалне културе, архитектуре и националног духа Балкана послужило је као инспирација и полазна тачка за дизајн, а уклапало се у тадашње тежње за стварање националног стила у примењеној и декоративној уметности с краја XIX и почетка XX века. Циљ рада јесте да прикаже како су симболизам и национална својства у оквиру сецесије коришћени као елементи за репрезентацију научника и примера новог национално специфичног стила на почетку XX века. Истраживање за потребе овог рада ослања се на детаљну анализу унутрашње декорације и намештаја Музеја Јована Цвијића, коришћење грађе из Музеја града Београда; на претходно публиковане радове о ентеријерима сецесије и ентеријеру куће Јована Цвијића; на објављена истраживања о животу и раду Драгутина Инкиострија Медењака и његовој сарадњи са Цвијићем; као и на неке од публикованих Инкиостријевих текстова о новом стилу, те декоративној и примењеној уметности.

Кључне речи: Драгутин Инкиостри Медењак, ентеријер, Музеј Јована Цвијића, сецесија, симболизам



1. Радна соба; из Заоставштине Драгутина Инкиострија Медењака, Музеј града Београда
1. The study room; from the Legacy of Dragutin Inkiostri Medenjак, Museum of the City of Belgrade

УВОД

Предмет овог рада јесте истраживање о употреби симболике и мотива народних уметности у дизајну ентеријера Драгутина Инкиострија Медењака за кућу Јована Цвијића, као репрезентације научника и особености националне варијанте сецесије. Инкиостри је у свом раду тежио стварању националног израза, па је, кроз предавања и писана дела обједињена у књизи „Изабрана дела“ (2023), стварао теоретску основу стила која је послужила као извор о Инкиостријевим уметничким ставовима. Уз књигу „Драгутин Инкиостри Медењак, пионир југословенског дизајна“ (1998) Соње Вулешевић, која је најдетаљније писала о уметниковом стваралаштву, и радове других аутора искоришћених за потребе овог истраживања, материјал из Инкиостријеве заоставштине у Музеју града Београда био је важан извор информација.

Како би се боље сагледале околности у којима је настао дизајн, рад прво представља кратке биографије Цвијића и Инкиострија, наручиоца и уметника; потом су изнета запажања о ентеријерима сецесије; концепцији стамбеног простора с краја XIX

и почетка XX века; укратко је писано о унутрашњем распореду Цвијићеве куће, детаљно су представљени симболика у декорацији и народни мотиви. Анализом карактеристика Инкиостријевог дизајна у кући Јована Цвијића дошло се до закључка да су кроз симболику, инспирацију природом и употребу народних мотива представљени личност научника, његов професионални рад и занимање за фолклорно стваралаштво, као и могућа употреба етнографских елемената у формирању верзије националне сецесије.

О ЦВИЈИЋУ И ИНКИОСТРИЈУ

Јован Цвијић рођен је у Лозници, на Михољдан, 12. октобра 1865, а умро је у Београду 16. јануара 1927. године. Његов отац Тодор био је пореклом из племена Дробњак, из села Врело у Црној Гори, одакле се током Првог српског устанка Јованов прадеда преселио прво у Босну, а затим у Лозницу, где је породица и остала. Научникова мајка Марија Аврамовић била је из села Корените, недалеко од Лознице.

Цвијић је био први модерно образовани научник у Србији с почетка XX века. Установио је савремену југословенску географију, а кроз теренски рад и изучавања, пре свега Балканског полуострва, проширио је своја интересовања на геологију, физичку географију и антропогеографију. Његов рад јединствен је и по томе што је једини научник који је успешно истовремено тумачио природне, историјске, социолошке, етногеографске и етнопсихолошке процесе и појаве (Савић-Увалић 2004: 3, 4). Цвијићева антропогеографска школа обележила је почетке развоја етнологије као науке у Србији (Радојичић 2015: 207). Његова посвећеност науци нагнала га је да током безмало 40 година, што на коњу, магарцу или пешке, пређе хиљаде километара по Балканском полуострву, чинећи га, у том тренутку, најсвестраније географски проученом облашћу на свету (loc. cit.; Савић-Увалић 2004: 3).

Током својих потрага за научним доказима о карсту, постанку пећина, планина и језера, имао је прилике да истовремено на самим изворима изучава народне обичаје, фолклор и стваралаштво. Проучавање народних рукотворина у оквиру етнолошких истраживања биће једна од додирних тачака у његовом пријатељству са декоративним уметником Драгутином Инкиостријем Медењаком (Корићанац 1989: 227).

Драгутин Инкиостри Медењак рођен је у Сплиту 18. октобра 1866. као Карло Лука Фердинандо Инкиостри, а преминуо је у Београду 16. септембра 1942. године. Његов отац Антонио био је архитекта који се због посла из Шибеника доселио у Сплит (Вулешевић 1998: 6). У својој краткој аутобиографији Драгутин је написао да „припада Шибенику“, осећајући већу повезаност са градом у који се у XV веку из Венеције доселила породица Инкиостри него са оним у којем је рођен, живео и започео своје школовање.¹ Драгутинова мајка Марија Мидењак² била је из угледне српске породице из Сиња, што је било посебно истицано након његовог доласка у Србију.

Инкиостри је рано прекинуо своје редовно школовање и, како је у аутобиографији написао, „после основне школе довршио је шест разреда реалке у Сплиту, тада посветио се декоративно оригиналном сликарству“.³ Као уметник одувек је показивао изразиту самоувереност у свој таленат и могућности, те се након прекида школовања 1884. године посветио сликарству путујући у Задар, Ријеку, на острво Раб. Не зна се у ком маниру је стварао те ране радове, као што се не може наслутити ни степен сликарског умећа.⁴

Инкиостри 1892. године путује у Италију, у Фиренцу, где је похађао приватне часове код професора Филаделфа Симија (Filadelfo Simi 1849–

1923). Код Симија је учио нешто више од годину дана, али је, највероватније зарад лакшег добијања посла и државне службе, понекад писао да је на школовању провео две или три године, а не годину дана како пише у сведочанству које је добио након завршетка обуке (Вулешевић 1998: 8).⁵

За Инкиостријев развој и стваралаштво много важнији утицај имао је сусрет са италијанским архитектом и теоретичарем уметности Алфредом Меланијем (Alfredo Melani 1859–1928). Писао је да му је био од велике користи и да се од ране младости напајао знањима из Мелинијевих књига.⁶ Боравак у Фиренци и Милану с краја XIX века омогућио је Инкиострију да усаврши своје сликарске вештине, али и да се упозна са најновијим трендовима у тадашњој уметности Италије и Европе, са италијанском варијантом сецесије – цветним стилем (Павловић 2020: 126).⁷ Сам Мелани је заговарао стварање новог уметничког израза на националним оквирима, као и једнакост примењених и лепих уметности. Зато није ни чудно што је он тај који је Инкиострија потакао на истраживање народне уметности и етнографског материјала Балкана и јужнословенских народа као основе за формирање новог оригиналног стила, што ће постати уметникова животна преокупација, а и додирна тачка са истраживањима Јована Цвијића.⁸

Из њихове преписке и Цвијићевих јавних похвала знамо да су научник и уметник били блиски, али досадашња истраживања још нису открила када су се тачно упознали и како је конкретно дошло до договора да Медењак уради нацрте и изведе уређење ентеријера Цвијићеве куће (Корићанац 1989: 228). Христијана Лисичић у свом раду „Драгутин Инкиостри Медењак“ наводи да је Цвијић Инкиострију пружио велику подршку и да је уметник код њега неко време и становао (Лисичић 1965: 338).⁹

Поверивши дизајнирање унутрашњости своје куће Инкиострију, Цвијић му је помогао у покушају стварања националне примењене уметности. Његова подршка огледала се и у писаним препорукама и текстовима поводом штампања Инкиостријевих теоретских радова. Тако је у „Српском књижевном гласнику“ од 16. јула 1925. године објављен Цвијићев текст посвећен издавању буклета „Моја теорија о новој декоративној српској уметности и њеној примени“, у коме научник пише како одавно сматра „.... да је врло корисно почети примењивати народне мотиве у нашој занатској уметности... и овом књижицом је [Инкиостри] показао да нема никога у нашем народу ко се са толиким жаром, вером и истрајношћу [тима] бавио као он“.¹⁰

1 Аутобиографија Д. И. Медењака, три куцане стране, 1942, Заоставштина Драгутина Инкиострија Медењака, која се чува у Збирци за ликовну и музичку уметност до 1950. године Музеја града Београда (у даљем тексту Аутобиографија Д. И. Медењака).

2 Мидењак је изворни облик презимена, а временом је промењено у Медењак.

3 Аутобиографија Д. И. Медењака.

4 Соња Вулешевић (1998: 6–18) детаљно наводи све познате ране радове, за које се зна захваљујући „Народном листу“ из Задра који је у то време пажљиво пратио сваки Инкиостријев рад и напредак.

5 Сведочанство се чува у МГБ, Заоставштина ДИМ.

6 Аутобиографија Д. И. Медењака.

7 Цветни стил (stile floreale) утемељио је своју концепцију у складу са националним тежњама уједињене Италије о стварању новог италијанског стила.

8 Више (Вулешевић 1998; Павловић 2020).

9 Податак добијен од Инкиостријеве друге супруге, која је те 1965. године још увек била жива.

10 МГБ Заоставштина ДИМ.

ЕНТЕРИЈЕР У ДОБА СЕЦЕСИЈЕ

Ентеријери и архитектура одувек су коришћени да представе укус, статус и културни капитал њихових власника, а структура стамбеног простора одраз је не само корисника, инвеститора или кућевласника, већ и економских, културних и социјалних околности, предела, епохе и климатских услова у којима је настао (Ротер-Благојевић 2006: 16). Друштво XIX века засновано је на стриктним категоријама и одвојеним сферама које се подударују са родом, класом и економским ограничењима; сходно таквој подели, различитим просторима и собама у стамбеним објектима додељиване су различите намене. Структура је остала верна класним границама, па је део намењен за послугу био сакривен, а могућност да се слободно крећу кроз све делове куће била је привилегија неколицине (Malevez 2020: 39).

За разлику од еклектичних ентеријера средине XIX века, који су подсећали на антикварнице претрпане разноликим објектима и намештајем различитих стилова, уметнички покрет сецесија увео је, или је можда боље рећи оживео је, идеал стилског обједињавања елемената унутрашњег уређења и декоративну синтезу просторија као врхунски циљ уметника сецесије (Wallis 1982: 165; Tschudi-Madsen 1976: 178).¹¹ Волис у својој књизи описује посебност сецесијских ентеријера као тежњу стваралаца ка обједињавању свих елемената унутрашњег уређења у кохерентни декоративни ансамбл у којем сваки комад намештаја, предмет или зидна декорација не би постојали само за себе, већ би били делови одређене целине (Wallis 1982: 165). Дизајн ентеријера био је инспирисан, као и сви остали сегменти ликовних уметности, органским формама, синусоидним линијама, природом, средњовековном и оријенталном уметношћу, народним мотивима и занатством, езотеричким интересовањем за симболизам и спиритуализам (Банковић и Сикошек 2023: 10).¹² Тражење идеја у традиционалним облицима, бојама, симболима и занатском умећу подстакло је покушаје формирања такозваних националних стилова, то јест националних варијанти сецесије. Такве тежње биле су изражене посебно у државама које су пред крај XIX века стицале свој суверенитет и независност, попут Србије, али и Финске, Норвешке, Белгије. Развој сецесије у другој половини деведесетих година XIX века допринео је богатству националних варијанти са својим специфичним карактеристикама (Howard 1996; Tschudi-Madsen 1976: 13).



2. Композиција у улазном холу
2. Composition in the entrance hall

КУЋА ЈОВАНА ЦВИЈИЋА НА КОПИТАРЕВОЈ ГРАДИНИ

Копитарева градина једна је од београдских градских целина насталих с краја XIX и почетка XX века, где су већином подизане приземне куће са баштама, углавном за чиновнике, професоре, адвокате, официре (Ротер-Благојевић 2006: 66).¹³ Простор који се данас зове Копитарева градина, пре просецања улица према плану Београдске општине из 1905. године, био је башта митрополита београдског Михаила.¹⁴ Куповином дела имања митрополитове баште од београдске општине, грађевинар и предузимач Сретен Стојановић допринео је настанку ове урбане целине. Стојановић је имање по плану Општине испарцелисао и продавао као засебне плацеве (Милетић-Абрамовић 2002а: 56). Један од купаца био је и научник и универзитетски професор Јован Цвијић.

Цвијић не само што је од Стојановића купио плац већ га је ангажовао и да му сазида кућу. Свој дом и башту Цвијић је сам осмислио тако да архитектура, ентеријер и градина одсликавају његову тезу о

обједињавању радне и породичне средине (Милетић-Абрамовић 2002б: 61), а плац, на углу данашњих улица Јелене Ђетковић и Копитарева градина условио је градњу угаоне куће с невеликом баштом са леве стране објекта.

Кућа Јована Цвијића у Улици Јелене Ђетковић број 5 на Копитаревој градини, данас Меморијални музеј Јована Цвијића,¹⁵ по типологији Мирјане Ротер-Благојевић спада у приземне једнопородичне куће типичне за период с краја XIX и почетка XX века у Београду, које су се углавном градиле у новим деловима града, попут Дунавске падине, западног и источног Врачара и Копитареве градине.¹⁶ Кућа је слободностојећа угаона грађевина са две уличне фасаде, што утиче и на решење унутрашњег простора и распоред просторија, које спада у просторну организацију централног плана симетричног решења (Ротер-Благојевић 2006: 82, 84, 93).

Саграђена на самом почетку XX века Цвијићева кућа, с планом симетричног решења где собе са три стране обухватају централни простор (хол) и економским делом у сутерену задњег дела куће са одвојеним улазом (кухиња, собе за послугу, остава) илуструје став тадашњег друштва о стриктној подели сфера и улога: стамбени део у којем су живели научник и његова супруга физички је одвојен од дела који је био намењен послузи.

Инкиостријеви радови на осмишљавању и унутрашњем уређењу научникове куће трајали су 1907. и 1908. године, што се са поуздано може утврдити на основу преписке Цвијића и Инкиострија [Корићанац 1989: 227]. Вулешевић (1998: 58) у својој књизи наводи да је почетком 1908. године у београдској штампи објављено како је Инкиостри привео крају радове у кући професора Цвијића.

Оригинални план просторија у приземљу обухватао је вестибил, централни хол, седам соба, ходник, купатило и унутрашње степениште за споредне (економске) просторије.¹⁷ Чланак „Кућа Г. Ј. Цвијића и Инкиостри” у листу „Самоуправа” наводи како кућа има седам одељења: вестибил, централни хол, салон, соба за рад, спаваћа соба, соба за пријем и трпезарија, уз напомену да „свако одељење има своју особиту карактеристику...”¹⁸ Занимљиво је да се у тексту



3. Представа сове у централном холу
3. An exhibit of an owl in the central hall

не наводе економске просторије, по чему се може закључити да оне и нису биле предмет Инкиостријевог декорације. Судаћи према старим фотографијама из Заоставштине Инкиострија и оних изложених данас у Музеју, вестибил, централни хол, радна соба, салон, трпезарија и гостињска соба били су украшени зидним сликарством у ал секо техници. Данас је зидна декорација очувана само у вестибилу, централном холу и радној соби (Вулешевић 1998: 58; Лисичић 1965: 347).¹⁹

Приликом последњег реновирања Музеја 2017. године, када су скинуте тапете у салону и соби госпође Љубице, могло је да се наслути постојање зидне декорације, али остаци нису били довољни како би се урадила комплетна реконструкција, па је искоришћен мотив из радне собе.

Иако се у неким од текстова о ентеријеру Цвијићеве куће описује првобитна намена сваке собе, па се и зидна декорација тумачи у складу са тим, детаљније посматрање одређених фотографија могло би да укаже на нешто другачији иницијални распоред.²⁰ Проучавањем Инкиостријевих фотографија из уметникове заоставштине (сл.1)²¹ на основу распореда, типа и положаја прозора, зидне декорације и места каљеве пећи, изгледа као да је првобитно за радну

15 Меморијални музеј Јована Цвијића основан је 1965. године у оквиру Музеја града Београда, а за публику је отворен 1968. Музејску грађу сачињавају архивско-библиотечки материјал и збирка предмета ликовне и примењене уметности (Савић-Увалић 2004: 10).

16 Детаљније (Ротер-Благојевић 2006).

17 Тлоцрт приземља може се видети на <https://beogradskonasledje.rs/izdvajamo/dom-jovana-cvijica>. За потребе Музеја порушени су зидови између трпезарије и ходника, као и између ходника и спаваће собе, унутрашње степениште за сутерен као веза са кухињом и просторијама за послугу је затворено, а купатило је смањено и претворено у тоалет.

18 Текст се налази у Инкиостријевој збирци новинских чланака у његовој заоставштини у МГБ-у. Уз чланак не стоји година, број издања и број новинске странице, видљиво је само да је објављен у рубрици „Фелтон”. Изнад залепљеног чланка руком

је Инкиостри написао „Самоуправа”. До завршетка истраживања нисам успела да пронађем у којем броју и које године је објављен.

19 Према писању тадашње београдске штампе, нпр. чланак „Кућа Г. Ј. Цвијића и Инкиостри” у листу „Самоуправа”, наводи се да је Инкиостри урадио декорацију свих просторија, али се опис односи само на репрезентативне просторије, тј. оне које су користили пре свега Цвијић и његова супруга.

20 [Вулешевић 1998; Савић-Увалић 2004; Андрић, Васовић 1968]. Како још увек није могуће извести дефинитиван закључак који простор је наменски осликан као научников радни простор, текст ће се ослањати на тренутни распоред у Музеју.

21 Фотографија у овом раду налази се у Заоставштини ДИМ у Музеју града Београда, оригинално је била објављена у Милану 1913. године у албуму: *Alfredo Melani, Raccolta di mobili moderni d'arte Italiana*.

собу био предвиђен данашњи салон. С друге стране, фотографије које су изложене у Музеју, у простору који је данас означен као радна соба, показују да је кабинет др Јована Цвијића био смештен управо у тој одаји. С обзиром на то да је датум када је било која од поменутих фотографија снимљена непознат, не може се, још увек, са сигурношћу знати у ком тренутку су просторије промениле намену. Након смрти Цвијића и супруге Љубице, до шездесетих година XX века у кући су живели наследници, који су, судећи по фотографији у књизи „The Belgrade Atlas of Jovan Cvijić” (Korićanac 2015: 92), салон преместили у садашњу радну собу.²²

СИМБОЛИКА У ЕНТЕРИЈЕРУ ЦВИЈИЋЕВЕ КУЋЕ

Како је сам написао у трећем поглављу свог трактата „Нови српски стил” из 1910. године, рад на уређењу унутрашњости куће др Јована Цвијића Инкиостри је сматрао за једно од својих најбољих остварења: „Колико сам успео, ако успеха има, може се видети у мојим цртежима и у кући Д-р Јов. Цвијића. Остало што сам радио у Београду, може се сматрати као прост покушај” (Инкиостри 2023: 149).

Инкиостри је очигледно високо ценио мишљење дугогодишњег пријатеља, узора и саветника, архитекте, професора и теоретичара уметности Меланија, јер му је да би „добио меродаван, искрен и ауторитативан суд” (loc. cit) упутио неколико радова. Посебно му је ласкало што је Мелани објавио текст о његовом стваралаштву, за који Инкиостри каже да је био „ведар, праведан, као суд озбиљног научењака, и бодрио ме је на даљи тешки рад за већом и енергичнијом вољом...” (loc. cit).

Већ по уласку у кућу наслућује се Инкиостријев уметнички приступ који је изнео у тексту „О оснивању српског стила”: „... један уметник мора пре свега обратити пажњу на природу и етнографију, и то двоје има да му дâ материјала за извођење и стварање” (Инкиостри 2023: 12). Флорални и стилизовани мотиви народних уметности уоквирени синусоидним сецесијским линијама као апликама у гипсу и дрвету потврђују његово ослањање на природу, народно стваралаштво и утицај италијанске варијанте сецесије – цветног стила (Вулешевић 1998: 58–65).

Импозантна зидна композиција на коју прво наилазимо уводи нас у симболику ентеријера и приказује вешто моделоване биљке из тадашње Цвијићеве баште, од гипсане апликае, на доњој ивици декорације, у облику лишћа јапанског багрема, који и данас украшава двориште, до сликаног разноликог цвећа у горњој половини (сл. 2). Инкиостри је сматрао да је стилизација примењивање и наглашавање природних облика по сопственом осећају, те да

непатворене природне облике треба преображавати у народном духу (Инкиостри 2023: 12, 13). Потребу да се биљка која ће се користити као декоративни елемент стилизује посебно је нагласио у белешкама са предавања из теорије уметности у Уметничко-занатској школи у Београду (Инкиостри 2023: 75).

Као посетница која представља власника, горњом трећином композиције доминира орао који у својим канџама држи геолошки чекић (види сл. 2). Орао као птица која лети високо, лавира у ваздуху док тражи и прати плен симбол је, између осталог, надахнућа, гордости, контемплације, ауторитета и оштрог запажања (Купер 1986: 119, 120; Вулешевић 1998: 62), што су све особине неопходне научнику.²³ То што носи геолошки чекић указује на једну од многобројних грана науке којом се Цвијић бавио. Како би дочарао научников теренски рад и бројна путовања (Радојчић 2015: 206), Инкиостри је орла са чекићем поставио на круг од гипсане апликае, који представља земљину куглу. У центру круга је цртеж који би могао да представља ознаке на географским и геолошким картама и поплочане путеве, још један симбол Цвијићевог научног рада.

У средишњем делу зидне слике, овога пута у геометризованој гипсаној аплици, укомпонован у богату биљну орнаменту, једва приметан, насликан је лик младе девојке затворених очију (види сл. 2). Да ли је насликана само као декорација или има и неко симболично значење, може се само нагађати. Башта је била важан део Цвијићевог живота и осликавала је идеју живљења утемељену на слојевитом односу човека и природе, а Инкиостријева интерпретација флоралних мотива јесте представа научникове градине (Милетић-Абрамовић 2002б: 61, 63). Полазећи од те претпоставке, уз аналогију са симболиком у представи орла са чекићем, намеће се неколико могућих алегоријских тумачења. У сецесији, женски ликови су често приказивани као симболи природе и лепоте,²⁴ а лик лепе младе жене може се повезати и са грчким Дријадама, које су изворно представљале дух храста и природе (сл. 2).²⁵

Ал фреско украси вестибила пример су сецесијске стилизације вегетабилних мотива, како на зидовима, тако и на плафону. Централни декор таванице чини дрвени биљни медаљон из кога се спушта лустер конципиран као цвет. Инкиостри је пројектовао и лустере у просторијама са очуваном декорацијом (Вулешевић 1998: 61).

22 Јован и Љубица Цвијић нису имали децу, па су кућу, део намештаја и научникове заоставштине наследили Љубичини рођаци.

23 О симболици орла у српској митологији детаљније у (Кулишић, Петровић и Пантелић 1970).

24 Детаљније <https://www.europeana.eu/en/exhibitions/art-nouveau-a-universal-style/women-in-art-nouveau>, 19. 5. 2024

25 Детаљније <https://www.britannica.com/topic/dryad>, 19. 5. 2024.

Централни хол доноси још једну симболичку репрезентацију научника. Између врата салона и собе Љубице Цвијић, изнад надвратника на посетиоце с висине гледа сова изведена у дрвету (сл. 3). Сова у канџама држи чекић, а својим крилима подупире књигу. У грчко-римској митологији сова је симболизовала мудрост, а то значење допуњава симболику орла и додатно описује Цвијићев карактер (Кирег 1986: 154; Вулешевић 1998: 62).²⁶ Чекић у канџама још једном подсећа на геологију, док књига симболизује дух учености и мудрости, али може бити и представа васељене (Кирег 1986: 66). Иако састављене од различитих елемената (соко, чекић, круг и сова, чекић, књига), обе композиције имају исто значење: оштроумног, надахнутог контемплативног, ауторитативног научника светског гласа и великог путника.

26 Интересантно је да у словенској митологији сова има веома негативну конотацију, представљала је болест и најављивала смрт (детаљније у Кулишић, Петровић и Пантелић 1970: 282).



4. Радна соба
4. The study room

За потребе овог рада посветићемо пажњу и једном мотиву који се понавља на зидовима, плафону и лустеру радне собе, а појављује се као инспирација у сецесији – лептиру (сл. 4). У центру зида на којем се налази улаз у просторију насликан је браон лептир са минималним преображавањем, сличан такав постављен је на плафон око централног дрвеног медаљона из ког виси лустер. Први ред угаоне лепезасте композиције на таваници сачињен је од стилизовано геометризованих већих лептирова који могу имати два извора мотива за вез: македонски (Инкиостри 2023: 261) или из Шапца и Ваљева.²⁷ Најстилизованији су лептири на дрвеној плафоњери и на лустеру. У већини различитих религија и митологија лептир је симбол душе, бесмртности и ускрснућа (Кирег 1986: 90), док се у словенској митологији повезује са представама демона, вампира и вештица (Кулишић, Петровић и Пантелић 1970: 204). Иако представе лептира у ликовним уметностима имају своју симболику, не може се са сигурношћу тврдити да је то био разлог због којег га је Инкиостри искористио у декору радне собе. Уколико је имао у виду и његову симболику, а не само ликовни потенцијал, онда је вероватније да се ослањао на знамен душе и бесмртности, узимајући у обзир да је рад једног научника бесмртан.

27 МГБ, Заоставштина ДИМ, на малом комаду папира Инкиостри је скицирао неколико различитих инспиративних мотива са везова, међу којима је и лептир.

НАРОДНИ МОТИВИ НА ЗИДНИМ ДЕКОРАЦИЈАМА И НАМЕШТАЈУ

Радећи цркве по паланкама и селима упознао се са богатим фолклором Балкана, а знајући какве користи то може имати за стварање националне примењене уметности, по повратку из Италије Инкиостри, како сам каже, постаје фолклорни сликар.²⁸ У тексту „Народна уметност и њена примена“, као и у сваком свом теоретском разматрању, наглашавао је важност проучавања етнографских мотива, а о приступу таквом послу можда најбоље говори мото којим га је започео: „Све што живи, одређено је да еволуира“.²⁹

Инкиостри је увек понављао и истицао да директно копирање за уметника представља одрицање способности преиначавања природних облика како би их покорио својим жељама и стилским захтевима.³⁰ Сликана декорација зидова и намештај у кући Јована Цвијића илуструју његов кредо о преобликовању оригиналних мотива у складу са потребама уметничког остварења.

Насупрот вестибилу, декорација централног

28 Аутобиографија Д. И. Медењака.

29 Инкиостри, Народна уметност и њена примена, стр. 1, МГБ Заоставштина ДИМ.

30 Ibid, стр. 2.



5. Централни хол
5. The central hall

хола заснована је на уметности веза и ћилимарства (сл. 5). Централни део ћилима назива се поље, а окружује га бордура или ђенар; бордурâ може бити више различитих са специфичним именима и карактеристичним шарамâ (Цветковић 2008: 25). Осликавајући зидове централног хола Инкиостри се на неки начин придржавао те структуре. Централно поље краси стилизована шара пиротског ћилима совељка³¹ или чунак (Цветковић 2008: 27; Живадиновић 2022: 89). За унутрашњи ђенар употребио је шару из своје збирке етнографских орнамената која се јавља у Далмацији и Босни.³² Иако је Инкиостри писао да о пореклу и значењу шара народног веза не жели да говори јер је „то такав лабиринт, из којег се не би никада часно изашло“, овај специфични орнамент описао је као прастар по пореклу (Инкиостри 2023: 350). Уколико бисмо се руководили том констатацијом, онда би могао да се повеже са праисторијском представом свастике, која се јавља у скоро свим културама света, а чије се значење може сумирати на симбол круга живота или сунчевог круга (Кирег 1986: 82–84). Спољашњи ђенар ове композиције краси мотив који својим изгледом подсећа на орнаментику ћилима, али је за разлику од претходних изразито стилизован, те му је тешко одредити порекло. Централна тема ћилимарства наставља се и на плафону са лустером у истом маниру. Инспирација ћилимима и везом види се и у радној соби (Вулешевић 1998: 61–64), а стилизација је овде израженија, са више различитих узорака (види сл. 4).

До доласка Инкиострија у Београд, наручивање наменски пројектованог намештаја од уметника није била свакодневна појава, али је он ипак успео да, упркос конзервативној средини у којој није било типичних мецена, тако нешто постане уобичајено, иако више из идеолошких него уметничких разлога (Поровић 2011: 106).

У Музеју су изложени комплетно очувани намештај за салон и гостињску собу (тзв. Љубичин салон) и неколицина појединачних комада који су, судећи по старим фотографијама, стајали у Цвијићевој радној соби.³³ Намештај за кућу био је израђен у уметничко-столарској радионици Светозара Влајковића 1908. године (Савић-Увалић 2004: 16). Вулешевић (1998: 65) закључује да у време када је

31 Совељика или чунак као мотив на ћилимима спада у пратеће мотиве у пољу, а представља самостални део разбоја који олакшава провлачење потке кроз зев. Детаљније (Цветковић 2008; Живадиновић 2022).

32 Инкиостри 2023: 272–352, слика број 11.

33 МГБ, Заоставштина ДИМ.



6. Салон
6. The salon

завршио намештај за салон и кабинет Инкиостри још није савладао све тешкоће у конструисању намештаја, те да је за разлику од зидног декора, покућство мање маштовито. Столови, столице, софа, комода и зидно огледало с постаментом, рађени за салон (сл. 6), делују гломазно и донекле непропорционално, док је намештај гостињске собе (Сл. 7) као умањена верзија – што указује на то да је, као и други уметници тог времена, Инкиостри правио разлику између женских и мушких просторија (Роровић 2011: 106, 107), што би могло да се повеже с поделама сфера у друштву на почетку XX века, на јавну и породичну, где би салони и радне собе били симболи јавне, а гостињске и спаваће собе приватне, односно породичне.

Таква подела огледа се како у величини и конструкцији, тако и у декорацији (Вулешевећ 1998: 53). Намештај за радну собу и салон декорисан је дуборезима и плитким рељефима (сл. 6), док су украс покућства у Љубичином салону, пре свега, тканине којима је намештај пресвучен (сл. 7).

У свом тексту „Нови српски стил“ Инкиостри (2023: 135) надахнуто прича како је инспирисан одсјајем оригиналне уметничке душе сељака и пастира који израђују дуборезе. Не чуди онда да је као главне елементе декорације дрвених делова искористио мотиве са штапова (палица, тољага), преслица и гусала, попут стилизованих животињских и птичијих глава или плитких биљних рељефа (Инкиостри 2023: 253, 256, 258). Стилизоване главе јарца искоришћене су као мотив на гипсаним штуко украсима у централном холу и као куке на чивилуку у вестибилу; док су стилизовани лабудови послужили као носачи рукохвата на софи и столицама у салону. Богата Цвијићева колекција тканина, везова и народних ношњи послужила је Инкиострију за пресвлачење намештаја (Савић-Увалић 2004: 17), па се као тапацирунг могу видети рукави, прегаче, ћилими или материјал са златовезом, чиме је додатно подвучена употреба народних мотива у стварању националног стила.

ЗАКЉУЧАК

Ентеријер куће Јована Цвијића на Копитаревој градини, иако није очуван у потпуности, представља јединствен пример унутрашњег уређења у једној од националних варијанти сецесије у Београду. Радом на дизајну, уз безрезервну Цвијићеву подршку, Драгутин Инкиостри Медењак имао је прилику да практичним примером покаже свој приступ стварању новог националног израза на основама народних уметности, али и став да је „чиста уметност морала сићи са штафелаја и изложби да уђе у куће, улице, баште” (Лисичић 1965: 337).

Иако је нацрт унутрашњег изгледа особен пример у Београду, уочљива је разлика у квалитету између зидне декорације и намештаја. Док су композиције зидног сликарства, за које је уз фолклорне елементе користио симболизам и карактеристике сецесије, колористички богате, складно компоноване и креативне, намештај је недовољно иновативан и непропорционалан. Упркос томе, Инкиостри је у аранжирању ентеријера куће Јована Цвијића, кроз коришћење симболике, мотива са народних рукотворина и инспирацију природом, успешно представио научника као личност, његова професионална интересовања и занимање за фолклорно стваралаштво. Ово Инкиостријево остварење, живот и однос са Цвијићем, заслужују нова истраживања, која ће, могуће је, разјаснити неке од непознаница везаних како за његово стваралаштво тако и за приватни живот.



7. Љубичин салон
7. Ljubica's salon

ЛИТЕРАТУРА

Инкиостри Медњак, Д. 2023

Изабрана дела, Београд: Art Press. (Inkiostri Medenjак, D. 2023, Izabrana dela, Beograd: Art Press).

Живадиновић, М. 2022

Орнаменти Србије, пиротски ћилим, Београд: Laguna (Živadinović, M. 2022, Ornamenti Srbije, pirotski ćilim, Beograd: Laguna).

Malevez, A. 2020

A Case for Thresholds: Redefining Interior Spaces in Art Nouveau Architecture and Paintings, in Proceedings of the International Symposium: Art Nouveau Interiors: Research, Reflect, Restore, Reuse, ed. L. Scott Fox, J. Hanique and M. Michel, Brussels: RANN, 38–48.

Pavlović, M. 2020

A new understanding of the national style of Dragutin Inkisti Medenjак – Secession or tradition, design or architecture, in: Proceedings: First International Conference SMARTART – art and science applied – from inspiration to interaction, ed. M. Prosen, Belgrade: Faculty of Applied Arts, 123–139.

Korićanac, T. 2015

The Belgrade Atlas of Jovan Cvijić, Century and a half since the birth 1865–2015, Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts and Belgrade City Museum.

Радојичић, Д. 2015

Јован Цвијић и „наука о народу“ у Јован Цвијић: живот, дело, време поводом 150 година од рођења, ур. Јовић В. и Костић А, Београд: Српска академија наука и уметности и Географски институт „Јован Цвијић“, 205–211. (Radojčić, D. 2015, Jovan Cvijić i „наука о народу“ у Jovan Cvijić: život, delo, vreme povodom 150 godina od rođenja, ur. Jović V. i Kostić A, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti i Geografski institut „Jovan Cvijić“, 205–211).

Станковић, С. 2015

Јован Цвијић: биографија, у: Јован Цвијић: живот, дело, време: поводом 150 година од рођења, ур. В. Јовић и А. Костић, Београд: Српска академија наука и уметности и Географски институт „Јован Цвијић“, 11–79. (Stanković, S. 2015, Jovan Cvijić: biografija, u: Jovan Cvijić: život, delo, vreme: povodom 150 godina od rođenja, ur. V. Jović i A. Kostić, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti i Geografski institut „Jovan Cvijić“, 11–79).

Escritt, S. 2013

Art Nouveau, London: Phaidon Press Limited.

Роповић, В. 2011

Применјена уметност у Београд 1918–1941, Београд: Музеј применјене уметности.

Берић, Д. 2008

Митрополит Михаило и Аустроугарска 1875–1880, у: Живот и дело митрополита Михаила (1826–1898), ур. Д. Стефановић, Београд: САНУ, 187–203. (Berić D. 2008, Mitropolit Mihailo i Austrougarska 1875–1880, u: Život i delo mitropolita Mihaila (1826–1898), ur. D. Stefanović, Beograd: SANU, 187–203).

Цветковић, М. 2008

Игра шарених нити, Београд: Етнографски музеј у Београду (Cvetković, M. 2008, Igra šarenih niti, Beograd: Etnografski muzej u Beogradu).

Ротер-Благојевић, М. 2006

Стамбена архитектура Београда у 19. и почетком 20. века, Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Орион арт (Roter-Blagojević, M. 2006, Stambena arhitektura Beograda u 19. i početkom 20. veka, Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Orion art).

Савић-Увалић, В. 2004

Меморијални музеј Јована Цвијића: водич, Београд: Музеј града Београда (Savić-Uvalić, V. 2004, Memorijalni muzej Jovana Cvijića: vodič, Beograd: Muzej grada Beograda).

Милетић-Абрамовић, Љ. 2002а

Копитарева градина I, Архитектура и урбанизам (Београд) 9: 55–62. (Miletić-Abramović, Lj. 2002, Kopitareva gradina I, Arhitektura i urbanizam (Beograd) 9: 55–62).

Милетић-Абрамовић, Љ. 2002б

Копитарева градина II, Архитектура и урбанизам (Београд) 10: 61–66. (Miletić-Abramović, Lj. 2002, Kopitareva gradina II, Arhitektura i urbanizam (Beograd) 10: 61–66).

Вулешевић, С. 1998.

Драгутин Инкиостри Медењак : пионир југословенског дизајна, Београд: Музеј примењене уметности. (Vulešević, S 1998, Dragutin Inkiostri Medenjак: pionir jugoslovenskog dizajna, Beograd: Muzej primenjene umetnosti).

Howard, J. 1996

Art Nouveau: International and national styles in Europe, Manchester and New York: Manchester University Press.

Kuper, X. K. 1986

Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola, Beograd: Prosveta, Nolit.

Wallis, M. 1982

Jugendstil, Dresden: VEB Verlag Der Kunst.

Tschudi Madsen, S. 1976

Art Nouveau, New York: McGraw-Hill Book Company.

Кулишић, Ш. и Петровић, П. и Пантелић, Н. 1970, Српски митолошки речник, Београд: Нолит (Kulišić Š. i Petrović, P. i Pantelić, N. 1970, Srpski mitološki rečnik, Beograd: Nolit).

Андрић, Н. и Васовић, М. 1968

Музеј Јована Цвијића: водич, Београд: Музеј града Београда (Andrić, N. i Vasović, M. 1968, Muzej Jovana Cvijića: vodič, Beograd: Muzej grada Beograda).

Лисичић, Х. 1965

Драгутин Инкиостри Медењак, Зборник Матице српске за ликовне уметности (Нови Сад) 1: 335–351. (Lisičić, H. 1965, Dragutin Inkiostri Medenjак, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti (Novi Sad) 1: 335–351).

Цвијић, Ј. 1925

Драгутин Инкиостри: Моја теорија о новој српској декоративној уметности и њеној примени, Српски књижевни гласник (Београд) 6. (Cvijić, J. 1925, Dragutin Inkiostri: Moja teorija o novoj srpskoj dekorativnoj umetnosti i njenoj primeni, Srpski književni glasnik (Beograd) 6).

Аноним, ?

Кућа Г. Ј. Цвијића и Инкиостри, Самоуправа.

ИЗВОРИ

Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/dryad>, 19. maj 2024.
Europeana: <https://www.europeana.eu/en/exhibitions/art-nouveau-a-universal-style/women-in-art-nouveau>, 19. maj 2024.
Завод за заштиту споменика културе града Београда: <https://beogradskonasledje.rs/izdvajamo/dom-jovana-cvijica>, 6. maj 2024.
Збирка за ликовну уметност до 1950, Музеј града Београда
Заоставштина Драгутина Инкиострија Медењака
Музеј града Београда, Збирка за ликовну уметност до 1950, Заоставштина Драгутина Инкиострија Медењака, Аутобиографија, без сигнатуре
Музеј града Београда, Збирка за ликовну уметност до 1950, Заоставштина Драгутина Инкиострија Медењака, Народна уметност и њена примена, без сигнатуре

СКРАЋЕНИЦЕ

ДИМ – Драгутин Инкиостри Медењак
МГБ – Музеј града Београда

Summary

MAJDA SIKOŠEK

Independent researcher, Belgrade

SYMBOLISM AND THE NATIONAL VARIANT OF SECESSION IN THE INTERIOR OF JOVAN CVJIJIĆ'S HOUSE

Interiors in the Art Nouveau style were used to represent the taste, status and cultural capital of their owners. The interior decoration and furniture in the house of the scientist Jovan Cvijić in Belgrade, today the Memorial Museum, are a rare example of an almost completely preserved Art Nouveau interior designed by Dragutin Inkiostri Medenjак, decorative artist with the aspiration for creation of the Serbian national style in the applied and decorative arts of the late 19th and early 20th centuries. Cvijić established modern Yugoslav geography, expanded his interests to geology, physical geography and anthropogeography, and started the development of ethnology as a science in Serbia. Inkiostri had a full freedom and Cvijić's support in desining the interior, that was in accordance with all of scientist's interests and understanding the need for the national art style. Inkiostri derived the inspiration for his work from national, decorative art, Floral Style, symbolism and nature. Cvijić's knowledge of the traditional culture, architecture and national spirit of the Balkans, also served as an inspiration and starting point for the design. Using symbolism, motifs from folk handicrafts and inspiration from nature, Inkiostri managed to successfully present the scientist as a person, his professional interests and interest in folklore art. Interior of the Memorial Museum Jovan Cvijić, life of Dragutin Inkiostri Medenjак and his relationship with Jovan Cvijić welcoming further studies, to shed light on hitherto unknown details of artist's private and professional life.

Translated by the author

УЛОГА ДОМОВА КУЛТУРЕ У РУРАЛНИМ ПОДРУЧЈИМА: СИМБИОЗА ФУНКЦИОНАЛНОСТИ И ИДЕОЛОШКЕ СИМБОЛИЧНОСТИ

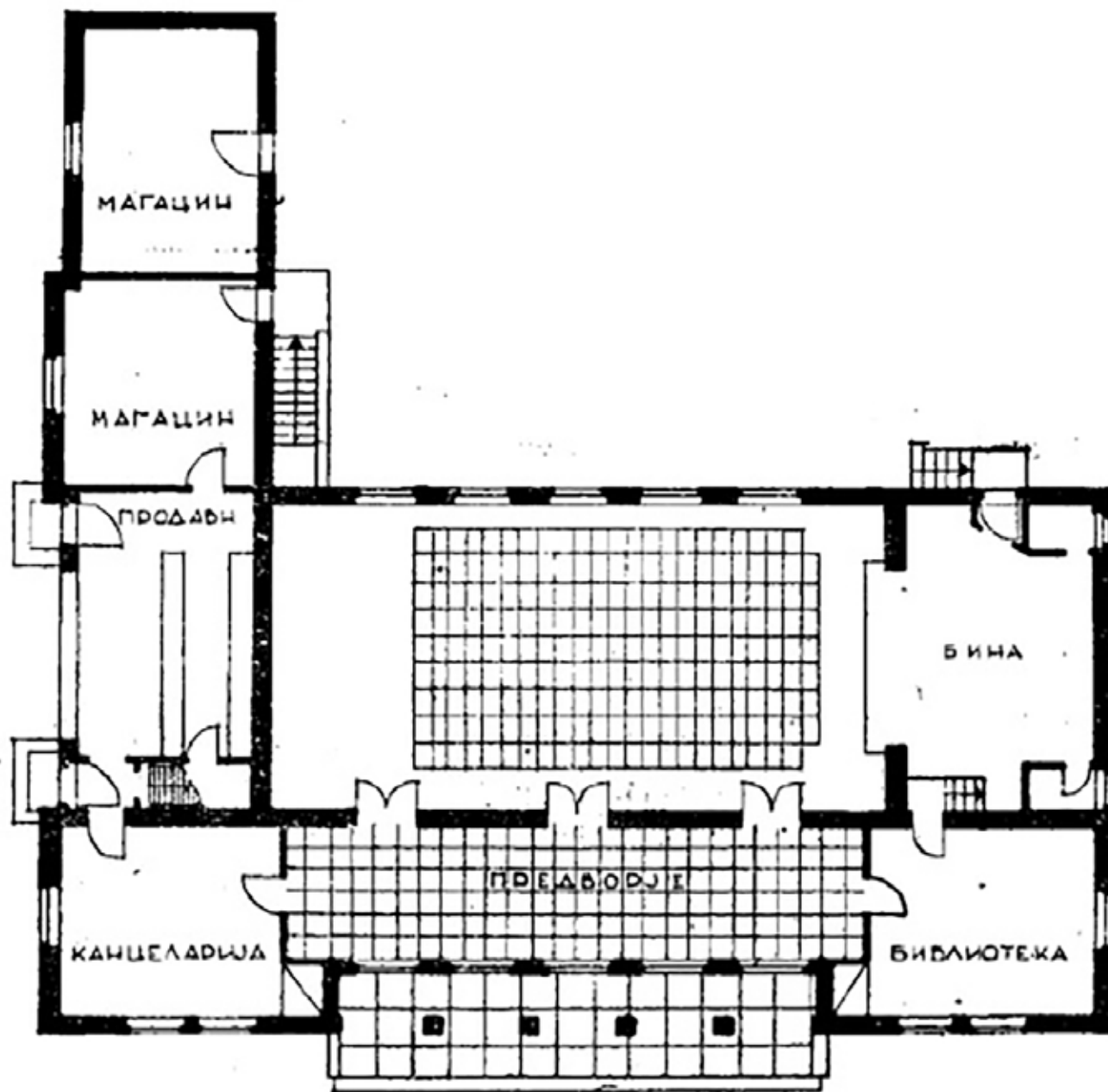
Апстракт: Објекти културе имају важну улогу у друштвено-културном сегменту живота људи као простори који подстичу друштвену интеракцију и инклузивност, осмишљени тако да подрже садржаје делатности културе. Експанзија изградње домова културе на нашем подручју догодила се у послератном периоду у складу са културном политиком тада новог друштвено-политичког уређења земље. У раду ће прво бити дефинисан историјски оквир у ком се дешавала масовна изградња овог типа грађевина, потом ће се дом културе, као извесни архитектонски ентитет, анализирати кроз више различитих параметара, попут контекстуалног, функционалног, визуелног, са циљем да се образложи сложени појам ове архитектонске типологије и његове естетике. Методе које се примењују у овом раду јесу анализа, синтеза, дескриптивно и аналитичко истраживање. Циљ рада је да се сагледа утицај домова културе на развој културног и друштвеног аспекта живота становника руралних подручја који ће се показати кроз испитивање друштвених, архитектонских и програмских вредности домова култура. Очекивани резултати би требало да понуде одговор на постављену хипотезу да функција и приступ у обликовању који садржи одређене идеолошке симболе инкорпориране у еkleктични стил поднебља у ком су грађени доводе до тога да су домови културе чиниоци идентитета места у ком настају.

Кључне речи: дом културе, идентитет, социјализам, рурално подручје

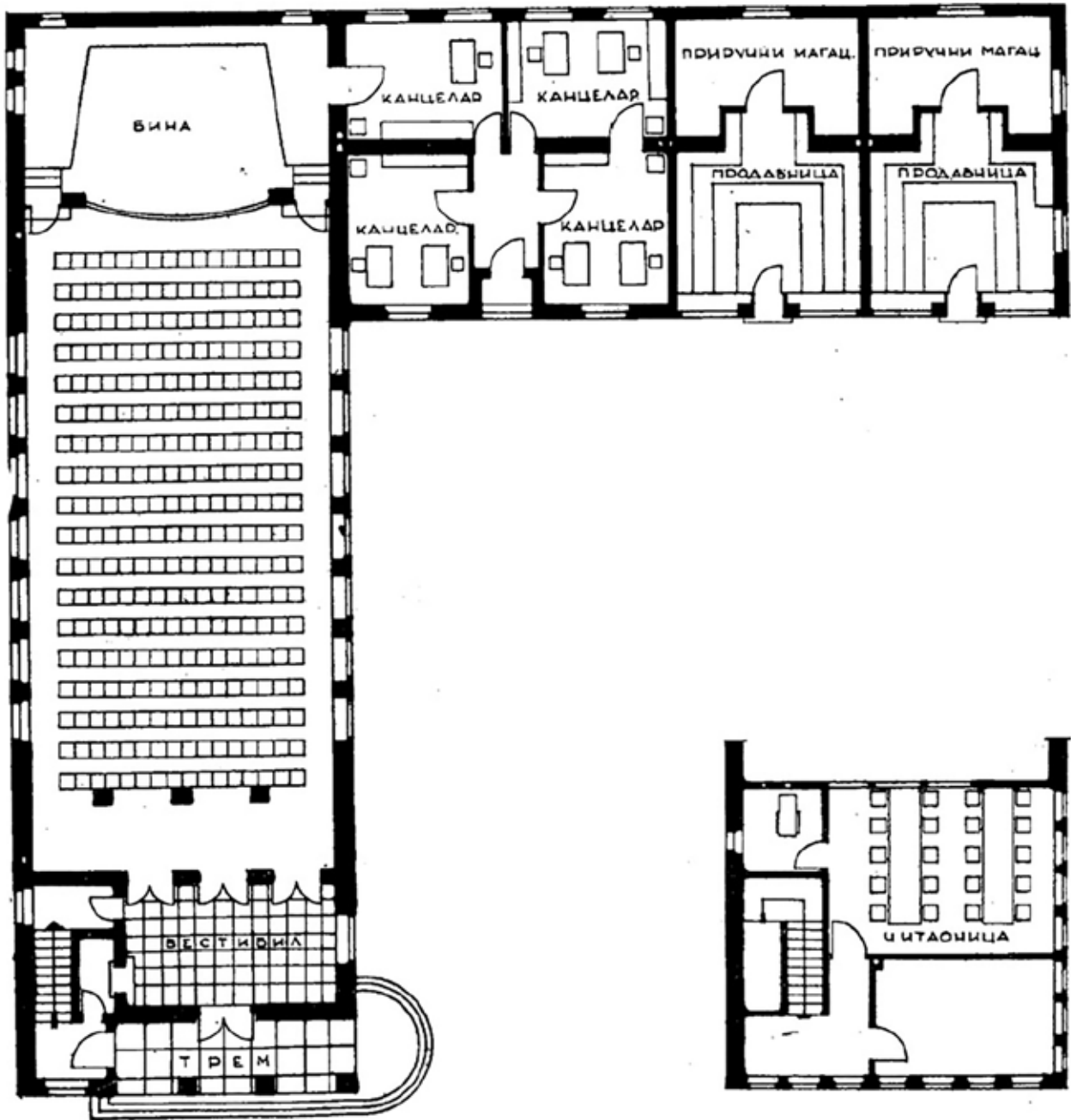
Домови културе као архитектонски и друштвени феномен везују се за социјалистичку Југославију. Одређени број домова културе изграђен је пре Другог светског рата, али је ипак највећи број ових објеката настао у послератном периоду. Изградња великог броја домова културе проистекла је из намере да се развија културно-уметнички и едукативни рад у земљи. У мањим местима и руралним подручјима ови објекти су углавном били први таквог типа унутар њихове структуре насеља, па тако феномен дома културе у тада новоуређеној држави представља битан пункт за развој културних потреба становника. Домови културе представљају један амбициозни пројекат у социјализму који је означавао и промовисао културу. Данас имају нешто другачији наратив, превасходно зато што представљају сећање на прошли систем уређења и углавном нису активни, док се нови типови такве архитектуре не граде. Предмет рада је осврт на улогу домова културе на друштвени живот становника мањих места. Рад је подељен на две целине. Прву целину чини анализа историјског контекста настанка домова културе и анализа њиховог развоја. Другу целину чини анализа архитектонског концепта домова културе, њихове трансформације и њиховог значаја. Методе које се примењују у овом истраживању јесу анализа, синтеза, дескриптивно и аналитичко истраживање. Циљ рада је да сагледа значај домова културе, јер они су у руралним местима били једини објекти и институције које су се бавиле културним и друштвеним активностима мештана. Резултати би требало да указују на то да је допринос домова културе друштвеном сегменту живота становника незанемарљив иако домови културе представљају обележје једног времена и као такви су део једног комплексног контекста.

Карактер сваке епохе друштвеног развоја, у складу са њеном трајношћу, постојаношћу, интензитетом, основним поставкама политике живљења и уређења, одражава се и уочава у материјалној култури тог периода и култури уопштено (Terina 1961). У послератној Југославији, новоуспостављено друштвено-политичко уређење дало је правце развоја и културне политике. Југословенска културна политика је тако садржала „обележја бирократско-просветитељске делатности, и то социјалистичког самоуправног модела, који карактерише водећа позиција државе у свим доменима културног живота, која свој утицај спроводи кроз промовисање пожељних модела културне делатности и цензуру непожељних” (Константиновић 2018: 71). Основна идеја је била да се адекватном расподелом културних институција изврши утицај и да се делује на локалне друштвене заједнице, као и да се поспешу децентрализација културе. Циљ принципа на којима се заснивала културна политика био је да се укаже на модерност и савременост нације која се може упоредити са развијеним западноевропским земљама. Културна нова стремљења и тежње приказују се кроз програме културне делатности, али такође и кроз архитектонске просторе који су намењени садржајима тог типа. Самим тим, развој културне политике подразумевао је упознавање становништва са културно-уметничким садржајима и ширењем свести о њиховом значају за друштвени аспект живота социјалистичког савременог човека (ibid). Уједно, успостављањем културно-уметничких, забавних и рекреативних активности од стране власти поставља се могућност контроле слободног времена радног становништва првенствено, а затим и осталих старосних група становника (Nikolić i Ivanišević 1969).

Како би се револуционарне и социјалистичке идеје спровеле, неопходно је било изградити специјализоване објекте. Изградња специјализованих објеката намењених култури може се поделити у две групације: изградња велелепних и монументалних објеката у центрима градова и изградња поливалентних објеката у руралним подручјима који су садржали и функцију културне делатности. Типолошке диференцијације, али и комплементарности ове две групације указују на својственост приступа у задовољавању културних потреба становника унутар другачијих контекста – просторних и друштвених. Као одраз концепта и циљева социјалистичке југословенске културе, „у сложеном друштвено-политичком контексту југословенске социјалистичке заједнице” јављају се домови културе који постају „основне јединице развоја инфраструктурне мреже културе, објекти који сублимирају новоуспостављене друштвене вредности кроз креативна програмска и визуелна истраживања друштвене стварности и њених рефлексија на архитектуру” (Константиновић 2018: 70).



1. Задружни дом – тип 1, пројектант: Димитрије Маринковић
1. Cooperative Center – Type 1, architect: Dimitrije Marinković



2. Задружни дом – тип 5, пројектант: Сима Палков
 2. Cooperative Center – Type 5, architect: Sima Papkov

Домови културе могу се дефинисати као јавни објекти чија је основна функција дифузија културе (Momirov 2014). Дом културе као појам и тип објекта може се пронаћи и под називом задружни дом или, шире постављено, као објекат у којем се одвијају културне активности (Kardelj 1968). Као нови тип објекта у том тренутку за ово поднебље, није се претходно јасно установила његова дефиниција (Nikolić i Ivanišević 1969).

Хронолошки посматрано, могло би се издвојити пет временских целина развоја и трансформације домова културе у политичком и архитектонском контексту:

- Период 1945–1948: време настанка Федеративне Народне Републике Југославије, пропагирање социјалистичког реализма, утицај и веза са СССР-ом, успостављање праваца развоја културне политике социјалистичке Југославије;
 - Период 1948–1974: дистанцирање од СССР-а и деловање Информбироа, на чију иницијативу се доноси одлука о масовној изградњи задружних домова, односно домова културе, и која се спроводи са циљем успостављања и развоја југословенске социјалистичке културе; успостављање радничког самоуправног система, либерализација друштва и културе;
 - Период 1974–1990: смањена изградња домова културе, анализа постојећих домова културе и уочавање њихових проблема, стабилизација културне и архитектонске праксе, развој новог типа објеката под називом спомен-дом културе, смрт председника Јосипа Броза Тита, постепено пропагирање национализма;
 - Период 1990–2000: ратови и распад Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, пропагирање националних вредности, маргинализација социјалистичких културних вредности, постепено напуштање домова културе;
 - Период од 2000. до данас: период транзиције, успостављање друштвено-политичког система и економије након ратова и бомбардовања 1999. године, домови културе се налазе у потпуном или делимично девестираном стању, углавном нерешеног имовинско-правног статуса. Ипак, уочава се њихов потенцијал као вредног културног наслеђа прошлог политичког уређења, али и архитектонског простора који може адаптацијом постати адекватан за савремену културну делатност. У савременом тренутку, основним потенцијалима ове карактеристичне типологије објеката могу се сматрати поливалентност, структурална флексибилност, интеграција са контекстом и могућност постизања одрживе ревитализације (Пештерац и др. 2015; Konstantinović 2014).
- Период масовне изградње домова културе може се издвојити као кључни, јер представља спровођење, односно реализацију

идеја југословенске културне политике и њеног развоја. Кроз наредне периоде прати се трансформација домова културе кроз идеолошки, политички, друштвени, економски и културни утицај (Konstantinović 2014). Након завршетка Другог светског рата, када ново уређење тежи индустријализацији и успостављању модерних тенденција, уочава се да су рурална подручја недовољно развијена по начину живљења и становања. У већини домаћинстава недостајало је купатило, није свуда извршена електрификација, није урађена водоводна и канализациона мрежа, веза између села и оближњег града такође није довољно била развијена и нема довољно здравствених установа. Већина становника бави се пољопривредном производњом (Nikolić i Ivanišević 1969). Зато је у послератном периоду основни циљ политике на селу био стварање социјалистичке пољопривреде и социјалистичког села. Културно-уметнички и просветни рад је тада у мањим местима и селима био несистематски и неплански, па се тежило томе да се кроз постојање задруга то надомести (Kardelj 1968). Иницијатива грађења оваквог типа објеката покренута је крајем 1947. године и сматра се да је она званична идеја Јосипа Броза Тита. Треба истаћи да се у том тренутку дешавају политичка превирања између Југославије и СССР. Изградња задружних домова требало је да представи јасан циљ пропагирања револуционарних и социјалистичких идеја и стремљења, али и ставова Информбироа (Konstantinović 2014). На територији СР Србије било је предвиђено да се сагради 1.600 задружних домова у периоду од 1945. до 1950. године. Ови објекти су се градили према унапред осмишљеним типским пројектима, који су бирани у складу са величином насеља, њиховим могућностима и потребама (Ristić 2014). Увидом у различите изворе тог периода јављају се различити подаци броја реализација изградње ових објеката у опсегу од 1.100 до 1.450 задружних домова. Ова грешка у статистичким подацима из тог периода јесте резултат тога што се није егзактно поставило шта задружни дом и дом културе представљају (Nikolić i Ivanišević 1969).

Разлози непотпуне реализације предвиђеног броја су углавном финансијски ресурси, непоседавање довољно стручног кадра, спора реализација градње, променљива политичка усмерења која су пратила и измене пројеката (Konstantinović 2018). Задружни домови градили су се формирањем волонтерских акција у којима су учествовали сви слојеви становништва. Становници су учествовали у самом процесу изградње, али и обезбеђивањем материјала и земљишта. Становницима је сугерисано да ове објекте граде преваходно за себе (Konstantinović 2014). Свакако, домови културе и јесу представљали углавном једину институцију која се тицала друштвено-културног поља активности сеоског становништва (Nikolić i Ivanišević 1969).

У периоду од 1962. до 1964. године дешавају се опет промене у концепту реализације презентовања културе становништву. У многим местима се тада домови културе повезују са радничким или народним универзитетима и у складу са тим дефинишу свој даљи културни програм. Многи домови културе тако прихватају двојаку функцију културне и образовне установе, док се неки домови културе усмеравају ка ужем скупу активности попут приказивања филмских пројекција или изнајмљивања просторија заинтересованим организацијама. Промене у друштву и систему мењале су такође и перцепцију о појму културе и потреба за културним садржајима (ibid.; Konstantinović 2014). Показало се да су домови културе примерена форма за афирмацију културног аспекта живљења на селу. Након Резолуције Информбиороа, увођењем радничког самоуправљања и преусмерењем ка западним стандардима увиђа се потреба за реконцептуализацијом домова културе. Наилази се на предлоге да они буду комплекснији по питању функционалног програма, односно да поседују библиотеку, читаоницу, простор за секције културно-уметничког друштва, биоскоп, клуб, простор за спортске активности. Реорганизација државних надлежности и нове измене културне политике дешавају се поново средином шездесетих. Тада је процењено да развој домова културе заправо треба да се лимитира као делатност која је везана за мање средине, док за веће општинске центре треба предвидети другачију специјализацију институција намењених култури и њихово институционално повезивање. Тим новоуспостављеним ставовима развој домова културе прелази у следећу фазу коју карактерише либерализација културне политике Југославије. Предвиђа се комплекснији програм истог типа објеката који треба да задовољи потребе корисника (ibid). Изградња домова културе наставља се и у периоду седамдесетих година, али у знатно смањеном броју (Виденовић 2016).

Након распада Југославије, са уласком у транзициони процес и због нових друштвено-политичких преокупација и усмерења, те због нерешеног имовинско-правног статуса, домови културе углавном постају неактивни и постепено девастирани. Ипак, њихов значај у ширењу културне свести и едукацији становништва је свакако присутан и може се увидети и данас, али неминовна је њихова политичка конотација.

ПРОБЛЕМИ ДОМОВА КУЛТУРЕ У РУРАЛНИМ ПОДРУЧЈИМА

Истраживање о културним потребама становништва и улози дома културе у реализацији активности које би те потребе задовољиле први пут је спроведено 1965. године. Анализирањем добијених резултата утврђено је да се културни аспект живота у руралним подручјима знатно спорије развија у односу на целокупни друштвени и културни развој и уједно не прати у потпуности културне потребе сеоског становништва. У званичним извештајима из тог периода наводи се да велики број домова културе није у довољној мери испунио своје постављене задатке. С друге стране, домови културе се не могу униформисати. Различити степен развијености неког руралног подручја утиче и на приоритетне културне потребе становништва, а такође, и изграђени домови културе производ су тренутно стања тог насеља и његових могућности. Дакле, домови културе као институција требало је да делују прогресивно на образовање становника, али и паралелно је требало да се и они развијају, пратећи тренутно актуелне тенденције ка којима културна политика тежи. Неки од истакнутих проблема са којима се, ипак, велики број домова културе сусретао били су: недефинисан статус, имовинско-правни односи, недовољна и/или нередовна финансијска средства за одржавање објекта и реализовање активности, дефицит стручног кадра, неадекватне или недовољне просторије за рад, низак ниво опремљености (недостатак потребног инвентара и мобилијара) (Nikolić i Ivanišević 1969).

АРХИТЕКТОНСКА КОНЦЕПТУАЛНОСТ ДОМОВА КУЛТУРЕ

Оснивањем земљорадничких задруга почиње и изградња задружних домова, што представља прве наменски изграђене јавне објекте у селу, ако се изузме евентуално постојање школе или цркве. Степен привредног развитка села и генерално висине општег стандарда ширег окружења није био на високом нивоу, зато је појава оваквих објеката изгледала раскошно и стварала утицај рапидног развоја (ibid).

Почетни концепт: При изради концепта домова култура, села на територији СР Србије била су подељена у осам група. Подела је вршена у односу на број становника и економску снагу села. За сваку групу села урађени су пројекти за основне типове задружних домова. Током израде пројеката за задружне домове у обзир су узети географски, топографски и климатски услови подручја у којем ће се дом градити, као и сагледавање одређених карактеристика традиционалне архитектуре тог подручја. Решења су била минималистичка са тежњом да њихова изградња буде лака, јер је предвиђено да се задружни домови граде добровољним радом људи. Предвиђени материјали за објекте били су они који се могу наћи у селу или који се могу у њему произвести, а то су били углавном камен, цигла, дрво и цреп. Позиција задружног дома је требало, у односу на урбанистички план села, да се ослања на трг који је свако село

требало да добије према такође предвиђеним реконструкцијама (ibid).

Типове домова културе дефинисало је и пројектовало Друштво инжењера и техничара (без финансијске надокнаде) (Momić 1948). (сл. 1 и сл. 2) Чланови Друштва дефинисали су као примарне поставке при изради типова домова културе следеће ставке:

- Задруга треба да представља и постане привредни и културни центар села. Дом треба пројектовати као целину која подржава активности задруге, али са могућношћу накнадног проширења постојећих просторија и доградње нових;
- Дом културе би требало бити постављен на земљишту веће површине и треба предвидети формирање малог сеоског трга испред самог дома.
- Изградња домова врши се локалним доступним грађевинским материјалом. То подразумева цигле, песак, креч, камен... Уједно, треба предвидети једноставније конструкцијске системе за извођење, попут дрвене конструкције.
- Волуметрија и завршна обрада задружног дома треба да буде резултат његове функционалности, избора материјала и истицања његове важности. Коначни визуелни изглед дома треба усагласити са локалним идентитетом и условима (географским, климатским, архитектонским) (ibid.; Konstantinović 2014).

Основе функционалне организације: Домови културе припадају типологији јавних објеката културне намене. Издвајају се по томе што немају једну примарну функцију, већ се предвиђа да се у њима одвијају разноврсни културни садржаји. Заступљеност одређених културних садржаја зависи преважно од потреба локалне заједнице, што ствара једну комплексност, не само програмски већ и контекстуално и социолошки (Пештерац и др. 2015). Како би се формирао мали трг испред самог дома културе, домови су углавном пројектовани да имају тзв. развучене основе. (сл. 2) На тај начин, дом дефинише отворени јавни простор и постаје главни урбани репер тог простора, тиме симболично истичући своју улогу у развоју тог места (централну) (ibid).

У просторном контексту домови културе садрже у себи две целине:

- Привредна целина – има функцију купопродаје. Ова целина садржи: 1-3 продавнице, приручне магацине за индустријску робу намењену мештанима села и оне за откуп пољопривредних производа, одговарајући број канцеларија.
- Културно-просветна целина – садржи салу која у зависности од величине села може бити капацитета од 200 до 500 гледалаца, пратеће просторије, опционо библиотеку са читаоницом; одређени типови домова садрже и просторије намењене за културно-просветни рад по групама (Nikolić i Ivanišević 1969).

Код комплекснијих типова домова ове целине се издвајају и као специјализовани трактови: економско-административни и културни тракт. Кроз пројектни задатак дефинисано је да домови треба да садрже: задружне канцеларије, продавнице, магацине, библиотеке, читаонице, биоскопске сале

и остале пропратне просторије. Међутим, пројектним задатком се не предвиђају санитарне просторије ни за посетиоце, ни за запослене (ibid). У каснијим периодима поједини домови културе уводе те просторије накнадно.

Улазни фоајеи домова нису предимензионирани, а узрок томе је била претпоставка да ће се за потребе окупљања већег броја људи користити и „околни јавни простор“. Као најистакнутији део тог објекта истиче се сала у којој треба да се организују биоскопске пројекције, игранке, скупови. Капацитет сале се дефинисао у складу са предвиђеним бројем посетилаца, односно бројем становника тог места. Позорница је углавном била скромних димензија, што је на неки начин ограничавало, али и усмеравало садржаје које је ту могуће организовати. Међутим, поред позорнице, мањих површина биле су и друге просторије, попут читаоница или магацина. То се може тумачити као тежња за постизањем одређене компактности јавног вишенаменског објекта који се први пут појављује на селу. Такође, како појам дом културе није прецизно описан на почетку његове изградње и разраде концепта, јавља се извесна дилема у данашњем тумачењу предвиђених површина просторија. Услед недостатка других јавних објеката, домови културе често су самоиницијативно од стране мештана преузимали друге функције (нпр. као магацински простор) (ibid.; Konstantinović 2014).

Програмске трансформације: Норматив за домове културе издаје се 1949. године и тиме се успоставља одређена законска регулатива масовне изградње домова. Тим нормативом предвиђа се подела домова културе на: месне, задружне и синдикалне (Konstantinović 2014). Такође, уводе се стандарди за програмску концепцију и организацију који се могу сматрати извесном критичком анализом и коментаром на већ изграђене домове културе чија се реализација сматрала нискоквалитетном. Дакле, новим програмским поставкама тежило се постизању вишег стандарда, конципирању складније функционалне схеме која би још више допринела друштвено-културном развоју становништва. Овим програмским смерницама побољшава се организација основних целина дома културе. Уз салу која је предвиђена за сценске активности, пројектују се простори намењени публици – гардероба, хол, тоалети, али и за извођаче, попут сале за пробе и тоалета. Такође, у „програмски минимум“ уводи се библиотека са читаоницом и соба за шах. Претходна типизација домова самим тим доживљава трансформацију и указује на могућност даљег развоја и унапређења у складу са потребама локалне заједнице (ibid). Током шездесетих година, бележи се знатно побољшање архитектуре домова културе управо због јаснијег дефинисања структуре потреба и програма домова. Такође, и само становништво увиђа битност постојања и унапређења културне установе у њиховом насељу. Развој домова културе даље је просперирао на основу препорука које су слате локалним самоуправама у одређеним интервалима, а које је требало спровести. Та стратегија није званично усвојена, али била је заступљена.

Волуметрија и примењени материјали:
Објекти домова културе представљају главне објекте ове типологије у руралним подручјима. У погледу обликовања, тежња је била да се пренесе њен значај, монументалност у односу на стамбену архитектуру, често у традиционалном стилу. Мотиви и обележја који се могу читати са фасада резултат су широког дијапазона активности у дому који су усмеравани социјалистичким тенденцијама. (сл. 3) У послератном периоду, када је била експанзија домова културе, још увек нов друштвено-политички систем није јасно дефинисао и утврдио своје визије и усмерења југословенске архитектуре и естетике, а нарочито не архитектуре у руралним подручјима. Кроз пројекат масовне изградње овог типа објекта више се придавала важност њеној симболици и сврси него визуелној и ликовној компоненти архитектуре домова културе. Њихов волумен био је дефинисан стандардизованом типизацијом, стога се анализом домова културе могу уочити извесне заједничке карактеристике. Крајња обрада зависила је од доступних материјала, присутности стручњака, финансијских средстава и радне снаге. Иако грађени по усаглашеној шеми, управо та завршна обрада која је у складу са визуелним тенденцијама подручја у ком се гради ствара извесну визуелну

аутентичност архитектуре домова културе. Њихова архитектонска ликовност се може описати као „регионално-еклектичка“ (ibid.: 35). Након изградње, домови културе у обликовању фасаде нису имали значајних промена, а ако су и постојале, оне су често стилски измешане, а у контексту њиховог значења идејно непрочишћење. Може се закључити да је архитектура дома културе требало да „дефинише везу са окружењем и конструише оквир за доживљаје и искуства корисника“ (Пештерац и др. 2015: 12).



3. Социјалистичка обележја на фасади дома културе – црвена петокрака
3. Socialist Symbols on the Facade of the Cultural Center – Red Star

ЗНАЧАЈ И УТИЦАЈ ДОМОВА КУЛТУРЕ НА СТАНОВНИКЕ

Култура се може дефинисати као друштвени феномен, а културне потребе као оне потребе помоћу којих се човек развија као индивидуа у својој друштвено-културној средини, односно потребе које помажу да „човек развија своју личност тако да адекватно делује, производи, ствара нове материјалне и духовне вредности, ужива у постојећим, комуницира“ (ibid.: 10). Увођењем културне институције у рурална подручја утицало се на поспешивање свестраности становништва, при чему им се приближавају савремене културне тенденције (Ristić 2014). Њихов значај се види и у периоду након ослобођења и зачетка њиховог рапидног грађења. Упркос проблемима са којима се сусрећу у програмском, организационом и финансијском смислу, пружањем културних, едукативних и забавних садржаја, у складу са могућностима, није могуће не увидети значај домова културе за социјални развој становништва неразвијених подручја.

Ниво посећености домова културе од мештана зависио је од количине њиховог слободног времена, а које је варијирало у односу на сезону рада и временских

прилика. На основу спроведених истраживања Завода за проучавање културног развојка СР Србије, а чији су резултати публиковани 1969. године (Nikolić i Ivanišević 1969), показује се да су мештани исказивали жељу да у просторима дома културе проводе своје време и да учествују у организованим активностима на различите начине. Према томе, ангажованост појединаца из локалне заједнице могла је бити повремена или редовна, али и индивидуална и колективна. Тиме се постиже извесна динамика културне виталности која представља раст, ширење, подржавање и вредновање културних, едукативних и уметничких аспеката живота мештана и заједнице коју они чине (Momić 2014). Развојем типологије домова културе утиче се на успостављање бољег програмског концепта и његове реализације и на тај начин се успостављају везе „са новим друштвеним контекстом“ (Konstantinović 2014: 29). На смањење прогресивности и увећање разлике између одређених подручја у погледу културне политике, али и других аспеката, примарно утиче економска развијеност подручја.

Чињеница да су домови културе превасходно имали политичку, а не просветитељску намену, као и неминовна повезаност пропагираних културних



4. Главна сала дома културе у селу Каменица (фебруар 2022)
4. Main Hall of the Cultural Center in the Village of Kamenica (February 2022)

вредности са социјалистичким и идеолошким идејама, не умањује њихов значај у развоју културног живота становника. У великом броју насеља домови културе из тог периода представљају и даље једини пример јавног објекта културне делатности (Пештерац и др. 2014). Домови културе су тако остали централна тачка окупљања мештана и важно место у свакодневном животу средине, чак и данас када су углавном напуштени. (сл. 4)

Неулагање и неодржавање домова културе доводи до њиховог постепеног урушавања, деградација и девастирања. (сл. 5 и сл. 6) На настајак и развој домова културе утицали су разни фактори – друштвено-политички, идеолошки, културолошки, економски. Уједно, ти фактори утичу и на њихово тренутно девастирано стање.

Обновом и поновним активирањем домова културе допринело би се квалитету живота становника у друштвеном и културном контексту. Са урбанистичко-архитектонског аспекта, обнова сваког дома културе доводи до промене амбијенталности ближег контекста дома. Дакле, тиме би се побољшала визуелна и естетска компонента центра села, што даље утиче на психолошки ефекат мештана, неодавање утиска небезбедности и смањивање потребе за удаљавањем од тог простора, а објекат својом обновом позива на интеракцију. Треба истаћи да реактивација домова културе представља комплексан архитектонски проблем у програмском и просторном смислу и укључује стварање симбиозе функционалности, савремених културних потреба и поштовања претходног волумена. Према томе, смернице и препоруке за ревитализацију тих објеката треба додатно и темељно разматрати.

ЗАКЉУЧАК

Домови културе грађени у оквиру планске стратегије друштвено-политичког уређења социјалистичке Југославије били су значајни за успостављање културног развоја руралних средина. Рад дома културе као институције културе одразио се на побољшање живота локалних заједница у социјалном, образовном и културном контексту. Иако њихови предвиђени потенцијали често нису у потпуности реализовани, домови културе могу се сматрати утицајним фактором у формирању колективног идентитета, јачању заједнице, стварању културне виталности. Домови културе су препознати као амбијенти за окупљање и провођење слободног времена становника, чиме се ствара пожељна атмосфера дружења, сарадње, блискости и због тога им се приписују психолошко-социјалне вредности. У складу са преваходно политичким ставовима и друштвено-економским усмерењима, домови културе су се трансформисали у архитектонском и програмском смислу. Последње промене на нашој територији које обухватају транзициони процес узрокују напуштање домова културе, што наноси велику штету селима, јер се на тај начин једина институција таквог типа искључује из свакодневног живота мештана. Девастацијом домова културе њихов првобитни значај и улога се теже идентификују. Неминовно је да се домови културе данас проматрају као материјални остаци једне политичке прошлости и идеологије. Њиховим постојањем је забележен један систем културне политике, а начин како ће нове генерације перципирати дом културе зависи од актуелних културних образаца, друштвено-политичког оквира, познавања историјског периода у којем су грађени. Свакако, домови културе представљају културно наслеђе које је утицало на формирање идентитета заједнице.



5. Главна сала дома културе у селу Каменица (јул 2023)
5. Main Hall of the Cultural Center in the Village of Kamenica (July 2023)



6. Сегмент пропадања дома културе данас услед нерешених имовинско-правних статуса
6. Segment of deterioration of the Cultural Center today due to unsolved property and legal issues

ЛИТЕРАТУРА

Константиновић, Д. 2018
Куће југословенске културе, Култура (Београд) 161: 70–88.
(Konstantinović, D. 2018, Kuće jugoslovenske kulture, Kultura (Beograd) 161: 70–88)

Виденовић, А. 2016
Ревитализација центара у селима брдско-планинских подручја источне Србије, докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду
(Videnović, A. 2016, Revitalizacija centara u selima brdsko-planinskih područja istočne Srbije, doktorska disertacija, Arhitektonski fakultet, Univerzitet u Beogradu)

Пештерац А., Момиров М. и Јевтић М. 2015
Програмске и значењске трансформације и анализа домова културе кроз утицај културног контекста, Архитектура и урбанизам (Београд) 4: 7–14. (Pešterac A., Momirov M. i Jević M. 2015, Programske i značenjske transformacije i analiza domova kulture kroz uticaj kulturalnog konteksta, Arhitektura i urbanizam (Beograd) 4: 7–14)

Konstantinović, D. 2014
Programske osnove domova kulture u kontekstu promena ideološke društvene slike, u: Arhitektura objekata domova kulture u Republici Srbiji, ur. R. Dinulović i dr., Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 29–45.

Momirov, M. 2014
Programska struktura i prostorna organizacija domova kulture u odnosu na potrebe lokalne zajednice, u: Arhitektura objekata domova kulture u Republici Srbiji, ur. R. Dinulović i dr., Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 61–77.

Ristić, M. 2014
Promena civilizacije ili samo jedna utopija (Programska orijentacija i koncept domova kulture u Republici Srbiji), u: Arhitektura objekata domova kulture u Republici Srbiji, ur. R. Dinulović i dr., Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 7–29.

Kardelj E. 1981
O nauci, kritici i kulturi, izbor tekstova, Subotica: Minerva.

Nikolić M. i Ivanišević M. 1969
Domovi kulture u SR Srbiji, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.

Tepina, M. 1961
Spomenici naše epohe, Arhitektura urbanizam (Beograd) 10: 10–13.

Momčilović, Lj. 1948
O izgradnji zadružnih domova u Narodnoj Republici Srbiji, Beograd: Zadružna knjiga.

СКРАЋЕНИЦЕ

СССР – Савез Совјетских Социјалистичких Република
СР Србија – Социјалистичка Република Србија

Summary

DIMITRA JEZDIMIROVIĆ

Independent researcher, Niš
dimitrajez@gmail.com

THE MEANING AND AESTHETICS OF CULTURAL CENTERS IN RURAL AREAS: A SYMBIOSIS OF FUNCTIONALITY AND IDEOLOGICAL SYMBOLISM

Cultural centers are generally the only institutions and facilities of this type in rural areas. The expansion of their construction took place after the Second World War, when a socialist socio-political organization of the state was established. In order to see more clearly the influence of the cultural center, primarily from a sociological aspect, this paper analyzes the historical framework in which cultural centers are created, the ways of their transformation, and the degree of architectural complexity and value. Although the set goals and expected effects that cultural centers as institutions were expected to cause were not fully realized, it was inevitable that they would have an impact on the local community in the social, educational and cultural context. Their existence marked a system of cultural policy, and today they can be interpreted as a valuable cultural heritage that has influenced the forming of the community's identity.

Translated by the author

ПИКТОГРАМСКА НАРАТИВИЗАЦИЈА У ГРАФИЧКОМ РОМАНУ „СЛОБОДАН ПАД” ВЛАДИМИРА ВЕЉАШЕВИЋА

Апстракт: Предмет истраживања рада јесу пиктограми и упрошћен визуелни језик којима је Владимир Вељашевић у свом графичком роману „Слободан пад” визуелизовао идеје зенитизма и кључне тачке преокрета у животу Љубомира Мицића, оснивача покрета и уредника часописа „Зенит”. Рад ће бити усмерен на анализу ове визуелне биографије, са фокусом на испитивање паралела између графичког обликовања часописа „Зенит” и ликовног обликовања наратива Вељашевићевог графичког романа. Пиктограмском наративизацијом, коју аутор користи, успоставља се јединствена наративна структура дела, мењајући односе језичког и ликовног аспекта дела. У раду ће се такав поступак разматрати у светлу зенитистичког идејног и визуелног наслеђа, с једне и теорије визуелног језика са друге стране.

Кључне речи: Владимир Вељашевић, графички роман, зенитизам, Љубомир Мицић, пиктограмска наративизација

Визуелну биографију Љубомира Мицића, песника, оснивача зенитизма и часописа „Зенит“, објавила је 2017. године издавачка кућа „Бесна кобила“, а као производ сарадње са Кабинетом графике Факултета ликовних уметности у Београду.¹ Аутор овог графичког романа је Владимир Вељашевић, професор на Графичком одсеку. Као графичар, он приступа изградњи визуелне биографије и графичког романа, на врло јединствен начин – могло би се рећи „графичким начином мишљења“. Чак и у термилошком смислу, термин „графички роман“ означава продукт графичког начина обликовања наратива.² Овде бисмо могли тај термин оправдати и поиграти се са језиком и семиотиком. Наиме, ако је изнета пропозиција дата као једно могуће разрешење појма „графички роман“ и ако графему, као најмању семантичку јединицу писаног језика узмемо као основни елемент и чинилац графичког романа, онда бисмо могли направити аналогију између пиктограма као графеме, што чини основни језички елемент графичког романа „Слободан пад“. Пиктограмски водич кроз „бездоглед“ Љубомира Мицића, како га у предговору овог комплексног пројекта, назива Јелена Спаић, кустоскиња Кабинета графике, проблематизује однос текста и слике. Ако је у основном онтолошком смислу стрип дефинисан као медиј који спаја текст и слику (Eisner 1985), „Слободан пад“ у том смислу успоставља нову парадигму односа визуелног и вербалног. У даљем тексту ћемо се пак приклонити теорији о стрипу као медију који настаје и састоји се од писаног визуелног језика (Cohn 2013). Оваква позиција сагледавања стрипа омогућава нам да стрип изведемо из контекста друштвене, политичке, културне и друге ситуације и фокусирамо се на теоријске и формалне аспекте графичког романа. У датом случају, постављање у такву позицију и преузимање таквог теоријског оквира помоћи ће нам у анализи

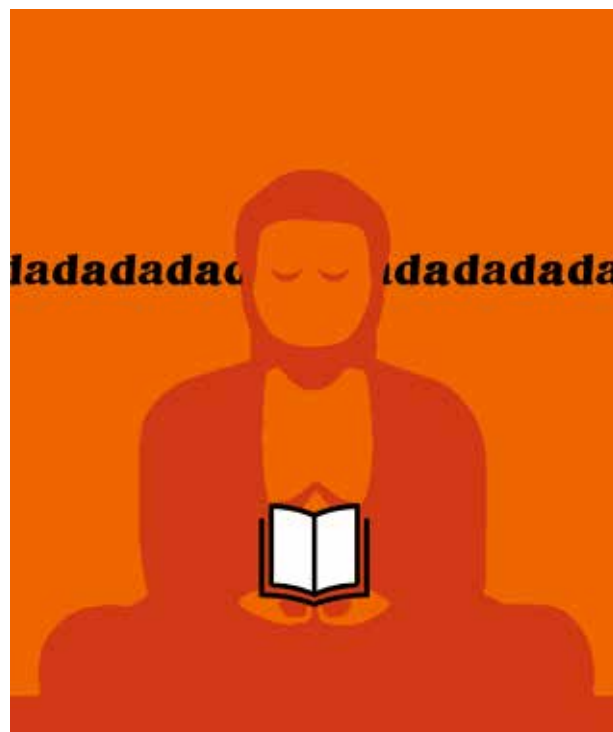
1 Како је назначено на првим страницама графичког романа, из укупног тиража ове књиге издвојено је 25 библиофилских примерака са оригиналним графикама Владимира Милановића и Николе Величког. Дакле, уз сам графички роман налази се и више оригиналних графика сваког од ових аутора, рађених у техникама ситоштампе и дигиталне графике. Поред овог ограниченог броја примерака, током 2020. године, издавачка кућа поставила је графички роман на интернет, у дигиталном формату, за слободно преузимање. Такав поступак мења и сам начин читања и рецепције графичког романа. Он се у том смислу може посматрати и као дигитални стрип, што отвара нова питања и успоставља нове парадигме за његово тумачење. Како то није иницијална и наменска идеја аутора и издавачке куће, у даљем тексту графички роман се неће посматрати у оквирима дигиталног стрипа, што може бити тема за даље истраживање – о начинима преноса традиционалног и штампаног у сферу дигиталног.

2 У теорији стрипа и стрипској критици термин *графички роман* или у буквалном преводу са енглеског језика *графичка новела*, није јасно дефинисан. Већина аутора га тумачи као маркетиншку стратегију, као тежњу ка озбиљнијем схватању стрипа или фазу у историји стрипа. Такође, у књижевно-теоријском смислу, термин *графичка новела* није адекватан јер у својој структури и морфологији дело нема карактер новеле.



1. Владимир Вељашевић, *Слободан пад*, 2017.

1. Vladimir Veljašević, *Free Fall*, 2017



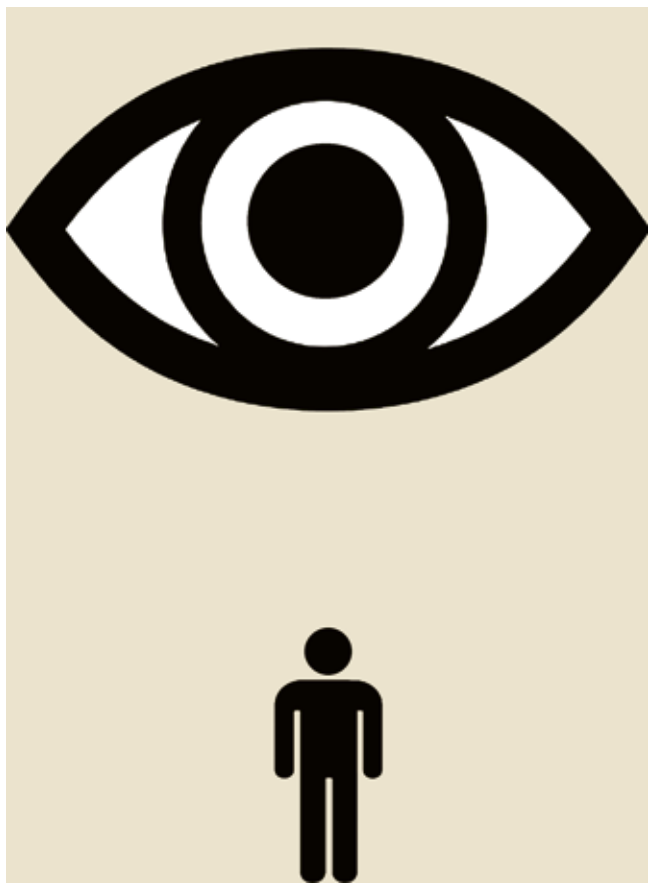
2. Владимир Вељашевић, *Слободан пад*, 2017.

2. Vladimir Veljašević, *Free Fall*, 2017

и теоријској модулатији јединствене појаве у пољу експерименталног стрипа и у линији историје српског (ауторског) стрипа. Коришћењем пиктограма као визуелног језика, Вељашевић формира наративну и визуелну структуру графичког романа, испитујући могућности његовог разумевања.

ВИЗУЕЛНИ ЈЕЗИК ГРАФИЧКОГ РОМАНА „СЛОБОДАН ПАД“

Када дефинишемо стрип као медиј писан визуелним језиком, у поигравању речима сликовним језиком, али и могућношћу да у себи садржи и вербални језик (ibid.: 2), онда конкретне примере можемо сагледавати искључиво на теоријском нивоу. Такав теоријски поглед на стрип или графички роман неопходан је како би се успоставила и истакла јединствена структура коју једно дело може да има. У случају графичког романа „Слободан пад“, употребом пиктограма и симбола, који су у једном специфичном систему комуникације примаоцу разумљиви, успоставља се јединствена наративна структура у оквирима експерименталног стрипа. Услов за разумевање наратива и читање симбола и означитеља јесте да читалац буде део таквог система комуникације, који може да разуме и растумачи



3. Владимир Вељашевић, *Слободан пад*, 2017.

3. Vladimir Veljašević, *Free Fall*, 2017

пиктограме и симболе (D'Alleva 2005: 33). У конкретном случају аутор користи пиктограме настале специфично за подручје и систем комуникације на интернету. Као такви, они се не користе ван тог подручја. Везани су за један скуп визуелних кодова, носећи сваки понаособ симболичка значења, данас широко присутна и коришћена. Разумевањем симбола и асоцијативним повезивањем са већ увреженим значењима, читалац симбол палца нагоре чита искључиво као „лајк“ (like) или означитељ да нам се нешто допада или свиђа. Знак преузима симболичку вредност, која постаје општа и разумљива. Самим тим, знакови које користи су широко распрострањени и постали су део свакодневног начина комуникације на интернету и друштвеним мрежама. Једини проблем који настаје оваквим системом кодова и њиховим коришћењем у оквирима графичког романа јесте ако читалац не користи интернет и друштвене мреже. У том случају, графички роман може постати делимично неразумљив. Поред већ уврежених знакова који се користе у дигиталној сфери и систему интернет комуникације, Вељашевић смишља нове пиктограме – као што је знаковно одређење Барбарогенија (Варварогенија), „општечовечанске и надљудске функције“ (Голубовић и Суботић 2008: 176). Он је у стрипу представљен са три пиктограма: особа са брадом, мозак и прецртано обележје града (приказано кроз вишеспратнице). (Сл. 1) Читалац може асоцијативно повезати ове индексе, познајући која је основна Мицићева идеја, тачније идеју балканизације Европе (ibid.: 45)

У начину грађења композиције и постављања панела, Владимир Вељашевић користи два типа – панел преко целе странице и два панела, тачније кадра, на једној страници, моно и макро панеле (Сohn 2013: 56). Таквом једноставном композицијом олакшава се начин читања са једне стране и формира се ликовно концизна и јединствена структура сцене. Инсистирајући на дводимензионалности и плошности папира, дводимензионалност самих фигура, носилаца сцене и чинилаца наратива, аутор се лишава свега сувишног што би скретало пажњу са основног идејног полазишта – биографије Љубомира Мицића. Остављајући простор за тумачење пиктограма и знакова, Вељашевић отвара простор за контемплацију над самим панелом и разматрањем визуелног наслеђа и идеја зенитизма. У том смислу, поједини панели могу се појединачно издвојити. (Сл. 2) Као део самих панела јесу и насловнице часописа „Зенит“, уметничка дела објављивана у часопису, радови уметника изложени на „Међународној изложби нове уметности“, али и иконична дела историјских авангарди, пружајући увид у шире уметничке токове тог времена. О везама и паралелама између визуелног обликовања часописа „Зенит“ и графичког романа „Слободан пад“, биће више речи у неком од наредних поглавља. Овде се још треба осврнути на визуелни начин грађења композиције и формирања наратива, места и времена кроз странице графичког романа. Наиме, у позадини и као носилац времена и места налазе се монохромни, тачније позадина је једнобојна са појединачним елементима који одређују место радње и формирају



5. Владимир Вељашевић, *Слободан пад*, 2017.
5. Vladimir Veljašević, *Free Fall*, 2017

оквире друштвеног и политичког контекста времена. Већ на првим странама долази до поигравања са истином и фикцијом. Наиме, Вељашевић приказује Мицића као бебу како изговара реч „дада“, док већ у следећем кадру његов отац приноси дрвеног коњића. (Сл. 4) Та интервенција се поиграва са настанком термина „дада“, његовом случајношћу избора и наговештава правац даљег кретања и развоја идеја Љубомира Мицића. У наредним кадровима приказан је период младости и зачетак интересовања главног актера за различите форме изражавања идеја кроз писање и театар. Већ у тим првим кадровима појављује се Мицићева идеја о Барбарогенију, који ће касније у „Зениту“ број 38 и дефинисати у оквиру свог „Манифеста варварима духа и мисли на свим континентима“. Такође, на почетку се приказује сцена Мицићевог заљубљивања у његову учитељицу Олгу.³ Вељашевић смешта биографију у контекст времена и историјских догађаја. Па тако, он показује почетак Првог светског рата кроз панел са пиктограмима бомби које падају, а већ на наредној Кабаре „Волтер“,

³ О овом догађају пише и сам Љубомир Мицић у својој, како ју је он дефинисао „синтетичкој новели“, под називом „Слободан пад“, објављеној у 21. броју часописа „Зенит“.

у којем је 1916. године основан дадаизам, чије се идеје врло брзо шире по свету. Мицић је, као и многи други учествовао као војник у Првом светском рату (Голубовић и Суботић 2008: 345), али га убрзо шаљу кући. Разлог томе је, у графичком роману, представљен на врло хумористичан начин, а из биографије знамо да је Мицић „имитирао лудило“. Тачније, одбијањем да учествује у рату и напуштањем ратишта претила му је опасност да буде стрељан, те је он заправо свесно глумио лудило како не би убијао српске или руске војнике (loc. cit.). При повратку у Загреб Мицић заједно са својим братом Бранком Ве Пољанским покреће часопис „Светокрет“ 1921. године, који ће припремити терен за појаву „Зенита“ (ibid.: 20). У графичком роману приказано је и штампање првог броја часописа, са насловницом и графикама које су се налазиле у часопису. Овде треба скренути пажњу на пример коришћења „рачунарског језика“ и повезивањем са основном особином графике као медија – мултипликавањем. Наиме, поред штампарске пресе приказан је Мицић како држи линорез „Ритам“ Михаила С. Петрова из 1921. који је објављен у десетом броју часописа исте године (ibid.: 56). У морфемима се налази рачунарски код „Ctrl+P“ који означава копирање и пиктограм за дељење, који се користи на интернету. (Сл. 5) Из ове конструкције кодова ишчитавамо да такве и сличне радове треба штампати, тачније копирати и делити. И то јесте било својствено зенитизму. Заправо, коришћење часописа као медија, у оквиру тога и графике, омогућавало је да идеје и ставови изнети у тим часописима постану већини доступни. У складу са тим, графика је у том времену погодовала као средство ширења нових идеја и због својих техничких могућности била лако доступан, јефтин и прилично брз медиј за производњу.

Неколико кадрова приказује и Мицићеву сарадњу, преписку и разилажење са дадаистом Драганом Алексићем, појаву часописа „Dada Tank“, „Dada Jazz“ и „Dada Jok“. Потом прелазак у Београд након објављивања 24. броја и обнављање часописа у Београду. Вељашевић кроз графички роман показује комплексност кроз коју је зенитизам као покрет, а и сам часопис „Зенит“, пролазио током година. Приказује и промене на идеолошком пољу и Мицићева приклањања и усвајања идеја комунизма, а потом и повратка на идеје националног. Сцене одласка у Париз, ширење идеја зенитизма у Европи, потискивање и критика од надреализма, повратак за Београд, почетак Другог светског рата, смрт супруге Анушке, а потом и смрт Љубомира Мицића јесу основни топови и тачке у Мицићевој приватној биографији, али и епизоде успона и пада „Зенита“ и зенитизма. У причу се укључују и важни моменти за покрет у целини, али и Мицићеве врло интимне и личне приче, као што је однос са његовом породицом и супругом. У једном од завршних кадрова приказан је празан сто, са ког је наш главни актер управо устао и отишао у вечност, у коју га је повела супруга Анушка. За истим столом фигура Мицића седи током целог графичког романа. Он у графичком роману постаје локацијски топос и носилац приче. Управо тим кадром празног стола Вељашевић имплицира одсуство и

празнину простора – и у физичком и идејном смислу. Поред несумњивог одсуства, ипак остаје некаква врста наговештаја да ће се Мицић вратити и наставити да ствара, пише и дели своје зенитистичке идеје.

ВЕЗА СА „ЗЕНИТОМ” – ПАРАЛЕЛЕ У ЛИКОВНОМ И ГРАФИЧКОМ ОБЛИКОВАЊУ

Како је већ раније назначено, у оквирима графичког романа „Слободан пад” Владимир Вељашевић укључује и дела која су била репродукована унутар часописа „Зенит”, изложена на Првој међународној „Зенитовој” изложби нове уметности, приређеној у априлу 1924. године (ibid.: 64). Такође, у оквиру једног панела приказан је наступ секције југословенског зенитизма на изложби „Революционарне уметности Запада” у Москви из 1926. године, с плакатима, фотографијама, књигама и зенитистичким издањима (loc. cit.). То укључивање конкретних примера и семиналних дела историјских авангарди, са једне стране, за циљ има да успостави нове језичке односе унутар система комуникације путем пиктограма. Са друге стране, експериментисање у оквирима поља визуелног, у конкретном примеру у оквирима стрипа, блиско је начинима нове слике и нове уметности приказиване у часопису „Зенит – Интернационалној ревији за уметност и културу” (Чубрило 2021: 246–251). На базичном нивоу и у самом техничком смислу „Слободан пад” и „Зенит” су блиски јер се и у једном и другом случају ради о штампаном формату, намењеном већем броју људи. Како графички роман није активистички настројен, попут „Зенита”, не можемо га посматрати на том трагу. Он приказује активистичку и идејну делатност часописа и Љубомира Мицића, постављајући их у оквир ширег друштвеног, политичког и уметничког поља. Поиграва се у морфемама, тачније облачићима са текстом, са различитим визуелним кодовима, али и реченицама попут „Ти мораш бити зенитиста!” и карактеристичним наредбодавним испруженим прстом шаке који се јавља први пут у „Манифесту зенитизма” 1922. године (Поповић 2022: 583). (Сл. 6) Као један од садржаја у оквиру визуелног језика јавља се и Татљинов „Нацрт за Споменик Трећој интернационали”, који је и објављен више пута у 11. броју часописа и двоброју 17–18 (Голубовић и Суботић 2008: 60). Поред приказивања овог семиналног дела историје уметности, у оквиру графичке новеле, Вељашевић уводи и друга дела руског конструктивизма – Де Стијла (De Stijl), футуризма и других авангардних покрета који су се налазили у Галерији авангардних уметника – у саме сцене. (Сл. 7)

Експериментисање са типографијом и визуелним обликовањем часописа, укључивање и репродуковање радова домаћих и иностраних уметника у часопису, на идејном нивоу се повезује

са језичким и визуелним експериментом у стрипу, тачније графичком роману „Слободан пад”. Овакву појаву у ауторском стрипу можемо сагледати и на трагу зенитистичког визуелног наслеђа. Нова типографија која се јавља у часопису и зенитистичким издањима надовезује се на идеје Ел Лисицког и за циљ има превласт гледања над читањем, притом убрзавајући комуникацију (Суботић 1996: 452). Уметници који су визуелно обликовали часопис и радили ликовну опрему зенитистичких публикација, а то су најчешће били Јо Клек, Бранко Ве Пољански и Љубомир Мицић, формирали су нове типолошке знаке и графичке садржаје (Голубовић и Суботић 2008: 69). Сам часопис посматран је као јединствено



уметничко дело, уметничка књига као таква. Часопис је у својој визуелности и начину грађења садржаја, на насловној страни и унутар самог часописа, изражавао авангардне тежње тог времена. Можемо га сагледати и као врсту комплексне графике, јер је сваки број био „ручно обележен печатима са бројевима“ (ibid.: 70). Испитивање визуелности текста и начина на који слово, реч, па и сам текст могу бити представљени и ликовно обликовани, као идеја ће се задржати током наредних деценија, посебно у периоду неоавангарде шездесетих и седамдесетих година. „Слободан пад“ такође настаје на таквом трагу испитивања визуелности језика и конципирању јединственог визуелног језика. Пиктограми, као семантички знакови и означитељи, коришћени у овом графичком роману одлазе корак даље од идеја које налазимо у часопису „Зенит“. У ери свакодневне комуникације на интернету у којој слика и знак постају доминанти преносници говора, идеја, емоција и другог, Вељашевићеви пиктограми, преузети из дигиталне сфере или формиран за потребе изражавања специфичних идеја, преиспитују начин и могућност комуникације. Постављају нову парадигму и питања о систему кодова и знакова које користимо у комуникацији, као и нашу развијеност да их читамо и разумемо. Такав начин формирања наратива и коришћења пиктограмског, искључиво визуелног језика може одвести у даља питања и проблеме промене говора, промене писаног језика и начина на који информације могу да се преносе. Попут каквих кодова и шифри, пиктограмски језик коришћен у графичкој новели „Слободан пад“ неминовно активно укључује посматрача и читаоца у дешифровање и тумачење наратива и језика. Тиме читалац мора да постане тумач и читање, које јесте ментална активност, подигне на ниво комплексне анализе представљеног садржаја.

ТРАЖИ СЕ ЧОВЕК⁴

Како је назначено на првим страницама графичког романа, „из укупног тиража ове књиге издвојено је 25 библиофилских примерака са оригиналним графикама Владимира Милановића и Николе Величког“.⁵ Рађене у техникама ситоштампе и дигиталне графике, оне заправо постају интегрални део самог графичког романа. Сам часопис „Зенит“ био је врло близак изражајним средствима графике, о чему је раније било речи. Тражећи човека, ауторске графике не служе као допуна или прилог графичком роману. Свакако да су оне увезане и функционишу заједнички са графичким романом, у појединим случајевима контекстуализујући наративни ток и биографију Љубомира Мицића. Ако посматрамо „Слободан пад“ као део зенитистичког идејног и визуелног наслеђа, онда и графике Владимира Вељашевића, Николе Величког и Владимира Милановића постају део зенитистичке галерије уметности. Настале као део овог пројекта, ауторски радови продукују и настављају идеје о графици као медију експеримента, у оквиру којег постоје простори за радикалније форме и идеје.

У својим графикама Никола Велички, тражећи одговор на питање, истиче основне животне проблеме савременог човека. Користећи се простим и сведеним ликовним изразом, он сцене и ликовне тих сцена уоквирује, а оквир јесте један од основних градивних елемената уметности стрипа. Приказује фигуру која копа у смећу, исту фигуру која везује пластичне флаше за ноге, на тај начин артикулишући сиромаштво

4 Љ. Мицић, *Револуција у граду беломе 7777 Тражи се човек*, из П. Тодоровић, *Антологија српског дадаизма*, Службени гласник, Београд, 2014, 161.

5 Детаљни подаци о техници и димензијама: Никола Велички ради пет графика у техници ситоштампе, димензија 210 x 145 мм, Владимир Милановић осам графика у техници дигиталне графике, димензија 210 x 145 мм, а Владимир Вељашевић пет графика у техници дигиталне графике, димензија 210 x 145 мм.

представљеног, што јесте проблем друштва. На једној од графика приказано је у херојском ставу, са повезом на очима, завезаним флашама на ногама и цаком смећа, хибридно биће, нејвероватније овца. Те графике апострофирају позне године Мицићевог живота, након Другог светског рата и током живота у Београду, када је оснивач зенитизма живео у дубоком сиромаштву, у коме је и преминуо, доследан својим идејама.

Са друге стране, Владимир Милановић комбинује, колажира и монтира фотографије српског народа, портрете породица, жена и мушкараца у народним, градским и сеоским ношњама са семиналним делима авангардних уметника попут Маљевича, Боћонија, Архипенка, Родченка и других.⁶ Тако на једној графици поставља једну до друге фигуру мушкарца у репрезентативној одећи, каква се носила у Србији двадесетих година, са фигуром Хуга Бала у „кубистичком“ костиму, који је носио при рецитовању своје песме „Караван“ у Кабарету „Волтер“ 23. јуна 1916. године (Goldberg 1979: 40). Јукстапозиционирање фигура, фотографија и уметничких дела, са потписима, поштанским маркицама и печатима, доводи до њихове синтезе, а наизглед потпуно супротног времена и мишљења. Приказивање два културна модела, настала и развијана у истом времену, показују диверзитет и комплексност једног времена, који паралелно, географски не толико далеко, постоје и развијају се. Управо ови радови, са једне стране, проширују и стварају јаснију слику о времену у ком Љубомир Мицић живи и ствара. Са друге стране, блиско идејама зенитизма о представљању нове уметности, графике уводе сада већ иконичне радове историјских авангарди у поље савременог медија каква је дигитална графика.



7. Владимир Вељашевић, *Слободан пад*, 2017.
7. Vladimir Veljašević, *Free Fall*, 2017

⁶ Нека од таквих дела су Маљевичева *Жена на црвеној позадини* из 1912–13, *Супрематистичка фигура* из 1931–32, *Црни квадрат*, 1915. Потом Боћонијева скулптура *Јединствене форме континуитета у простору*, 1913, Архипенкова *Жена која се чешља* из 1915. и Родченкова *Просторна конструкција бр. 12* из 1920. године.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Успостављајући јединствену наративну структуру и користећи се пиктограмским визуелним језиком, аутор графичког романа „Слободан пад“ Владимир Вељашевић, живот Љубомира Мицића и живот зенитизма и часописа „Зенит“, поставља у нов однос са читаоцем. Преузимајући идеје о проширеним могућностима језика, тачније ликовном обликовању писане структуре и нарације из часописа „Зенит“, Вељашевић испитује начин на који можемо разумети наратив користећи се пиктограмима као системом кодова. Такав визуелни језик у дигиталном свету, каквом данас сведочимо, поставља питања о врстама комуникације и важности слике у систему размене информација. Поред пиктограма, аутор у панеле укључује и насловне стране часописа и дела која су у њему била репродукована, понављајући идеју о репродуковању слике унутар другог штампаног медија. Такав комплексан експеримент и нова градивна структура наратива и појединачних секвенци унутар њега, поставља овај графички роман у оквире ауторског експерименталног стрипа, формирајући нови ментални однос између аутора, језика и читаоца. У равни са ограниченим тиражом графика, овај вишеслојни пројекат поставља питања о природи самог стрипа, његовим могућностима вишемедијског стања и начинима на које се он може језички и визуелно проширити.

ЛИТЕРАТУРА

Поповић Б. 2021

Зенит и комерцијални графички дизајн, у: Сто година часописа Зенит 1921–1926–2021, прир. Б. Јовић и И. Суботић, Крагујевац: Галерија Рима, Београд: Институт за књижевност и уметност, 579–590. (Popović B. 2021, Zenit i komercijalni grafički dizajn, u: Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021, priir. B. Jović i I. Subotić, Kragujevac: Galerija Rima, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 579–590)

Чубрило, Ј. 2021

Концепт нове уметности у издањима и активностима часописа Зенит 1921–1926: стратегија или дескрипција, у: Архитектура и визуелне уметности у југословенском контексту: 1918–1941, ур: А. Кадијевић и А. Илијевски, Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Институт за историју уметности, 246–251. (Čubrilo, J. 2021, Koncept nove umetnosti u izdanjima i aktivnostima časopisa Zenit 1921–1926: strategija ili deskripcija, u: Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941, ur: A. Kadijević i A. Iljevski, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti, 246–251)

Cohn, N. 2013

The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images, London: Bloomsbury Academic.

Lee, H. 2009

Biography: A Very Short Introduction, New York: Oxford University Press

Голубовић, В. и Суботић, И. 2008

Зенит 1921–1926, Београд: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, Загреб: СКД Просвјета (Golubović, V. i Subotić, I. 2008, Zenit 1921–1926, Beograd: Narodna biblioteka Srbije, Institut za književnost i umetnost, Zagreb: SKD Prosvjeta)

D'Alleva, A. 2005

Methods & Theories of Art History, London: Lawrence King Publishing

Суботић, И. 1996

Типолошка и ликовна решења Зенита и зенитистичких издања, у: Српска авангарда у периодици, ур: В. Голубовић и С. Тутњевић, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, 442–454. (Subotić, I. 1996, Tipološka i likovna rešenja Zenita i zenitističkih izdanja, u: Srpska avangarda u periodici, ur: V. Golubović i S. Tutnjević, Novi Sad: Matica srpska, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 442–454)

Eisner, W. 1985

Comics & Sequential Art, Tamarac: Poorhouse Press.

Goldberg, R. 1979

Performance: Live Art, 1909 to the Present, New York: Harry N. Abrams Inc.

Summary

MIRKO KOKIR

Museum of Contemporary Art, Belgrade
mirkokokir@gmail.com

PICTOGRAM NARRATIVIZATION IN VLADIMIR VELJAŠEVIĆ'S GRAPHIC NOVEL "FREE FALL"

Using pictograms and simplified visual language, Vladimir Veljašević, in his graphic novel *Free Fall*, visualizes the ideas of Zenitism and the key turning points in the life of Ljubomir Micić, the founder of Zenitism and editor of the journal *Zenit*. Analyzing the visual language of the graphic novel gives us insight into formal and communicational aspects. Furthermore, inspecting parallels between *Zenit* and the visual language of graphic novel concludes that the author, using pictogram narrativization, presents a unique narrative structure, altering the correlation between language and the visual, and the ways language can be or become visual. Seizing the idea of expanded possibilities of language and the visual formatting of the written from *Zenit*, Veljašević questions the possibility of understanding narrative by using pictograms as a system of codes. Along with pictograms, the author includes the front pages of the journal and the artworks reproduced in it, questioning the idea of sharing information on a semantic level, forming a new correlation between the author, the language, and the reader. Creating and writing a visual biography, Vladimir Veljašević presents the life of Micić, as well as the intellectual and artistic practices in the wider frame of political, cultural, and artistic tendencies and contexts.

Translated by the author

ЂОРЂЕ АНДРЕЈЕВИЋ КУН И ПРИМЕЊЕНА УМЕТНОСТ

Апстракт: После Првог светског рата, у време када се Ђорђе Андрејевић Кун (1904–1964) формира као уметник, у Београду долази до значајних помака у области примењене уметности. То се посебно односи на графички дизајн, који због своје широке „применљивости“ и модерног приступа у идејном и визуелном смислу постаје поље рада за многе ликовно образоване ствараоце. Међу њима је и млади Кун, који се издваја својим познавањем графичких и штампарских техника и технологија. Он је у мањини и по свом уверењу да уметност, било да је „лепа“ или „примењена“, треба да буде друштвено ангажована. У томе је био доследан од самог почетка када је као деветнаестогодишњак извео свој први плакат, преко година антифашистичке борбе, до победе и доприноса стварању визуелних симбола комунистичког државног уређења, присутних на грбовима, ордењу, новчаницама, маркама, екслибрисима, дипломама, маркама и другим остварењима. Једним делом Куново бављење примењеним дисциплинама текло је и у складу са општим токовима међуратне грађанске културе, доносећи му значајна признања и уважавање. Током шесте деценије 20. века, када је створена институционална основа за рад у домену примењених уметничких дисциплина, Кун је проширио свој делокруг рада на предмете од керамике, метала и текстила намењених својој приватности. Намера овог текста јесте да у хронолошком следу пружи преглед Кунових активности у сфери примењене уметности и укаже на њене основне карактеристике, о чему је фрагментарно и недовољно писано у стручној литератури.

У ГОДИНАМА ДО ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА (1923–1940)

Рођен у породици у којој је штампарство професија, Ђорђе Андрејевић Кун је од свог оца Вељка (1877–1948) научио штампарски занат (1917–1921) (Кун 1983: 5).¹ Као деветнаестогодишњак и ученик Краљевске уметничке школе (1921–1926), он је за Савез графичких радника, чији је био члан, извео плакат који је позивао на прославу Првог маја 1923. године. Већина политичких плаката тога времена била је типографски решена (Isaković 1974: 4), међутим, Кун је на свом раду приказао радника са црвеном заставом у рукама (Кун 1983: 5). Власти нису толерисале његову јасну и визуелно упечатљиву социјалну поруку, ослоњену на идеје илегалног комунистичког покрета, и зато је плакат, залепљен на градски аутобус, убрзо скинут (*loc. cit.*).² Наредних година Кун је заокупљен школом и усавршавањем у Италији (1926–1928), Немачкој (1928) и у Паризу (1928–1929), у којем је почео да ради дрворезе и да чита марксистичку литературу (Кун 1983: 5–6; Рагмачевић 1935: 105). Када се вратио у Београд, постаје ангажовани учесник у уметничком животу. Са генерацијски блиским колегама залаже се за слободу стваралаштва и повезивање са другим југословенским центрима. Са тим циљевима они оснивају Коло југословенских ликовних уметника (1930–1931), чији је печат са представом Св. Луке поверен Куну на израду (Трифуновић 1973: 645).

Уметник ће ући у жижу интересовања јавности 1931. године када је његов рад изабран, уз незнатне измене, за нови грб Београда (Аноним 1931а; Аноним 1931в). Борећи се за боље економске позиције стваралаца, он је сматрао да добијањем прве награде није у потпуности уступио и своја ауторска права на коришћење грба. Међутим, суд београдске општине није прихватио такав став [Јовановић – Чешка 2018: 139.] Званично усвојен 10. децембра 1931. године, Кунов грб је и данас симбол престонице.³ У сваком погледу – хералдичком, историјском и естетском – грб је био срећно и успело решење, без претеривања се може рећи – уметничко дело, написао је много година касније Павле Васић (Васић 1990; сл. 1).

У време када је радио на грбу Београда, Кун је извео и корице каталога шесте изложбе уметничке групе „Облик“, чији је био члан од 1928. до 1934. године (Rozić 2005: 147). У техници линореза приказао је једну од омиљених тема епохе – персонификацију



1. Грб Београда, награђен рад
1. Belgrade City Emblem, award-winning work

1 За настанак овог текста велику захвалност дугујем госпођи Мири Кун, која ми је ставила на располагање дела и документацију из заоставштине свог оца, као и сопствена истраживања о животу и раду чланова своје породице.

2 У Србији су сазнања о совјетској уметничкој пракси и теорији све до 1930. била оскудна, док су идеје европских комунистичких покрета биле добро познате (Đimić 1989: 33).

3 О историјату постанка и трајања грба, Илић-Агапова 1933: 477–493; Драгосавац 1996: 245–257.

Уметности, седећи женски акт окружен кичицама, вајарским длетом и графичком штихлом (*ibid.*: сл. на с. 48). Он је аутор и насловне стране каталога „Обликове“ изложбе 1932. године,⁴ на којој је модерније решење са геометријски стилизованом представом упаљене бакље, симбола стваралаштва (*ibid.*: сл. на с. 49).

Вишегодишња сарадња коју је Кун започео 1932. године са туристичком агенцијом „Путник“ (до 1937) била је подстицајна за његово бављење примењеном графиком. Најпре је обликовао заштитни знак агенције, заглавља за службена писма и коверте (МГБ У 1153). Наредне године извео је четрнаест дрвореза са приказима градова, природних и других знаменитости из „Путникове“ понуде уобличених у календар „Југославија“ за 1934. годину (БИЛУХАЗУ). Одсецањем доњег бројчаног дела, они су добијали својства самосталних дела погодних за урамљивање и декорисање службених и приватних просторија. Била је то прва уметникова „мапа“ дрвореза (Кулунџић 1964; Кун 1983: 6). У публикацији „La Yougoslavie – pays de tourisme“, насталој поводом четврте сесије Економског савета Балканске Антанте 1936. године, објављено је чак педесет Кунових дрвореза (НМС).

Уметник је од 1933. до 1936. године предавао цртање у Графичкој школи (Рагмачевић 1935: 107; Атанацковић 1940: 2–7), не занемаривши своје стваралаштво. Обликовао је, 1933, каталог изложбе Хисторијско-уметничког музеја (данас НМС) посвећене сликару Ђорђу Крстићу и добио прву награду на конкурс за плакат Шесте јесење изложбе, на којој је по први пут излагана и примењена уметност (Роровић 2011: 168). Следеће године Кун је освојио трећу награду на конкурс за авионску поштанску марку (Рагмачевић 1935: 107).⁵ За Курс вечерњег фигуралног цртања који је водио Петар Добровић на Коларчевом универзитету (1934–1940) пројектовао је плакат сумарно приказавши мушки акт и указујући на студирање људске анатомије по живом моделу, до тада недоступно занатлијама – полазницима курса (Николова 2007: сл. на с. 32).⁶ Поводом одржавања Прве графичке изложбе, чији је био један од организатора, Кун је извео плакат на коме је упечатљиво дочарао занос ствараоца који ради на штампарској преси (МПУ SP-481 [3743]; сл. 2). Овај најуспелији од свих сачуваних уметникових међуратних плаката изведен је техником линореза и ручним отиском, а коришћењем црне и црвене боје. Та колористичка комбинација била је уобичајена (и

4 По подацима из каталога изложбе, Кун је аутор корица, а Иво Шеремет плаката.

5 У недатираним писму Управи пошта и телеграфа Министарства саобраћаја (ПЗУ), Кун наводи да је на конкурс приложио четири цртежа и по две „провизорне копије оригиналне величине (марке)“, са шифром „Икарус III В“.

6 Рад са нагим моделом ретко је био доступан младим уметницима, па су и они посећивали овај курс (Николова 2007: 32).



2. Плакат Прве графичке изложбе, 1934. (МПУ SP-481 [3743]; поклон аутора)
2. Poster for the First Graphic Exhibition, 1934 (MAA SP-481 [3743]; author's donation)

најисплативија) у међуратном штампарству, међутим, за Куна је црвена имала посебан значај – симболисала је комунистички покрет, чији је био припадник, а тиме и заговорник социјалне и револуционарне мисије уметности.⁷ Те 1934. године уметник је у први план почео да ставља друштвено-политички активизам: учествовао је у оснивању идеолошки профилисане уметничке групе „Живот“ и боравио у Бору, где се суочио са нељудским условима у којима су живели рудари, а које ће овековечити у мапи дрвореза „Крваво злато“.

У другој половини тридесетих година Кун је наставио да се бави и „неполитичким“ графичким

7 Кун се и потписивао црвеном бојом, словом К у кругу.

дизајном. Типографски и у складу са савременим токовима извео је, 1936. године, заштитне знаке и меморандуме штампарије Јована Лукса из Старог Бечеја (МГБ У 1152, нацрт) и београдске цинкографије „Илустра“ (МГБ У 1151, нацрт), чији је власник био његов брат Андреја.⁸ Он ради и екслибрисе, малу графичку форму омиљену међу библиофилима.⁹ И тада уметник следи стандардну иконографију приказујући књиге, светиљке, пера за писање и ознаке струковне припадности поручиоца. Тако је на остварењима за др Милоша Бракуса (највероватније из 1936, ПЗУ) и Ј. Ранковића, на коме је и представа скулптуре „Мислилац“ Огиста Родена (ПЗУ). Варирајући персонификацију Правде, фигуру жене са повезом преко очију, са вагом и мачем у рукама, као и ознаку за параграф, извео је 1939. године четири предлога за екслибрис правника Вељка Петровића (МГБ У 1129, 1130, 1131, 1132). Представљајући себе као уметника и интелектуалца, он је свој екслибрис компоновао од алатки нужних у његовом раду – сликарским четкицама (у ћупу), тубом са бојом, пером и књигом (МГБ У 1139; сл. 3).

Кун је 1936. године добио позив на сарадњу од управе Завода за израду новчаница, где је као први домаћи ксилограф-гравер радио његов отац. Извео је три скице за новчаницу од пет стотина динара, од којих су две новчано награђене.¹⁰ Ове године дошло је до сукоба између управе Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић“ и групе млађих чланова Удружења ликовних уметника, који су тражили боље услове за излагање и рад. Кун, који је припадао најрадикалнијем крилу, учествовао је у организовању излагања у алтернативним просторима. За изложбу у Инжењерском дому 1937. године извео је плакат и корицу каталога на којима није визуелизовао свој бунт, већ га је прикрио својеврсном маском, приказавши стереотипне „ознаке“ за ликовно стваралаштво: стилизовани цртеж скулптуре Венере Милоске и типизирани мртве природе (МПУ SP-901 (6308)). У атмосфери драстичних потеза власти према опонентима, то је било нужно због Кунових припрема за скори илегални одлазак у Шпанију и учешћа у грађанском рату (1937–1938). Његов револуционарни ликовни језик долази до пуног изражаја на плакатима (несачуваним) које је радио при штабу 129. републиканске бригаде. Кунови саборци су их оцењивали као „праве покличе“, који су његов уметнички таленат „претварали у оружје“ (Нађ 1964). Међу југословенским добровољцима био је књижевник и публициста Аугуст Цесарец, чију је књигу „Шпањолски сусрети“ Кун илустровао (Кун 1983: 8).¹¹



3. Екслибрис Ђорђа Андрејевића Куна, 1930-е (заоставштина уметника, у власништву Мире Кун)
3. Ex-libris by Đorđe Andrejević Kun, 1930s (from the artist's legacy, owned by Mira Kun)

⁸ Наследивши очев завод за клишеје [Кунов завод клишеја, Краља Милана 8], Андреја је основао „Илустру“ (1936–1952).

⁹ Десетак сачуваних екслибриса изведено је техником дрвореза (Осић 2007: 64; Џино 2007: 78).

¹⁰ У писму Народној банци од 9. 12. 1936, уметник се одриче ауторског права у случају смрти или „физичког онеспособљења за рад“, а у корист банке (ПЗУ). Међутим, новчанице нису изведене (Стојановић 2007: 99).

¹¹ Књига је изашла у Торонту 1938. у издању Хрватске радничке књижаре.

Након повратка у земљу, Кун је наставио да учествује у настојањима илегалне КПЈ да делује кроз дозвољене форме рада, а у складу са директивама донетим 1935. године у Москви на VII конгресу Коминтерне (Đimić 1989: 33–34). Једна од првих иницијатива довела је до покретања, а убрзо и забране, „Недељних информативних новина“ (НИН, 1935), за које је Кун радио политичке карикатуре (Црвенковић 2024: 92–94), медиј и омиљен у оновременој штампи и стална мета цензуре. Он је сарађивао од 1939. године и с партијским активисткињама које су уређивале часопис „Жена данас“ (1936–1941). Посебно је био је активан у опремању двадесет петог броја, илуструјући причу совјетског писца и пропагандисте Иље Еренбурга (Жена данас, 25 (1939): 10) и урадивши цртеж за насловну страну на коме је растанак борца са супругом, алудирајући на нови светски рат који је управо почео немачким нападом на Пољску, земљу уметничковог рођења.

РАТНЕ ГОДИНЕ (1941–1944)

Прве године окупације Београда Ђорђе Андрејевић Кун провео је радећи у илегалној штампарији Централног комитета КПЈ. Опремање и штампање партијских новина, „Глас“, „Пролетер“, Билтен Врховног штаба, као и израда плаката били су његови задаци (Кун 1983: 9). Поводом обележавања двадесетчетворогодишњице оснивања Црвене армије, 1942. године, настао је плакат са фигуром борца – дива који са пушком у руци и уз „подршку“ тенкова и авиона (МИПШ), представља незауваљиву, победничку војну силу. Својим идејним и ликовним решењем плакат је ослоњен на слику „Бољшевик“ (из 1920) совјетског уметника Бориса Кустодијева, која је прослављала победу совјетске револуције и оружја.¹² Кун је ове године извео десетак дрвореза – посвета штампарским радницима, борцима и партијским руководиоцима заслужним за публикавање „Историје Савезне комунистичке партије (Бољшевика)“ (Кун 1983: 9).¹³ На њима су визуелни топоси – комунистичка обележја (срп и чекић) и симболи антифашистичке борбе (петокрака и оружје), које ће заједно са сличним мотивима понављати на већини својих каснијих дела примењене уметности. Упркос тешком и неизвесном илегалном животу и раду, Кун не превиђа породични јубилеј – педесетогодишњицу рада свог оца Вељка. Обележава га дрворезбареном композицијом са алаткама његове професије графичара (штихла-ножић, оловка са челичном писаљком), ловоровом гранчицом, одговарајућом јубиларном цифром и натписом (ПЗУ, НРМК).

Напустивши окупирани Београд 1943. године, Кун је упућен у Јајце где се налазио Врховни штаб Народноослободилачке војске. Као члана његовог пропагандног одељења, чекала су га многа задужења везана за Друго заседање Антифашистичког већа народног ослобођења (29–30. новембар 1943), када су донете круцијалне одлуке за стварање нове, послератне државне заједнице. Уметник је учествовао у уређењу ентеријера сале Дома културе, у којој је скуп одржан, извео је плакат „Живело оружано братство народа Југославије“ (ХМБиХ), заглавље листа „Борба“ (ВМБ 10347) и нацрт за значку Народног фронта (Кун 1983: 9, 11). Као што је некада био аутор грба града Београда, тако је сада Кун радио на грбу новопрокламоване државе. Уобличио га је по идеји Моше Пијаде – да упаљене буктиње симболишу југословенске народе у заједничкој борби (ВМБ 10344, ХМБиХ). Израда првих новчаница Демократске Федеративне Југославије била је, такође, Кунов задатак, а он је и у томе имао респектабилно искуство.¹⁴ Варирао је представу борца, оружја и заставе (*ibid.*: 28–31, 35, 40), јасне и моћне симболе који су, осим актуелности, имали и своју предисторију, односно крајем 19. и почетком 20. века присутни су и на новчаницама Кнежевине и Краљевине Србије, величајући ратничку и ослободилачку државну традицију.

Новина у Куновом опусу био је рад на одликовањима и медаљама (Rudež 1987: 19, 52, 59; ВМБ 10436, 10488, 11262; ХМБиХ). На скицама Ордена заслуга за народ и Медаље заслуга за народ и Ордена за храброст, Ордена народног хероја и Ордена партизанске звезде, приказао је петокраку, буктиње, оружје, борца у журишу са заставом и пушком у рукама и лик маршала Тита, који тада није прихваћен (Поповић 1969: 131–132; Rudež 1987: 37, *sl. na s.* 162). Као и на изради новог државног грба, тако је и у овом послу учествовао загребачки вајар Антун Августинчић, који је дорадио Кунове скице и извео гипсане моделе по којима су ордени и медаље изливени у Московској ковници новца (Rudež 1987: 19, *sl. na s.* 163–164, 168–169, 174, 176–177, 181).¹⁵

12 О слици „Бољшевик“, Mitrović 1983: 100–101.

13 Дрворези су сигнирани словом Т – иницијалом Куновог илегалног имена, Трудин (Панић-Суреп 1948:1).

14 Нацрти за новчанице, од једног, пет, десет, двадесет, педесет, сто, пет стотина и хиљаду динара (Stojanović 2007: 124–131), настали су у Кошчину код Барија, где је Кун, као и други уметници, био смештен након десанта на Дрвар (Кун 1983: 9). Прве серије новчаница штампане су у Совјетском Савезу, а од 1945. у београдском Заводу за израду новчаница. Кунов партизан је и на новчаницама од пет стотина динара коју је 1946. графички обликовао Мате Зламалик (Stojanović 2007: 134).

15 Прве пошिल्ке ордења стижу у Југославију септембра 1944. Од средине наредне године они су израђивани у Загребу по моделима вајара Франа Менегело (Meneghello) Динчића (Rudež 1987: 49, 51, 52, 54, 56).



Током 1944. године Кун је извео и идејне скице за заглавље писама Врховног штаба (ВМБ 10343), Похвалницу и Споменицу 1944. године (ВМБ 10434, 10435), ознаке на партизанским капама и значкама (ВМБ 10339, 10341), као и плакат Другог конгреса антифашистичке омладине Југославије одржаном у Дрвару (Isaković 1974: kat. br. 1). Идеалне женске типове те последње ратне године, боркињу с пушком, болничарку, сељанку и младу жену, уметник је приказао на цртежу насловне стране „Жене данас“ (ЗЗ [1944]), која је поново почела да излази. Крај рата Кун је дочекао у Нишу, где је урадио заглавље „Народног листа“ Окружног народноослободилачког одбора, који је изашао 21. октобра 1944. године с вешћу да Београд ослобођен (Вујучић 1994).

4. Плакат поводом обележавања четрдесет година од оснивања Комунистичке партије Југославије, 1959. (МПУ SP-899 (6306); поклон аутора)
4. Poster commemorating forty years from the founding of the Communist Party of Yugoslavia, 1959 (MAA SP-899 (6306); author's donation)

У ГОДИНАМА СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ (1945–1964)

После Другог светског рата уследиле су за Ђорђа Андрејевића Куна године испуњене сликарским и педагошким радом, друштвеним и политичким активностима.¹⁶ Његово бављење различитим дисциплинама примењене уметности, такође, није посустало. Делатност током рата, када је графички дефинисао најважније државне симболе новог друштвеног поретка, учинили су га личношћу којој су поверавани најважнији уметнички задаци и у тој области.

Кун је био аутор прве марке са ликом маршала Тита, коју је 1945. године објавила Демократска Федеративна Југославија (Поповић Васић 2009: 20). И касније се бавио том минијатурном формом примењене уметности важног државног значаја. Поводом обележавања сто педесет година од Првог српског устанка, 1954. године, извео је нацрте за марке од тридесет, педесет и седамдесет пара са приказима топа, печата Правитељствујућег совјета и Карађорђа са границом ловора (*ibid.*: kat. br. i sl. 107). На молбу руководства Генералне дирекције телеграфа и телефона 1959. године, уметник је прихватио да решење плаката којим је обележена четрдесетогодишњица оснивања КПЈ, с приказом завијорених црвених застава, буде „преведено“ у медиј јубиларне марке од двадесет пара (*ibid.*: 20, kat. br. i sl. 112; Isaković, 1974: kat. br. 78, sl. 64).¹⁷ Четири године касније, он је последњи пут дизајнирао марке, за колекције „Сутјеска 1943–1963“ и „29. новембар 1943–1963“, пригодно приказавши сцене партизанске борбе и победе (МПУ SP-1869 (8090), SP-1868 (8089)).

И друге форме графичког дизајна заступљене су у послератном опусу Ђорђа Андрејевића Куна. Године 1945. урадио је заштитне знаке за новопокренута издавачка предузећа „Култура“ и „Просвета“, и то по истом принципу: велико почетно слово назива издавача с петокраком и отвореном књигом, односно зрацима (МГБ У 1148, 1149, 1150). Те прве послератне године обликовао је заглавље „Просветног прегледа“ (Анђелић 2011: 9), а уследио је ангажман и у области књижне и новинске илустрације. Тако „Култура“ објављује 1947. године збирку песама Владимира Мајаковског „Прочитај, проскидај и Париз и Китај“ са његових двадесет и шест цртежа и дрвореза.¹⁸

16 Уметник је предавао на Ликовној академији у Београду (1945–1964; ректор 1960–1963), био је члан САНУ (од 1950) и ЈАЗУ (од 1963), председник Савеза ликовних уметника Југославије (1957–1960), посланик у Скупштини Народне републике Србије (1950–1953) и члан Централног комитета Савеза комуниста Србије (од 1959).

17 Писмо Генералне дирекције телеграфа и телефона од 5. 3. 1959 (ПЗУ).

18 Њихови графички отисци на јапанској хартији, у ПЗУ. Кун је извео и цртеж за корицу књиге „Гвоздена пета“ Џека Лондона (МГБ У 1128), међутим, он није публикован у књизи коју је „Култура“ објавила 1946. Извео је решење за корице књиге „Четрдесет прва: устанак народа Југославије“, за Новинско издавачко предузеће „Младо поколење“ 1961. године, уговор од 21. 8. 1961 (ПЗУ).

Те године одржан је Први конгрес ликовних уметника Федеративне Народне Републике Југославије, на коме је Кун у свом реферату истакао да Петогодишњи план у изградњи земље даје нове теме уметницима који треба да „изразе и овековече овај историјски покрет“ (Ђаловић 2011: 185). У његовом даљем раду, као и раду других стваралаца, преплитаће се старе теме и мотиви са новим. Тако је по поруџбини Народног фронта на насловној страни првомајског броја листа „Глас“, 1949. године, приказао полуфигуру омладинца који маше црвеном заставом са српом и чекићем (МПУ SP-14 (954)).¹⁹ За промовисање Петогодишњег плана 1950. године илустровао је паролу „Први у борби – први у изградњи“ приказујући истоветног лика и става партизана са пушком и рудара са шлемом на глави, хероја изградње земље.²⁰

Снажног мобилишућег и пропагандног карактера, политички плакат има огроман значај и на њему раде многи ствараоци. На њима су прикази припадника класе која је освојила политичку власт, ратника, радника и сељака, победничких гестова или у заносу стварања новог друштва, као и његови симболи – петокрака, срп и чекић, заставе, пароле (Isaković 1974: 4). Поред тих иконографских топоса, и сам реалистички уметнички поступак био је ослоњен на совјетске узор. Кун је и у том погледу био свој на своме, одраније користећи „ликовни израз револуционарног језика“ (*loc. cit.*), којим су говорили и многи други аутори, попут Пива Караматијевића, Измета Мујезиновића, Мате Зламалика, Мила Милуновића, Михаила С. Петрова и Антона Хутера (*loc. cit.*; Поповић Васић 2009: 12).

Кун је почетком 1945. године извео плакат Првог антифашистичког митинга жена Србије, приказавши попрсје сељанке која у знак поздрава маше црвеном марамом (МПУ 3716; Isaković 1974: kat. br. 6, sl. 10). Полуфигуре двојице војника са шлемом и капом *титовком*, застава с петокраком, букет цвећа и трака са исписаним годинама су на плакату којим је 1951. године евоцирана десетогодишњица Народноослободилачке борбе (МПУ SP-2640 (9040); Isaković, 1974: kat. br. 63, sl. 51). И на каснијим плакатима Кун ради по истом моделу. Тако се вијоре југословенске заставе са комунистичким симболима и цвећем на решењу за свечаност поводом Првог маја 1955. године (МПУ SP-191 (1302); Isaković 1974: kat.br. 73; Isaković, Likić i Jevtović 1974: sl. 58). Те године Кун је дизајнирао плакат поводом одржавања оснивачког конгреса наставника предвојничке обуке ФНРЈ у Охриду, приказавши значке за предвојничку обуку, на којој су прикази младића и девојке са пушкама и одговарајући натпис (МПУ SP-1932 (8154), нацрт; МПУ SP-1931 (8153), офсет штампа). Исте године настала су и два плаката на којима нема симбола

19 Да је цртеж настао за лист „Глас“ пише у картону предмета, који је обрадила Нада Андрејевић Кун. Светлана Исаковић (1974: kat. br. 47) идентификовала је цртеж као нацрт за плакат.

20 Цртеж није реализован у штампаној форми, судећи по написаном у инвентарском картону МПУ, који је обрадила Нада Андрејевић Кун.



5. Плакат за изложбу у павиљону Тврђава у Нишу, 1961. (МПУ SP-900 (6307); поклон аутора)
5. Poster for the exhibition at the Fortress Pavilion in Niš, 1961 (MAA SP-900 (6307); author's donation)

борбе и изградње социјалистичког друштва. Првим је обележена Недеља прикупљања историјских документа (МПУ SP-232 (1466), литоштампа) са асоцијативним приказом гомиле листова исписаног папира,²¹ односно цртеж Београдске тврђаве изведен по једној старој гравири за изложбу „Београд кроз архивска документа“ (МПУ SP-236 (1470)).

Наредних година Кун је ретко радио политичке плакате. Тако је 1959. године настало решење поводом прослављања годишњице оснивања (1919–1959) КПЈ (МПУ SP-899 (6306); Isaković, Likić i Jevtović 1974: kat. br. 78, sl. 64; сл. 4). На њему су уобичајени мотиви, застава, петокрака са српом и чекићем, парола,²² а новину представља њихова наглашена стилизација. Модернији ликовни израз, у складу са новим уметничким тенденцијама, још је учљивији на плакату из 1961. године којим су евоциране две деценије од почетка борбе против немачког окупатора. На њему је зид од цигала на коме је, као графит, исписана парола

21 Кун је на позив „Архивског прегледа“, чија је управа иницирала сарадњу, извео и нацрте за насловну страну часописа и за кутију за цигарете, којима је и на тај начин обележена Недеља прикупљања архивске грађе, рачун од 29. 10. 1955 (ПЗУ).

22 Плакат је штампан на језицима народа Југославије. Његово решење је примењено и за израду марке од двадесет пара.

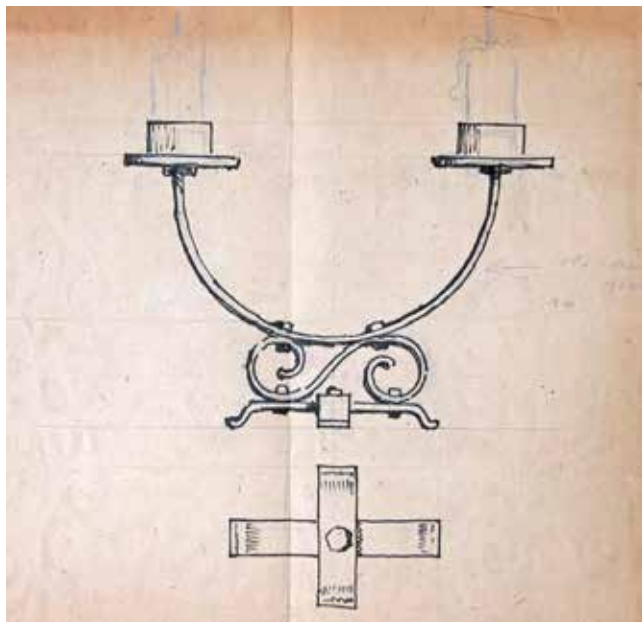


6. Украсни тањир, 1952–1953. (заоставштина уметника, у власништву Мире Кун)
6. Decorative plate, 1952–1953 (from the artist's legacy, owned by Mira Kun)

„Смрт фашизму – слобода народу 1941“ (МПУ SP-902 (6309); Isaković, Likić i Jevtović 1974: sl. 65).

Као и пре рата, уметник је радио изложбене плакате, превасходно за сопствена излагања.²³ У почетку ни на њима не тежи оригиналном изразу. На плакату своје изложбе у крагујевачкој градској галерији 1953. године приказује уобичајени знак за сликарску уметност, палету са четкицама и одговарајући текст (МПУ SP-15 (955), нацрт). Међутим, шест година касније, он изводи упечатљиво решење за оглашавање изложбе у Музеју примењене уметности, приказавши само свој карактеристични потпис сиве боје и огромних димензија на белој позадини, са нужним текстуалним подацима црне боје (МПУ SP-898 (6305), нацрт). Исти концепт – бели потпис на доминантној црвеној позадини – има и плакат изложбе одржане 1961. године у Павиљону Нишке тврђаве (МПУ SP-900 (6307), литоштампа; сл. 5). Ови плакати сведоче о самосвести ствараоца увереног да је његов

23 Кун је 1956. дизајнирао плакат за изложбу МПУ посвећену збирци коју је сакупио његов некадашњи професор Љубомир Љуба Ивановић (МГБ У 1156, нацрт; МПУ SP-240 (1474), SP-241 (1475), нацрт и дрворез). Он је породично био везан за МПУ, његова супруга Нада Андрејевић Кун (1908–1993) била је директорка Музеја (1950–1971) и значајна личност у музеологији тог времена.



7. Нацрт за свећњак од кованог гвожђа, 1952–1956. (заоставштина уметника, у власништву Мире Кун)
7. Design for a wrought-iron candlestick, 1952–1956 (from the artist's legacy, owned by Mira Kun)

потпис препознатљив широком кругу јавности, као и његов доследан револуционарни став у уметничком и животном опредељењу.²⁴

У духу времена социјалистичке Југославије постојала је велика продукција медаља, плакета и значака којима су обележавани многи догађаји. Кун је био аутор бројних идејних решења таквих намена. Године 1955. настале су скице за медаљу десетогодишњице Савеза спортова Југославије, а четири године касније за плакету Атлетског савеза Југославије којом се меморише тридесет година од његовог оснивања.²⁵ По Куновим нацртима, између осталих, изведене су значке Четвртог конгреса ФНР Југославије, првомајска значка и значка шаховског клуба (1952, МГБ У 1140, 1143), значка француским борцима – учесницима Солунског фронта (1956),²⁶ значка Југословенског конгреса за физичку културу (1958)²⁷ и значка Савезног слета (1959).²⁸ Бројне су и дипломе, повеље и похвалнице које је уметник графички обликовао, као што су оне из 1955. године за Стрељачки и Фудбалски савез Србије,²⁹ или репрезентативна повеља – дрворез у кожном повезу за Норвежане који су током рата помагали југословенске интернирце, изведена наредне године (МГБ У 1155, нацрт; Кун 1983: 12)

Кун је често био ангажован и за идејна решења за предмете којим су политичке и државне институције даривале председника Јосипа Броза Тита. Тако је 1955. поводом његовог избора за доживотног почасног председника Савеза бораца, а по позиву Централног одбора тог удружења, Кун обликовао пергаментну повељу са кожним корицама.³⁰ Тада је, као поклон Народног одбора Градске општине Дрвар, израдио нацрт за пергаментну повељу и њену луксузну сребрну кутију,³¹ приказавши „карактеристичне објекте Дрвара из ратног периода”,³² уметнику добро познате јер је и он боравио тамо у време немачког десанта. Он је наредне године победио на конкурс за обликовање штафетне палице, од сребра и бакра, и пратеће пергаментне повеље, који су расписали црногорски комунисти поводом Титовог рођендана.³³ Они су и 1957. године Куну поверили израду поклоне за маршала, корице албума са копијама фресака и луксузну кутију за његово чување.³⁴

Уметник је радио и по позиву самог Јосипа Броза Тита. Познате су две скице за његов екслибрис (МЈ; Осић 2007: 64, сл. 20) настале 1949. или 1956. године.³⁵ На једној је рука са две птице у лету (Žino 1995: 78, сл. на с. 77), а на другој скици је огромна скулптура човека, персонификација комунистичке Југославије, коју клеше пет вајара – симболично приказано пет југословенских народа (Осић 2007: 64, сл. 20; Žino 2007: 78). Маршал је одабрао други нацрт.

Упркос бројним професионалним и друштвеним обавезама, Ђорђе Андрејевић Кун је налазио време да своје уметничко искуство прошири новим медијима. Тако је 1952. или 1953. године осликао више керамичких тањира набављених код грнчара са београдске Каленић пијаце, наменивши их декорисању терасе Мајсторске радионице чији је био управник.³⁶ Кун није имао искуства са керамиком, дисциплином која је и у Београду тридесетих година почела да стиче своје ауторе и публику и која је од 1948. године почела да се учи на Академији примењених уметности. На једном тањиру, Кун је насликао стилизованог белог голуба, птицу која је 1949. године постала међународни симбол мира захваљујући Паблу Пикасу, уметнику чија су комунистичка политичка становишта и ликовни језик у Југославији били изузетно поштовани и стваралачки инспиративни (Megenik, 2008: 128–134; сл. 6). Његово бављење керамиком могло је да подстакне и Кунову заинтересованост за ову област стваралаштва.

У поље рада послератних уметника ушли су и текстилни предмети серијске и уникатне израде, док

24 Куну је свакако била позната пракса да се на изложбеним плакатима значајних европских уметника, Пикаса на пример, појављују и њихови карактеристични потписи.

25 Рачуни од 22. 10. 1955. и 5. 2. 1959 (ПЗУ).

26 Рачун Централном одбору Савеза бораца Народноослободилачког рата Југославије од 22. 6. 1956 (ПЗУ).

27 Рачун од 2. 8. 1958 (ПЗУ).

28 Тада су настала и два решења за плакете, рачун од 19. 12. 1958 (ПЗУ).

29 Рачун од 2. 4. 1955. и 9. 7. 1955 (ПЗУ).

30 Рачун од 28. 5. 1955 (ПЗУ). По поруџбини Централног одбора Савеза бораца Југославије, Кун је ове године извео и нацрт за једну урну, рачун од 8. 12. 1955 (ПЗУ).

31 Рачун од 26. 7. 1955 (ПЗУ).

32 Писмо уметника Дрварчанима од 26. 7. 1955 (ПЗУ).

33 Рачун од 29. 5. 1956 (ПЗУ).

34 Писмо финансијског одељења Централног комитета Савеза комуниста Црне Горе од 17. 6. 1957; рачун од 24. 5. 1957 (ПЗУ).

35 Беноа Жино (2007: 78) наводи да је по подацима Мире Кун екслибрис настао 1949, а да се у документацији МЈ, у коме се чувају примерци екслибриса, помиње 1956. година.

36 На основу сећања госпође Мире Кун, разговора из 2005.

је женски ручни рад и даље незаменљив у уређењу домаћинства. На молбу своје супруге, Кун је 1956. или 1957. године осмислио једну ескапистичку композицију са палмама и морским животињама. Вешта везиља, она је њоме украсила столњак.³⁷ За потребе своје породице, он је раније (1952–1956) пројектовао сто, лустер, стајаћу лампу, двокраке и трокраке свећњаке од кованог гвожђа (сл. 7).³⁸ Популарност таквог намештаја била је велика, а Куново ауторство ствар престижа, па га функционери општине Бијело Поље ангажују 1960. године за рођендански поклон Титу. Презаузети уметник погоршаног здравља одлучује се за прагматично решење: уступа неке од својих већ изведених комада намештаја, који се одликују једноставношћу форми и уважавањем кованог гвожђа као специфичног материјала и технике.³⁹

Као примењени уметник, Ђорђе Андрејевић Кун је пре свега графички дизајнер. Сјајан цртач и познавалац графичких и штампарских техника он је брзо нашао своје место у Београду, чија је модернизација графички дизајн учинила свеprisутним феноменом. Следећи општеприхваћени садржајни и ликовни вокабулар, обликовао је плакате, илустрације, публикације, екслибрисе, заштитне знаке, новчанице... Успех постиже већ 1930. године победом на конкурс за грб Београда, а потом и на другим јавним надметањима за избор графичких решења плаката, марки и новчаница.

Као веома млад, Кун је изабрао живот борца за друштвене промене, а занат графичара, сликарско образовање, боравак и усавршавање у иностранству дали су му јасан увид у општа друштвена превирања и свест да је уметност моћно средство у мобилисању истомишљеника и друштвено-политичким сукобима. Био је активан у напорима младе генерације уметника да унапреди услове за рад, а својим делом указивао је на шире друштвене аномалије и неправде. Од учешћа у шпанском грађанском рату 1937. године, Кунов рад је превасходно „оружје“ у борби против фашизма и за идеале комунизма. Брзина реаговања, директност и недвосмисленост визуелне поруке јесу његови приоритети, као и других уметника – револуционара. Обавезујући узор јесте совјетска пропагандна матрица уобличена током тридесетих година 20. века и широко практикована у интернационалним комунистичким покретима. Кунова вештина у коришћењу прокламованог модела, али и учешће у кључним тренуцима партизанске борбе за успостављање нове државне политике и њених симбола, учинили су га једним од најмаркантнијих стваралаца послератне Југославије. Бројне су државне, политичке и друштвене организације које су му поверавале послове на изради ордења, марки, медаља, плакета, плаката, повеља, заштитних знакова, значки, илустрација... Та остварења, поред сликарских и графичких дела, допринела су да његово име постане познато и ван стручних и политичких кругова. Свестан своје позиције, на плакатима својих последњих самосталних изложби, 1959. и 1961. године, он приказује само свој карактеристични потпис, у јавности препознатљив „знак“.

Током шесте деценије XX века, када се у Србији ствара институционална основа за рад у домену примењених уметничких дисциплина, Кун ће проширити свој делокруг рада на предмете од керамике, метала и текстила. Они су настали да би оплеменили радно и породично окружење, а без настојања да оствари ниво ауторског уметничког дела. Таква амбиција, нарочито од 1937. године, углавном није доминирала ни у другим областима примењене уметности којима се бавио. Императив његовог стваралаштва били су сврха / намена и комуникативност дела.

37 По сећању госпође Мире Кун. Столњак није сачуван.

38 По Куновим нацртима израђени су у радионици уметничког бравара Бранка Лазаревића.

39 Шаховски сточић, лампа и свећњаци су у фонду МЈ (Црвенковић 2024: 101).

ЛИТЕРАТУРА

Црвенковић, Б. 2024

Кунови уметнички простори, у: *Кун: уметник, радник, борац*, Београд: САНУ, 89–102. (Crvenković, B. 2024, Kunovi umetnički prostori, u: *Kun: umetnik, radnik, borac*, Beograd: SANU, 89–102.)

Јовановић Чешка, Т. 2018

Ђорђе Чаралић Фусек: секретар Канцеларије краљевских ордена. Живот и дело, Београд: Историјски музеј Србије. (Јовановић Чешка, Т. 2018, *Đorđe Čarapić Fusek: sekretar Kancelarije kraljevskih ordena. Život i delo*, Beograd: Istorijski muzej Srbije.)

Анђелић, Т. 2011

Време, људи: Просветни преглед 1945–2010, Београд: Просветни преглед. [Anđelić, T. 2011, *Vreme, ljudi: Prosvetni pregled 1945–2010*, Beograd: Prosvetni pregled.]

Ђурђејкановић Мирић, С. 2011

Крваво злато: Из уметничке збирке Музеја рударства и металургије Бор, Горњи Милановац: Галерија Музеја рудничко-таковског краја. (Ђурђејкановић Мирић, С. 2011, *Krvavo zlato: Iz umetničke zbirke Muzeja rudarstva i metalurgije Bor, Gornji Milanovac: Galerija Muzeja rudničko-takovskog kraja.*)

Ђаловић, Д. 2011

Визија новог друштва у југословенској послератној уметности, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови Сад) 39: 183–203. (Đalović, D. 2011, *Vizija novog društva u jugoslovenskoj posleratnoj umetnosti, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* (Novi Sad) 39: 183–203.)

Роповић, В. 2011

Београд и применјена уметност 1918–1941, Београд: Музеј применјене уметности.

Поповић Васић, Г. 2009

Између страха и одушевљења: Примери графичког дизајна у Србији 1950–1970, Београд: Графички колектив. (Popović Vasić, G. 2009, *Između straha i oduševljenja: Primeri grafičkog dizajna u Srbiji 1950–1970*, Beograd: Grafički kolektiv.)

Мереник, Л. 2008

Picasso: harizma socijalističkog modernizma, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu* (Beograd) III / IV: 128–134.

Николова, М. 2007

Уметничке школе у Београду, Београд: Педагошки музеј. (Nikolova, M. 2007, *Umetničke škole u Beogradu*, Beograd: Pedagoški muzej.)

Осић, Џ. 2007

Екслибрис у југословенским земљама, у: *Зборник о екслибрису*, ур. Р. Ћирић, Београд: Екслибрис друштво Београд, Факултет примених уметности, Котур и остали, 8–23.

Џино, В. 2007

Екслибрис маршала Тита. Портрет једног књижног листића, у: *Зборник о екслибрису*, ур. Р. Ћирић, Београд: Екслибрис друштво Београд, Факултет примених уметности, Котур и остали, 12–13.

Стојановић, Џ. 2007

Nacionalni katalog novčanica Srbije i Jugoslavije, Београд: Sanimex.

Роџић, В. 2005

Уметничка група Облик 1926–1939, Београд: Канцеларија за придруживање Србије и Црне Горе Европској унији.

Драгосавац, Н. 1996

Бурна историја београдског грба, *Годишњак града Београда* (Београд) XLIII: 245–257. (Dragosavac, N. 1996, *Burna istorija beogradskog grba, Godišnjak grada Beograda* (Beograd) XLIII: 245–257.)

Вујачић, Д. 1994

Историја писана у журби: Пола века Народних новина, Ниш: Народне новине. (Vujačić, D. 1994, *Istorija pisana u žurbi: Pola veka Narodnih novina*, Niš: Narodne novine.)

Васић, П. 1990

Занемарени први грб Београда, *Политика*, 15. јун. (Vasić, P. 1990, *Zanemareni prvi grb Beograda, Politika*, 15. jun.)

Димић, Лј. 1989

Агитпроп култура: Агитпроповаска фаза културне политике у Србији 1945–1952, Београд: Рад.

Рудеж, С. 1987

Одликovanja Socijalističke federativne republike Jugoslavije, Београд: Службени лист СФРЈ.

Кун, М. 1983

Фрагменти за хронологију живота и рада Ђорђа Андрејевића-Куна, у: *Кун*, Крагујевац: Народни музеј Крагујевац, 5–4. (Kun, M. 1983, *Fragmenti za hronologiju života i rada Đorđa Andrejevića-Kuna*, u: *Kun*, Kragujevac: Narodni muzej Kragujevac, 5–24.)

Митровић, А. 1983

Ангаžовано и лепо: Уметност у раздобљу светских ратова (1914–1945), Београд: Народна књига.

Исакковић, С. Ликић, В. и Јевтовић, Ј. 1974

Београдски политички плакат 1944–1974, Београд: Музеј применјене уметности.

Исакковић, С. 1974

Београдски политички плакат 1944–1974, Београд: Музеј применјене уметности.

Трифунковић, Л. 1973

Српско сликарство 1900–1950, Београд: Нолит. (Trifunović, L. 1973, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Beograd: Nolit.)

Поповић, М. 1969

Ордени, медаље и плакете рађени у Заводу за израду новчаница у Београду, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 13: 131–147. (Popović, M. 1969, *Ordni, medalje i plakete rađeni u Zavodu za izradu novčanica u Beogradu, Zbornik Muzeja primenjene umetnosti* (Beograd) 13: 131–147.)

Трифунковић, Л. 1967

Српска ликовна критика, Београд: Српска књижевна задруга. (Trifunović, L. 1967, *Srpska likovna kritika*, Beograd: Srpska književna zadruga.)

Кулундџић, З. 1964

Заборањена мапа Ђорђа Андрејевића-Куна, *Telegram* (Zagreb), 7. фебруар.

Нађ, К. 1964

Успомени Ђорђа Андрејевића-Куна: револуционар и уметник, *Народна армија* (Београд), 24. јануар. (преузето из: Кун, М.)

1983, 8.). [Nađ, K. 1964, Uspomeni Đorđa Andrejevića-Kuna: revolucionar i umetnik, *Narodna armija* (Beograd), 24. januar. (preuzeto iz: Kun, M. 1983, 8.)

Panić-Surep, M. 1948
Naše izdanje „istorije SKP (b)“ 1942, *Književne novine*, 28. septembar, 1.

Atanacković, P. V. 1940
1930–1940. Deset godina rada Grafičke škole u Beogradu, *Grafička revija* (Beograd): 2–7.

Parmačević, S. 1935
Đorđe Andrejević-Kun, *Mladost*, god. 13, br. 5, januar, 105–107.

Илић-Агапова, М. 1933
Наш нови грб, *Илустрована историја Београда*, Београд: Библиотека града Београда, 477–493. (Ilić-Agarova, M. 1933, Naš novi grb, *Ilustrovana istorija Beograda*, Beograd: Biblioteka grada Beograda, 477–493.)

Аноним. 1931а
Награђене скице за грб града Београда, *Политика*, 13. новембар. (Anonim. 1931, Nagradene skice za grb grada Beograda, *Politika*, 13. novembar.)

Аноним. 1931б
Београд ће најзад добити свој грб, *Политика*, 13. новембар. (Anonim. 1931, Beograd će najzad dobiti svoj grb, *Politika*, 13. novembar.)

ИЗВОРИ

Колекција дела Ђорђа Андрејевића Куна, Музеј примењене уметности, Београд
Породична заоставштина уметника, у власништву Мире Кун, Београд (ПЗУ)
Необјављени рукопис Мире Кун *Породица Андреаша и Терезије Кун* (НРМК)
Жена данас (1936–1944)

СКРАЋЕНИЦЕ

БИЛУХАЗУ – Библиотека Института за ликовне умјетности Хрватске академије знаности и умјетности (раније Југословенске академије знаности и умјетности), Загреб
ВМБ – Војни музеј, Београд
КПЈ – Комунистичка партија Југославије
МГБ – Музеј града Београда, Београд
МИПШ – Музеј илегалних партијских штампарија, у саставу Музеја града Београда (укинут 2000)
МЈ – Музеј Југославије, Београд
МПУ – Музеј примењене уметности, Београд
НМС – Народни музеј Србије, Београд
НРМК – Необјављени рукопис Мире Кун *Породица Андреаша и Терезије Кун*
ПЗУ – Породична заоставштина уметника, у власништву Мире Кун, Београд
ХМБХ – Хисторијски музеј Босне и Херцеговине, Сарајево

Summary

BOJANA POPOVIĆ

Museum of Applied Art, Belgrade
bojana.popovic@mpu.rs

ĐORĐE ANDREJEVIĆ KUN AND APPLIED ART

At a very young age, Đorđe Andrejević Kun (1904–1964) chose the profession of an artist and the life of a fighter for social change. The trade of a graphic artist, painting education in Belgrade, residence and training in Italy, Germany and Paris, gave him a clear insight into the general social turmoil and the awareness that art is a powerful tool in mobilizing like-minded people and socio-political conflicts. Returning to Belgrade, he first actively participates in the efforts of the young generation to improve the conditions for artistic work, and soon he began to point out wider social anomalies and injustices with his work. He will make his contribution in the war against fascism, both underground and at the front. As an applied artist, Kun's first and foremost a graphic designer. In 1930, he achieved enormous success by winning the competition for the coat of arms of the city of Belgrade, which is still in use today. Subsequently, he worked on the design of posters, publications, illustrations, ex-libris, protective signs and banknotes, following generally accepted content and artistic vocabulary. Since his participation in the Spanish Civil War, Kun's graphic design primarily become a means of fighting for the victory over fascism and for the ideas of communism. Its role models are in the Soviet propaganda matrix, shaped during the thirties of the 20th century and widely practiced in international communist movements. Kun's skill in using the proclaimed model, as well as his participation in the key moments of the partisan struggle for the establishment of a new state policy and its symbols, made him one of the most striking creators of post-war Yugoslavia. Numerous state, political and social organizations entrusted him with work on the production of decorations, stamps, medals, charters, protective signs, badges, illustrations, plaques, etc. During the sixth decade of the 20th century, when the institutional basis for creativity in the field of applied artistic disciplines was being created in Serbia, Kun will expand his scope of work to objects made of ceramics, metals and textiles. They were created to enrich the work and family environment, without the ambition to achieve the level of artwork.

Translated by Tatjana Nišić

РАДОВИ ЦЕНИ ХОЛЦЕР У ПОСТФЕМИНИСТИЧКОМ ДИСКУРСУ

Апстракт: Предмет овог рада су постфеминистичка уметничка дела Џени Холцер, са фокусом на „Труизме”, који су засновани на тексту, док реконтекстуализацијом и деконструкцијом имају за циљ да критикују идеологије свакодневног живота, као и да промене погледе на пол и полност. Циљ рада је да се пружи њихово свеобухватно разумевање, као и постфеминистички домети. Њиховом анализом долазимо до закључка да је Холцер, апропријацијом садржаја и форме, понудила феминистички коректив у корист маргиналних група, које је затим ставила у јавне институционалне просторе, чиме је успела да неканонски гласови добију видљивост. Резултат анализе доприноса Холцерове у постфеминистичкој уметности јесте тај да је била кључна фигура, такође зато што је прва увела технологију у представљање својих радова, „Труизама”, користећи кинетичке ЛЕД знакове и ксенонске пројекције,¹ чиме је скренула пажњу на уметнице током самих почетака дигиталног књижевног експериментисања.

Кључне речи: језик, постфеминистичка уметност, „Труизам”, Џени Холцер

¹ Ксенонске пројекције су врста осветљених знакова који се могу користити за рекламе, најчешће се налазе у урбаним окружењима. Ксенонске лампе, које их сачињавају, састоје се од ненаелектрисаних светлећих цеви које су напуњене ксенонским плинком.

Како би се боље разумели радови Џени Холцер (Jenny Holzer) с краја прошлог века, на првом месту треба анализирати постфеминизам као појам, а затим и саме радове ове уметнице у том дискурсу, са фокусом на њене радове засноване на тексту – „Труизме“. Како Хал Фостер (Hal Foster) наводи: постмодернистички „текст“ сугерисао је сасвим другачију врсту ентитета – према утицајној дефиницији Ролана Барта (Roland Barthes), то је „вишедимензионални простор у коме се различити списи, од којих ниједан није оригиналан, стапају и сударају“ (Foster 2016: 700). Чинило се да је управо тај појам „текстуалности“ прикладан за стратегију апропријације у плакатима Џени Холцер, поготову ако се у обзир узме да је пракса постмодернистичке текстуалности први пут доведена у везу са модернистичким идејама „мајсторских“ дела и „мајсторских“ уметника, које су биле посматране као идеолошки „митови“ које је требало разоткрити да би се демистификовали и деконструисали, а уз то се сматрало и да су ови митови родно мушки (*loc. cit.*). То нас доводи до закључка да није било случајно што су ову критику водиле баш феминистичке уметнице.

За разлику од феминистичке уметности, постфеминистичка уметност се више не фокусира на критичко указивање антрополошких оквира жене као субјекта уметности већ у промењеној уметничкој и друштвеној клими која не тежи изражавању емоција или идеолошких критика, већ употреби, деконструкцији и полижанровској интерпретацији означитељских механизма маркетинга, технологије, медија, економије и облика приказивања пола и полности (Šuvaković 1995).

Француска постструктуралистичка теорија Елен Сиксу (Helene Cixous), Јулије Кристеве (Julia Kristeva) и Лис Иригарај (Luce Irigaray) јесте била основа постфеминизма, који се развијао од касних седамдесетих до деведесетих година (*loc. cit.*). Теоријски проблеми којима се постфеминизам бави улазе у домене психоанализе, социјалног рада, естетског, политичког и филозофског промишљања статуса субјекта жене, за разлику од дотадашњег погледа на женску полност која је била разматрана у мушким оквирима (*loc. cit.*). Шантал Муф (Chantal Mouffe) скреће пажњу на услов за постизање равноправности жена, како генерално тако и у уметности, који је феминистичка политика, која треба да се суштински бори против стављања категорије „жене“ у позицију потчињености у свим дискурсима, праксама и друштвеним односима (Muf 2008). Са тим у вези је и један од централних проблема постфеминистичке уметности – медијско приказивање, које успоставља доминантне друштвене критеријуме и вредности кроз механизме и канале стварања репрезентација, њихове дистрибуције, контроле и селекције, што је у свом раду критиковала и Џени Холцер (Šuvaković 1995). Зато је баш ова уметница занимљива да се анализира у постфеминистичком дискурсу, јер на један суптилан начин скреће пажњу на женски положај, својим постојањем, али и својим уметничким радом.

Џени Холцер је позната по коришћењу формата за оглашавање, као што су билборди и јавне површине, како би укључила масовне облике комуникације у служби уметности (Jones 2018). Рад заснован на тексту, који је на почетку био у форми постера, осликаних знакова и плакета на специфичним јавним локацијама, Џени Холцер је користила да би се одупрела репрезентацији и да би критиковала идеологије свакодневног живота (Breslin 2013). Таква критика друштва спектакла битан је део њеног критичког рада (Šuvaković 2009). Рани текстови су веома успешно избегавали сваки ауторитативан тон и уместо тога представљали контрадикторности и плуралности под маском „Труизама“ (1977–79) или конструисаних манифеста у њеним „Инфламаторним есејима“ (1979–82), у којима је предмет уметности дематеријализован као и његова ауторка која је нестала (Breslin 2013). Она деконструира постмодерни знак у „рекламну поему“ или јавни афоризам кроз текстуално калемљење, које је састављено од елемената у распону од свакодневних изјава до филозофских изрека (Jones 2018). Испитивањем места долазила је до радова који су специфични за локацију и њих је преобликовала својим текстовима, користећи слојевите званичне репозиторијуме историје у комбинацији са контрадикторним личним причама (*loc. cit.*). Ауторка Лејша Џоунс (Leisha Jones) тврди да примарна стратегија присвајања форме и садржаја Холцерове нуди феминистички коректив за маргиналне групе, користећи реконтекстуализацију и стављање у први план неканонских гласова у јавне институционалне просторе (*loc. cit.*). Електронски текстови Џени Холцер у јавним просторима, постављени уместо потрошачких слогана, говоре о немогућности жеље, кроз које се прожимају слојеви еротског и потрошачког говора (Šuvaković 2005). Она је, користећи се медијима масовне комуникације на јавним местима, полако својим ставовима мењала масовну културу. Такође исказујући критичке ставове усмерене против потрошачког менталитета (Švitek 2009). Поготову ако и сагледамо изјаву да је њена одлука да се бави уметношћу неконвенционална, с обзиром на то да, када је излазила на уметничку сцену, није било простора за младе уметнике, јер тржиште у том тренутку није било спремно за непроверена улагања. То донекле објашњава и њену одлуку (као и већину њених вршњака) да експериментише са уметничким формама које су јефтине и могу се бесконачно репродуковати, као и да учествује у колективима који не стварају ништа физичко, да тржиште не би играло улогу у стварању критеријума за процену функционалности уметничког дела (Breslin 2013).

Џени Холцер почела је да се бави експериментима текстуалне апропријације за време својих постдипломских студија, када је дошла у контакт са дугачком листом литературе књижевних класика, у жељи да та важна знања учини приступачнијим (Jones 2018). То је резултирало у њеним такозваним „Труизмима“, серијом реченица које су биле стереотипне, а осликавале су њене ставове о свему што је добро или лоше у свету (*loc. cit.*). У свом раду цитирала је мислиоце од дадаиста, преко концептуалиста, до утопијских социјалистичких теоретичара, који су заговарали став да треба тежити томе да све буде корисно, за уживање и разумљиво свакоме (*loc. cit.*). Пракса Холцерове привукла је такву пажњу критике и помогла у генерисању формативних критичких одговора, и то зато што је разоткрила продоран и истакнут амбијент моћи ван институционалних форми. То је успела да постигне језиком који је материјализовала у јавном простору, признајући да не постоји једна једина форма знања или језичке артикулације која би могла да се изузме од свог учешћа у идеолошким интересима (Breslin 2013). Џени Холцер дозвољавала је себи да храбро заузме простор и да на иновативан начин укаже на критику. Још једно занимљиво запажање на које се наилази у литератури јесте да су радови Холцерове, условно речено, објаве на друштвеним мрежама пре самих друштвених мрежа, са све коментарима које су пролазници остављали, подвлачили и гласали за омиљене одломке (Jones 2018). „Труизми“ Џени Холцер, који представљају велики део њеног опуса, јесу лирски афоризми који имају призвук убедљиве снаге рекламног огласа, док са друге стране, поседују карактеристике еуфонијске лирске песме (*loc. cit.*). Сам назив дела „Труизми“ има постмодеран призвук, алудирајући на нешто непроменљиво кроз време или језик у коме значење остаје фиксирано, док истовремено указује на бесконачну експанзивност стварања значења (*loc. cit.*). Тврдње у „Труизмима“ су феминистичке и поетичне, са циљем да инспиришу критичко мишљење и доведу у питање природу саме истине (*loc. cit.*).

Џени Холцер је истакнута личност на уметничкој сцени и због свог успеха да уведе револуционарну технологију у процесу оживљавања „Труизама“, користећи кинетичке ЛЕД знакове 1982. и ксенонске пројекције 1996. (*loc. cit.*). Кључна фигура која је помогла да се учврсти место жена у раним годинама дигиталног књижевног експериментисања јесте управо Џени Холцер, и то својом утицајном и дугом каријером у области уметности и књижевности (*loc. cit.*). Њен траг у историји важан је јер, између осталог, објашњава настанак форме у којој иначе доминирају мушкарци, а у којој је и она учествовала. Такав феномен може се видети и кроз пример Ејде Лавлејс (Ada Lovelace) као једне од првих компјутерских програмерки из XIX века. Раскрсница између уметности и технологије и даље је већински „шифрована“ за мушкарце, са мањином жена пионира у овој области (*loc. cit.*). Међутим, та мањина заправо увећава значај личности као што је Џени Холцер.

Промене у друштвеној и уметничкој сцени биле су плодно тле за настанак постфеминистичке уметности, која се фокусира на употребу, деконструкцију и реинтерпретацију приказивања пола и полности. То је укључивало, између осталог, и медијско приказивање, које успоставља доминантне друштвене критеријуме и вредности, а том проблематиком бавила се и Џени Холцер.

Холцер је реинтерпретацијом оглашивачких формата исказивала своје критичке ставове, користећи присвојене афоризме и филозофске изреке под маском „Труизама“. Апропријацијом садржаја и форме Џени Холцер је нудила феминистички коректив у корист маргиналних група, уз помоћ реконтекстуализације и стављања у први план неканонских гласова у јавне институционалне просторе. Истраживањем места долазила је до радова који су специфични за локацију, са циљем да их преобликује својим текстовима, који су произишавали из жеље да се знања из дела западне и источне књижевности и филозофије учине приступачнијим. Њен централни мотив – да инспирише критичко мишљење и доведе у питање природу саме истине – огледа се у ставовима у „Труизмима“, који су феминистички и поетични.

Важност ове уметнице огледа се и у томе да је била једна од кључних фигура у учвршћивању позиције жена у раним годинама дигиталног књижевног експериментисања, којим су доминирали мушкарци. То је крунисано 1990. године, када је Џени Холцер постала прва жена која је освојила „Златног лава“ на Венецијанском бијеналу.

LITERATURA

- Jones, L. 2018
„Being Alone with Yourself is Increasingly Unpopular“: The Electronic Poetry of Jenny Holzer, *Journal of Narrative Theory* (Ypsilanti, MI) Vol. 48, No. 3: 423–451.
- Foster, H. et al. 2016
Art Since 1900, London: Thames & Hudson.
- Breslin, D. 2013
„I WANT TO GO TO THE FUTURE PLEASE: Jenny Holzer and the End of a Century“, doktorska disertacija, Cambridge: Harvard University.
- Šuvaković, M. 2009
Situacionizam, u: *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, ur. M. Šuvaković i A. Erjavec, Beograd: Atoča, 270–281.
- Švitek, G. 2009
Stefan Moravski, u: *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, ur. M. Šuvaković i A. Erjavec, Beograd: Atoča, 236–251.
- Muf, Š. 2008
Feminizam, princip građanstva i radikalna demokratska politika, u: *Studije kulture*, ur. J. Đorđević, Beograd: Službeni glasnik, 436–452.
- Šuvaković, M. 2005
Pojmovnik suvremene umjetnosti, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton.
- Šuvaković, M. 1995
Postmoderna: 73 pojma, Beograd: Narodna knjiga.

Summary

MIA UGRENOVIĆ

University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts –
Study program: Applied Arts and Design
mia.ugrenovic@fpu.bg.ac.rs

WORKS OF JENNY HOLZER IN A POSTFEMINIST DISCOURSE

The subject of this research is the post-feminist artworks by Jenny Holzer with a focus on Truisms, which are based on text, while recontextualization and deconstruction aim to criticize the ideologies of everyday life, as well as to change views on gender and sexuality. The paper aims to provide a comprehensive understanding of these artworks, as well as their post-feminist reach. Through their analysis, we conclude that Holzer, by appropriating content and form, offered a feminist corrective in favor of marginal groups, which she then placed in public institutional spaces, thereby enabling non-canonical voices to gain visibility. The result of the analysis of Holzer's contribution to post-feminist art is that she was a key figure, also introducing a revolutionary technology in the representation of Truisms, using kinetic LED signs and xenon projections, which in turn strengthened the position of women in the early period of digital literary experimentation.

Translated by the author

УЛОГА ИЗЛОЖБИ У ИСТОРИЗАЦИЈИ ФОТОГРАФИЈЕ У СРБИЈИ: ПОМАЦИ У МЕТОДОЛОГИЈИ, МУЗЕОЛОГИЈИ И ИЗЛАГАЊУ

Апстракт: Рад под називом *Улога изложби у историзацији фотографије у Србији – помаци у методологији, музеологији и излагању* има за циљ да представи и истакне изложбе које су приказивале српску фотографију XIX и XX века, и њихове капиталне публикације. У питању су четири изложбе: „Стара српска фотографија“ (1977), „Анастас Јовановић – први српски фотограф“ (1977), „Фотографија у Србији у XIX веку“ (1989) и „Фотографија код Срба 1839–1989“ (1991). Током XX века изложбе из области савремене српске (југословенске) фотографије биле су врло често приређиване у београдским галеријама и музејима. Међутим, ове четири изложбе важне су за истраживаче визуелне културе, историчаре националне фотографије XIX века, јер су успоставиле чврсте темеље српске историје фотографије XIX и XX века. У овом раду наведени наслови су интерпретирани као најзначајније књиге/ каталози и полазна основа за данашње студије визуелне културе, које у свом фокусу имају српску фотографију.

Кључне речи: Анастас Јовановић, изложбе, српска фотографија, XIX век, XX век

Медиј фотографије припада уметности нашег времена.
У име изражавања специфичног става према свету, стекао је
квалитет неслућене способности комуникације (Ђорђевић 1991: 7)

ПОЧЕЦИ ИЗЛАГАЊА ФОТОГРАФИЈЕ У БЕОГРАДУ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА

Прва изложба фотографија у Србији одржана је 1901. године у Грађанској касини у Београду. У питању је Прва изложба фото-аматера, која је била и подстрек за званично оснивање Клуба фотографа аматера „Београд“, исте године. Изложбу је отворио Михаило Валтровић, професор и управник Народног музеја (Матић 2017: 164), на њој је 1.000 фотографија приказало 35 аутора, а иницирао ју је др Марко Николић, управник Државне хемијске лабораторије, фотограф аматер и председник Клуба. Међу излагачима срећемо имена попут Бранислава Нушића, Исака Левија, др Војислава Суботића, др Јована Цвијића и бројних других аматера из читаве Србије. Занимљива је и чињеница да су стручни жири и селектори фотографија за изложбу били сликари Бета Вукановић, Марко Мурат и архитекта Андра Стевановић (*loc. cit.*). Ипак, колико год да

је почетак фотографске изложбене делатности у Београду и Србији деловао позитивно, Клуб фотографа аматера више није организовао ниједну изложбу и престао је да постоји исте године када је и основан. Само још једна изложба вредна је помена, али, за разлику од претходне, она није одржана у Србији већ у Лондону: у питању је „Балканска изложба“ из 1907. године, а која је имала и економско-привредни карактер. Поред изложбених производа пореклом из Србије, изложбене просторије биле су испуњене експонатима и бројним фотографијама. Изложба је била подељена по групама, највероватније по делатности и врсти производа које приказује (Дебељковић 1977: 49). У поглављу „Изложбе фотографија“ у оквиру књиге „Стара српска фотографија“ Бранибор Дебељковић детаљно описује производе којим се наша земља представила у Лондону, као и фотографије које су их пратиле. У питању су били туристички мотиви – градови, народна ношња, манастири, чак и музејски експонати попут дубореза, етнографски ентеријери сеоских кућа, кадрови српске железнице и друго. Изложбене рукотворине и ћилиме пратиле су фотографије официра, жена у народној и грађанској ношњи, групни портрети грађанских удружења и бројни други кадрови (*loc. cit.*). Та изложба била је пионирски подухват туристичке



фотографије у Србији. Можда њен садржај на први поглед указује на то да изложба нема значајније трагове на конструисање српске историје фотографије краја XIX и почетка XX века, али она јесте свакако значајна и јединствена за историју излагања фотографије током прве деценије 20. века, а која представља Србију, њене природне лепоте, привреду и народне ношње.

У периоду до почетка Првог светског рата, по свом значају истиче се и (прва по реду) фотографска изложба Српског географског друштва, која је одржана 1911. године у слушаоници Друштва на Београдском универзитету (*loc. cit.*). Иако критика часописа „Фотографски преглед“ није оценила ову изложбу успелом, њен значај се огледа у самим тенденцијама да се фотографији као визуелном медију на овакав начин посвети пажња. Циљ Српског географског друштва био је да пробуди интересовање аматера за фотографисање објеката из природе, али и да се поклати већа пажња уметничкој страни фотографије, „па да се и она почне усавршавати“, што је изузетно важна мисао о фотографији као уметности. Међу бројним излагачима фотографије др Јована Цвијића оцењене су као најбоље: *Техничка израда им је врло добра и свака слика, осим тога, има и научни интерес*. Цвијић је на овој изложби излагао географске објекте из Македоније и Старе Србије, кадрове са Студенице, Ибра и Јадра (*ibid.*: 49–50).

Након Првог светског рата, све до друге половине двадесетих година XX века, аматерска активност у Србији готово да не постоји, а самим тим и изложбена фотографска делатност. У Београду је период стагнације донекле био прекинут ангажовањем проф. др Александра Костића, оснивача Института за хистологију и пионира медицинске фотографије у Србији. Он је 1928. године поново основао „Београдски фото-клуб“. Његови циљеви били су развијање уметничке и научне фотографије, популарисање фотографије у туристичке сврхе и едукација (Matić 2017: 173). Професор Костић је активно користио фотографију као медиј како би својим студентима омогућио увећане микрофотографске хистолошке пресеке људских и животињских ткива, документовао пацијенте са ретким телесним обољењима, фотографисао своје колеге и архитектонске објекте (Арађан и Пушкаш 2023: 295–305). „Београдски фото-клуб“ био је организатор две изложбе фотографија (1929, 1931), а 1936. у Павиљону „Цвијета Зузорић“ приређен је најважнији фотографски догађај међуратног периода у Србији и Краљевини Југославији – изложба под називом „Југословенска аматерска фотографија“. Њен иницијатор и организатор било је Српско планинарско друштво и његова фото-секција. Учествовало је више од 80 аутора са територије целе Југославије, а главни покровитељ изложбе била је краљица Марија Карађорђевић. Тематски, изложба је била подељена на одељење уметничке и одељење туристичке фотографије (*ibid.*: 174–175).

Након Другог светског рата, југословенска фотографска сцена била је веома јака и динамична. Упоредо са њеним оснаживањем успостављени су и значајни контакти са Европом и Америком. Изложба „Модерна уметност“ (Modern Art) Музеја модерне уметности у Њујорку представљена је 1956. у Београду на неколико локација: у Павиљону „Цвијета Зузорић“, у Галерији УЛУС-а и у Галерији фресака. Наредне године



2. Насловна страна каталога *Стара српска фотографија* (1977)
2. Catalog cover of *Old Serbian Photography* (1977)

у Павиљону је гостовала изложба Едварда Стејхена (Edward Steichen) „Породица човека“, која је изазвала велико интересовање публике (*ibid.*: 192–193). У годинама након Другог светског рата као аутори деловали су бројни фотографи који су креирали уметничке токове савремене фотографије, попут Војислава Маринковића или Бранибора Дебељковића; овај потоњи је део своје каријере посветио и писању историје српске фотографије XIX и XX века, оставивши иза себе бројне стручне чланке, каталоге и књиге. Једна од њих је постала капитално издање које у себи сажима прву систематичну историју српске фотографије XIX века – „Стара српска фотографија“ из 1977. године.

СЕДАМДЕСЕТЕ ГОДИНЕ XX ВЕКА: ЗЛАТНО ДОБА У ИЗЛАГАЧКОЈ ДЕЛАТНОСТИ (ИСТОРИЈЕ) ФОТОГРАФИЈЕ КОД СРБА

Нетачно и некоректно би било апострофирање у овом тексту појединих изложби које у фокусу имају фотографију као значајније у односу на неке друге. Међутим, неопходно је најпре разликовати изложбе које приказују тековине савременог фотографског тренутка и протагонисте који стварају у оквирима савременог визуелног дискурса од изложби које у свом истраживачком фокусу имају историју српске фотографије, односно периода XIX века. Током седамдесетих година XX века, тачније 1977. године, одржане су две изложбе које приказују вишегодишње истраживачке подухвате историчара уметности и историчара фотографије (фотографа). Обе су означиле важне помаке за историју националне фотографије XIX века и тиме показале да је овој тековини визуелне културе место у музејским



3. Насловна страна каталога *Анастас Јовановић први српски фотограф* (1977)
 3. Catalog cover of *Anastas Jovanović the first Serbian photographer* (1977)

збиркама и изложбеним просторима, једнако као и делима *високе* уметности. Изложбе о којима ће бити реч праћене су обимним и изузетно систематичним каталозима, односно књигама, које су до данас, деценијама касније, полазна основа и незаобилазно штиво свим истраживачима деветнаестовековне српске фотографије.

У Музеју примењене уметности у Београду 1977. године представљена је изложба под називом „Стара српска фотографија” аутора Бранибора Дебељковића, фотографа и историчара фотографије (сл. 1). Пратећа публикација ове изложбе по свом обиму и озбиљности истраживачког рада превазишла је форму типичног изложбеног каталога (сл. 2). У уводној речи ове књиге Загорка Јанц, један од уредника издања, пригодним текстом наглашава значај овог вишегодишњег истраживачког рада професора Дебељковића. Напомиње да је на основу тог текста организована изложба старе српске фотографије која је остварена сарадњом Музеја примењене уметности и Музеја града Београда, уз помоћ Народне библиотеке СР Србије (данас Народна библиотека Србије), Етнографског

музеја, Војног музеја ЈНА (данас Војни музеј Србије), Историјског музеја СРС (данас Историјски музеј Србије), Архива града Београда, Библиотеке града Београда, Архива САНУ и Педагошког музеја. (Debeljković 1977). Те јавне установе су за потребе изложбе „Стара српска фотографија” ставиле своје фондове на располагање и позајмиле дела за изложбу. Такође, у самом каталогу репродуковано је 145 фотографија бројних аутора, које се налазе у власништву наведених јавних установа, као и у приватним колекцијама. Структура каталога „Стара српска фотографија” распоређена је на поглавља: *Путујући фотографи, Анастас Јовановић, Портрети, Фотографски атељеи, Фото-атељеи у Београду, Фотографија у унутрашњости Србије, Дворски фотографи, Атеље, Формати фотографија, Реверси фотографија, Опрема фотографија, Албуми, Фотографија и друштво, Фотографска документација, Предела, ведуће и архитектура, И. В. Громан, Репортажа, Крај XIX века и најранији период XX века, Прва изложба фото-аматера, Оснивање клуба аматера фотографа, Марко Стојановић, Професионална фотографија, Милан Јовановић, Фотографија у штампи, Албуми са штампаним фотографијама, Разгледнице, Изложба фотографија, Никола Зега, Први светски рат, Фотографска литература и сажетак на француском језику. Оно што евентуално недостаје у каталогу, а из визуре данашњице би значило историчарима фотографије, јесте реч аутора, писани траг о самом истраживачком процесу, садржају изложбе и слично. Значај ове изложбе и пратеће публикације је немерљив, јер је у изложбену делатност и музеологију увео појам српске фотографије XIX века као теме која завређује пажњу кустоса и музејских стручњака, и на симболичан начин отворила врата другим изложбама које су уследиле.*

Исте, 1977. године приређена је још једна изложба посвећена српској фотографији XIX века, праћена каталогом/књигом истраживачког типа, аутора Радмиле Антић и Миодрага Ђорђевића. У питању је изложба „Анастас Јовановић – први српски фотограф”, која је приређена у Галерији САНУ у Београду (сл. 3). Према речима Јелене Матић, ова изложба и пратећа публикација представљају први покушај да се на једном месту сакупи и сагледа богат опус Анастаса Јовановића (Matić J. 2020). Изложба је организована у сарадњи Галерије САНУ и Музеја града Београда, концепцију изложбе осмислила је Радмила Антић, док је на самој поставци радила са Горданом Харшић. У каталогу, публиковане текстове „Анастас Јовановић – први српски фотограф”, „Коментар уз Аутобиографију” и „Каталог изложених радова” потписала је Радмила Антић; прилог под насловом „Фотографија Анастаса Јовановића” написао је Миодраг Ђорђевић; Павле Васић је обрадио тему „Утицај фотографије на дело и стил Анастаса Јовановића”, док је Љубомир Никић саставио „Библиографију основних радова о Анастасу Јовановићу”.

У уводном тексту Радмила Антић наглашава да се о Анастасу писало и током његовог живота, да је привлачио пажњу истраживача попут Дејана Медаковића, али да је пажњу на његову фотографску делатност скренуо тек Бранибор Дебељковић у својим истраживањима током шездесетих година XX века (Антић 1977). Предуслов за истраживање било је систематско прикупљање Анастасове фотографске заоставштине и студијско проучавање кроз аспект музеологије. Наиме, у Музеју



4. Кадар изложбе *Фотографија у Србији у XIX веку* (1989)
 4. *Photography in Serbia in the 19th century: exhibition setting* (1989)

града Београда, који чува највећи део заоставштине овог уметника, налази се и збирка оригиналних фотографија које је Јовановић снимио (укупно 892 фотографије), а основу збирке чини 35 талботипијских негатива и позитива који су откупљени од његове ћерке Катарине Јовановић 1953. године (*ibid.*: 8). Миодраг Ђорђевић у свом тексту открива нешто више о самим мотивима приређивања изложбе „Анастас Јовановић – први српски фотограф“: „Књигу и изложбу о Анастасу Јовановићу припремили смо са жељом и намером да га укључимо у свет пионира фотографије. Можда је данас, кад је фотографија прихваћена као равноправан члан велике породице уметности, прави тренутак за вредновање дела Анастаса Јовановића (Ђорђевић 1977: 53). Изложби је претходила иницијатива коју је Ђорђевић покренуо 1975. године, када су Српска академија наука и уметности и Музеј града Београда прихватили његов предлог о писању књиге (каталога) и организовању изложбе. У закључном пасусу уводног текста Ђорђевић пише како је фотографско дело Анастаса Јовановића путем ове изложбе *први пут пред нама* (струком, јавности, прим. аут.). Каталогским описом у оквиру пратећег каталога

изложбе „Анастас Јовановић – први српски фотограф“ нису били обухваћени сви изложени радови, већ само они чије су се репродукције нашле у каталогу. А каталог је структуриран кроз типологију фотографија као што су портрети, мртва природа, градови итд., док су у погледу технике фотографије подељене на негативе, позитиве, стереоскопске снимке, дијапозитиве и друго.

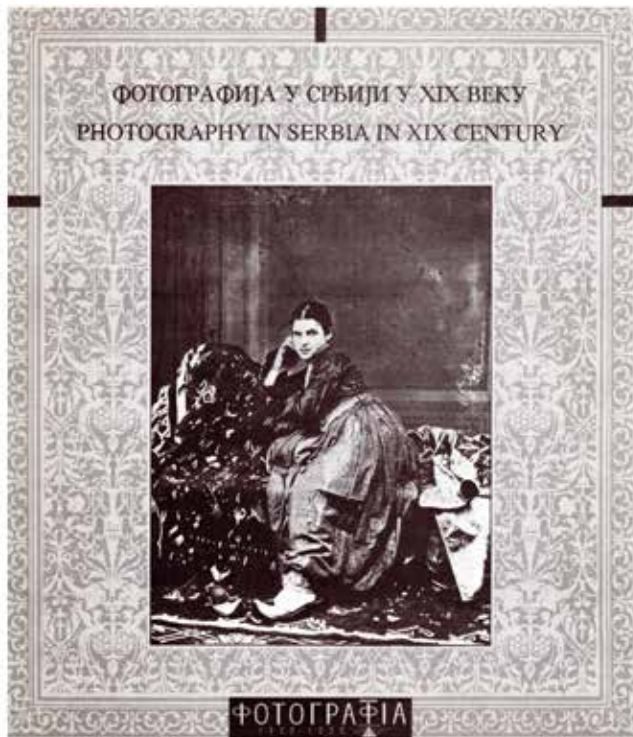
Током XX века лик и дело Анастаса Јовановића привлачили су пажњу тадашњих истраживача националне деветнаестовековне ликовне уметности. Детаљна анализа и систематизација његовог (фотографског) дела представља важан сегмент и темељ српске историје фотографије XIX и XX века. Изложба „Анастас Јовановић – први српски фотограф“ начинила је значајан помак ка студиозној и стручној обради фотографске заоставштине првог српског фотографа, омогућила тадашњој струковној јавности да сагледа његов комплекснији значај у српској историји ликовних уметности, и на крају – данашњим истраживачима и поштоваоцима дела Анастаса Јовановића и фотографије XIX века књигу са текстовима посвећеним његовој биографији и фотографском делу.

BEK И ПО СРПСКЕ ФОТОГРАФИЈЕ

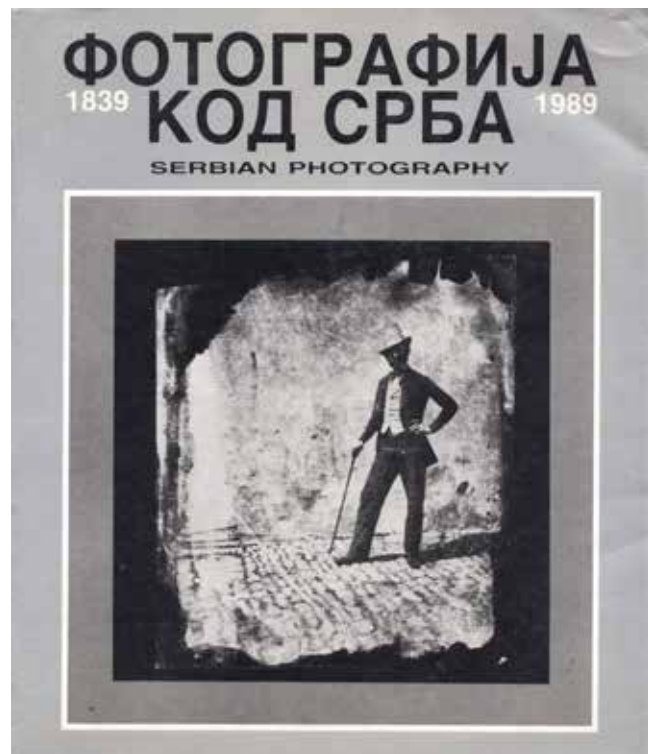
Поводом обележавања 150 година од настанка фотографије, у Музеју примењене уметности у Београду уприличена је изложба др Миланке Тодић „Фотографија у Србији у XIX веку“ (сл. 4). Изложбени каталог садржи текст који читаоце упознаје са историјатом фотографије у Србији, најзначајнијим ауторима XIX века, као и каталог изложених радова (сл. 5). Међу тим фотографијама истичу се портретна остварења првог српског професионалног фотографа Анастаса Јовановића, затим Флоријана Гантенбајна, првог фотографа који је отворио стални фотографски атеље у Београду, Ане Фелдман, прве жене која се у Србији бавила фотографском делатношћу у XIX веку, као и изузетно вредни визуелни записи анонимних аутора. Поједине илустрације у овом каталогу публиковане су претходно у већ поменутој књизи Бранибора Дебелковића из 1977. године, па и у каталогу „Анастас Јовановић – први српски фотограф“. Важност изложбе „Фотографија у Србији у XIX веку“, текста у каталогу и каталогског пописа огледа се у чињеници да је овом важном јубилеју са становишта струке приступила др Миланка Тодић, тада кустос Музеја примењене уметности, која је исте 1989. године одбрала докторат са темом „Историја српске фотографије од 1839. до 1940“ на Филозофском факултету у Београду. Докторат је публикован 1993. године као књига „Историја српске фотографије (1839–1940)“ у издању Музеја примењене уметности. То је био први пут да се историчар уметности на овако студиозан начин бави историјом српске фотографије XIX и прве половине XX века.

Још један каталог који у свом фокусу негује историју српске фотографије, а који такође по свом обиму и комплексности садржаја превазилази типичне пратеће публикације изложби јесте „Фотографија код Срба 1839–1989“ (сл. 6). Изложбу су приредиле Српска академија наука и уметности и Музеј савремене уметности. Изложба и садржај каталога јесу резултат истраживачког рада групе аутора, док је аутор концепције изложбе и публикације Миодраг Ђорђевић. Уводни текст Миодрага Ђорђевића објашњава повод изложбе и пратеће публикације: сто педесет година фотографије код Срба. Проналасак фотографије званично је објављен 19. августа 1839. године, када је француска Академија наука признала Лују Дагеру ауторско право на проналасак. Како Ђорђевић наводи, изложбом поводом овог значајног јубилеја српски народ се придружио прослави. Истакнуто је и да су српски фотографи дали значајан допринос који може да се мери учешћем најистакнутијих уметника Европе. Анастас Јовановић, први српски професионални фотограф, придружио се већ 1840. године првацима фотографије и у Бечу учио овај позив [Ђорђевић 1991: 7]

Значај ове изложбе огледа се у томе што је по први пут у целини сагледано фотографско стваралаштво Срба кроз публикацију, али и кроз изложбу, која се због обима и богатства материјала истовремено приказивала у Галерији САНУ и Музеју савремене уметности у Београду. Ова изложба начинила је значајне помаке и искорак у складу са претходно анализираним изложбама које су у свом фокусу имале фотографско дело Анастаса Јовановића, односно српску фотографију до Првог



5. Насловна страна каталога *Фотографија у Србији у XIX веку* (1989)
5. Catalog cover of *Photography in Serbia in the 19th century* (1989)



6. Насловна страна каталога *Фотографија код Срба: 1839–1989* (1991)
6. Catalog cover of *Photography of the Serbs: 1839–1989* (1991)

светског рата. Осим што је изложба као и сам каталог резултат вишегодишњег рада групе стручњака на пројекту који носи карактеристике новог приступа, тумачења медија фотографије из визуре различитих дисциплина, циљ приређивача изложбе био је да што потпуније представи преглед фотографске културне баштине Срба (*loc. cit.*). Изложба је била подељена на пет великих хронолошких целина: прва је обухватала период од 1839. до 1914. године, односно од проналаска фотографије до почетка Првог светског рата; у другој је акценат био стављен на ратну фотографију, а она је захватила период Балканских ратова и Првог светског рата (1912–1918). Преостале целине приказивале су међуратни период (1918–1941), период Другог светског рата (1941–1945), те послератно раздобље од краја Другог светског рата до осамдесетих година XX века (Ђорђевић 1991: 8).

Само неки од наслова који се налазе у оквиру овог значајног каталога, а одсликавају и тематске целине изложбе јесу: „Анастасово време, 1841–1900“ (Јасна Марковић), „Уткана у културу, 1840–1989. Војводина“ (Сава Степанов)¹, „Од пикторијализма до надреализма, 1918–1941“ (Миланка Тодић), „Поново ратним стазама, 1941–1945“ (Горан Малић), „Наш андерграунд, 1970–1980“ (Славко Тимотијевић), као и интригантни наслови попут „Судска фотографија“ (Живојин Алексић), „Медицинска фотографија“ (Милета Магарашевић), „Астрономска фотографија“ (Војислава Протић Бенишек) и други.

Изложба „Фотографија код Срба 1839–1989“, приређена поводом 150 година од проналаска медија фотографије, била је заиста најсвеобухватнија изложба која је у свом истраживачком фокусу имала српску фотографију. Значајно је допринела историји излагања уметности XX века, а кроз каталог и методологији српске историје фотографије, јер је обрадила и презентовала период од XIX па све до (тада) савременог тренутка, осамдесетих година XX века, на један до тада нов и другачији начин.

ЗАКЉУЧАК

Истраживачи националне историје фотографије XIX и XX века, из визуре данашњице, највише су упућени на горепоменуте каталоге и књиге, као најзначајније референце те области. Чињеница је и да су текстови који су објављени у њима читани, цитирани и консултовани, док саме изложбе с временом буду потиснуте у други план. Сваки од наведених наслова је, уз потврђивање важности одређених протагониста (попут Анастаса Јовановића и других), донео и хронолошке помаке и нова, до тада необјављена сазнања. У фокусу изложбених каталога „Стара српска фотографија“ и „Фотографија у Србији у XIX веку“ налази се период од настанка медија фотографије све до Првог светског рата, док је Миланка Тодић у свом докторату „Историја српске фотографије (1839–1940)“ ово раздобље продубила до 1940, обухвативши и динамичан међуратни период. „Фотографија код Срба 1839–1989“ представила је сто педесет година трајања овог медија у српском друштву, као и теме које до тада нису разматране као важне у овој области. Изглед и садржај изложби које су се одржале пре три деценије и више деценија могуће је реконструисати анализом и консултовањем пратеће визуелне документације поставки, распореда целина, извештајима о броју посетилаца, хемеротеком, односно чланцима из тадашње штампе из пера сведока одређене изложбе и др. Интерпретација садржаја ових изложби, утисци и новински извештаји завређују посебан рад и истраживање, како би се потенцијално стекла целовитија слика и увидео комплексан допринос неколицине изложби српске фотографије XIX и XX века. Изложбе су привилегија актуелног тренутка, а каталози који их прате трају и након њиховог званичног завршетка.

1 Текст Саве Степанова доноси информације о историји фотографије у Војводини и њеним најзначајнијим протагонистима, који су били већ на извршно познати (струковној) јавности. Оно што је изузетно важно у вези са овим текстом јесте чињеница да је он демократично и равноправно уврштен у контекст *српске фотографије*, иако територија данашње Војводине до 1918. није припадала Србији. У прегледима историје српске фотографије XIX и прве две деценије XX века, делатност фотографа са подручја тадашње Аустроугарске није разматрана.

ЛИТЕРАТУРА

Арађан, И. и Пушкаш, Н. 2023
Фото-лабораторија проф. др Александра Костића и њен значај за хистологију и историју медицинске фотографије, у: *Зборник радова XI конгреса историчара медицине*, ур. З. Ваџић, Београд: Српско лекарско друштво, 295–305. (Aradžan, I. i Puškaš, N. 2023, Foto-laboratorija prof. dr Aleksandra Kostića i njen značaj za histologiju i istoriju medicinske fotografije", u: *Zbornik radova XI kongresa istoričara medicine*, ur. Z. Vacić, Beograd: Srpsko lekarsko društvo, 295–305.)

Matić J. 2020
Foto-izložbe u Srbiji. Istorija prezentacije, IV deo [online] *Image & Box: On Photography*, dostupno na: <https://imageboxonphotography.photo.blog/2020/05/11/foto-izlozbe-u-srbiji-istorija-prezentacije-iv-deo/>, [pristupljeno 17. septembra 2023].

Matić, J. 2017
Kratka istorija fotografije, Beograd: Kulturni centar Beograd, 2017.

Тодић, М. 1993
Историја српске фотографије: (1839–1940), Београд: Музеј примењене уметности. (Todić, M. 1993, *Istorija srpske fotografije: (1839–1940)*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

Ђорђевић, М. 1991
Фотографија код Срба: 1839–1989, Београд: Српска академија наука и уметности. (Đorđević, M. 1991, *Fotografija kod Srba: 1839–1989*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.)

Тодић, М. 1989
Фотографија у Србији у 19. веку, Београд: Музеј примењене уметности. (Todić, M. 1989, *Fotografija u Srbiji u 19. veku*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

Антић, Р. 1977
Анастас Јовановић први српски фотограф, Београд: САНУ. (Antić, R. 1977, *Anastas Jovanović prvi srpski fotograf*, Beograd: SANU.)

Дебелјковић, В. 1977
Стара српска фотографија, Београд: Музеј примењене уметности.

Ђорђевић, М. 1977
Фотографија Анастаса Јовановића, у: *Анастас Јовановић први српски фотограф*, Београд: САНУ. (Đorđević, M. 1977, *Fotografija Anastasa Jovanovića*, u: *Anastas Jovanović prvi srpski fotograf*, Beograd: SANU.)

СКРАЋЕНИЦЕ

ЈНА – Југословенска народна армија
САНУ – Српска академија наука и уметности
СР – Социјалистичка Република
СРС – Социјалистичка Република Србија

Summary

IVANA ARADAN

Zrenjanin National Museum
aradjan.ivana.nmz@gmail.com

THE ROLE OF EXHIBITIONS IN THE HISTORIOGRAPHY OF PHOTOGRAPHY IN SERBIA: DEVELOPMENTS IN METHODOLOGY, MUSEOLOGY AND EXHIBITION

Keywords: Anastas Jovanović, exhibitions, Serbian photography, 19thcentury, 20thcentury

The paper entitled *The role of exhibitions in the historicization of photography in Serbia - advances in methodology, museology and exhibition*, contains four chapters. The first one is entitled *The beginnings of the exhibition of photography in Belgrade in the first half of the 20th century*. This chapter presents an overview of the most important photographic activities, starting with the first photo exhibition in Serbia held in 1901 in Belgrade. The second chapter is entitled *The Seventies of the 20th century – the golden age in the exhibition activity of (historical) photography among the Serbs*. This chapter highlights the exhibitions that contributed, both through their exhibitions and accompanying publications, to establishing the foundations of the history of Serbian photography in the 19th and 20th centuries: *Old Serbian Photography* by Branibor Debeljković, and the publication *Anastas Jovanović – the first Serbian photographer*, by several authors. The third chapter of the paper is entitled *Important Jubilee – marking 150 years of photography among the Serbs*. The exhibition of Dr Milanka Todić, *Photography in Serbia in the 19th century*, was highlighted. Another exhibition that was very significant and had an accompanying catalog in the form of a collection of works is *Photography by the Serbs 1839–1989*, celebrating 150 years of photography by the Serbs. The fourth chapter is the *Conclusion*, in which the importance of the aforementioned exhibitions and publications is evoked.

Translated by the author

ПРИКАЗ REVIEWS



НЕВЕНА БОГОЈЕВИЋ

Музеј Српске православне цркве, Београд
bogojevicnevena@yahoo.com

069.9:[271.222(497.11)-523.4(049.32)]

069.9:726:27-523.4(497.11)(049.32)

069.9:75.046.3(497.11)(049.32)

СРНА РАНЧИЋ

Музеј Српске православне цркве, Београд
srnatavita@gmail.com

ИЗЛОЖБА

**РИЗНИЦА САБОРНЕ ЦРКВЕ У БЕОГРАДУ:
БЕОГРАД, САБОРНИ ХРАМ
СВЕТОГ АРХАНГЕЛА МИХАИЛА,
20. НОВЕМБАР – 14. ДЕЦЕМБАР 2023.**



Поводом представљања нове монографије „Саборна црква у Београду” аутора др Вука Даутовића, др Игора Борозана и Ђакона Будимира Кокотовића, у простору Саборног храма Светог архангела Михаила у Београду, 20. новембра 2023. године, отворена је и пратећа изложба посвећена ризничким предметима поменутог храма. Према је испрва било предвиђено да изложба траје до 27. новембра, због великог интересовања, њено трајање продужено је до 14. децембра.

Поменута монографија, у издању Музеја Српске православне цркве и суиздању Саборне цркве и Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду, својим богатим садржајем читаоцима пружа јаснију и детаљнију слику о историји, архитектури, сликарству и скулптури Саборне цркве, као и о одабраним ризничким предметима. Отварањем изложбе, која се својом тематиком надовезује на ову публикацију, употпуњена је слика о богатству духовног, културног и уметничког наслеђа српског народа и Српске православне цркве које Саборни храм и данас брижљиво чува. Имајући у виду да су ризнички предмети чинили интегрални део богослужбеног живота овог храма и његову неизоставну целину, али и спомен сећања на његове бројне ктиторе и приложнике, простор храма симболично је искоришћен и уобличен за потребе излагања предмета.

Од педесет детаљно обрађених предмета у последњем поглављу монографије, у склопу поставке, посетиоци су се сусрели са тридесет девет експоната који су настали у периоду од XVII до XX века.

Посетиоци су, стога, на изложби могли видети богослужбене предмете од племенитог метала (путири, дискови, звездице, дикирије и трикирије, кандило, кадионица), престоне крстове, штампана јеванђеља са богато украшеним металним оковима, напрсне и ручне крстове српских митрополита и патријараха, венчила, риприде, иконе и предмете од текстила (аери, наруквице, барјак, катапетазма).

У средишњем делу наоса постављено је шест застакљених витрина. Четири витрине уздужно постављене у правцу запад-исток и две витрине постављене у правцу север-југ заједно творе облик крста.

У првој витрини на западу изложено је пет предмета. Ступајући у простор храма, посетилац се прво сусреће са радом грчког мајстора Јоаниса Вамблига (Ἰωάννη Βαμπλεῖς) из 1657. године. Реч је о престолу крсту кир Венијамина, који је уједно и један од најстаријих изложених предмета ризнице. Поред њега, изложено је Грчко јеванђеље Старе цркве, штампано 1728. године у Венецији код знаменитог грчког штампара Николаса Сароса (Nikolaos Sargos), које садржи бакрорезне илустрације јеванђелиста уметнице Изабеле Пићини (Isabella Picini). Начин обраде и вегетабилна орнаментика металних плакета аплицираних на тамни, платнени повез јеванђеља указују на то да је оков настао најкасније почетком XVII века. Следе три предмета од метала, урађена у две радионице у Москви: дискос са звездом, рад Игњатија Павловича Сазикова (Игнатий Павлович Сазиков) из 1851. године и путир који је израдио златар Василиј Сергејевич Сикачев (Василий Сергеевич Сикачев) између 1899. и 1908. године. Може се приметити да заокружена целина прве витрине, уз приказивање слојевитости обликовања и стваралаштва радионица, њихових мајстора и уметника на просторима Северне Грчке, Венеције, али и некадашње Руске империје, симболично алудира и на основу и суштину – свету литургију и неизоставне богослужбене предмете и сасуде присутне на часној трпези. Стога је извесно да управо смештање ових предмета унутар почетне, прве витрине није случајност.

Предмети од текстила смештени су у другој витрини. Посебно место у ризници Саборног храма заузимају литургијске текстилије од разнобојне свиле, вешто везене златним и сребрним нитима, украшаване бисерним зрнима, камењем и тешким срменим ресама, неретко дароване од грађанства, чланова владарских породица, црквених великодостојника, али и мајстора из терзијских еснафа. Посетиоци су овом приликом могли да погледају аер из кивота Светог Стефана Штиљановића, израђен у потпуности од срмених нити у виду хеклане чипке, из 1859. године. Потом, пар везених наруквица из грчке радионице са представом Благовести из XVIII века, такође пронађених у поменутом кивоту. На црвеној свили везени османски дарак из прве половине XIX века уједно је и последњи изложени текстилни предмет у овој витрини. Својим везеним зооморфним, флоралним, али и сакралним, архитектонским мотивима, који су уједно конотирани као слика раја, пример је предмета профане намене који је касније ушао у литургијску употребу. Низ текстилних предмета прекидају, на постаментима изложене, дикирија и трикирија, дарови Катарине Пајевић за Цркву Ружицу из 1867. године, које је златар Никола Стојисилјевић израдио по узору на старије свећњаке Саборне цркве из XIX века.

Шест целивајућих икона на бакарном лиму изложено је у трећој витрини. Три иконе сликара Уроша Кнежевића настале око 1844. године – Усековање главе Светог Јована Претече, Свети Климент и Благовести – постављене су дуж северне бочне ивице витрине, док су наспрам њих, дуж јужне ивице, изложене три иконе сликара Николе Марковића – Рођење Светог Јована Претече, Ваведење Пресвете Богородице и Улазак у Јерусалим – насликане половином осамдесетих година XIX века.

Током своје историје, Саборни храм био је и центар многобројних свечаних догађаја, попут устоличења патријараха, венчања, крштења, крунисања владара, опела и погребња чланова владарских породица и поглавара Српске православне цркве, али и општенационално важних догађаја. У преостале три витрине – јужном, источном и северном краку крста, заједно са укрсној, смештени су предмети који се управо везују за те важне историјске догађаје цркве, њене поглаваре, али и за династије Карађорђевић и Обреновић.

На укрсној оформљеног крста постављена су два предмета. Реч је о Престолу крсту, дару митрополита Михаила Јовановића Саборном храму, поводом двадесетпетогодишњице његове архијерејске службе 1879. године. Истовремено, позлаћени, престони крст пример је уметничке делатности златара Теофана Стевана Јевтовића, који је заједно са другим златарима попут Јована Николића и Николе Стојисилјевића учествовао у богослуженом опремању Саборног храма током друге половине XIX века. Поред крста, изложено је и Јеванђеље кнегиње Куракине, настало између 1779. и 1782. године, које је 1829. године београдска општина „откупила од Турака“ за Цркву Светог архангела Михаила.

Крстообразни начин груписања витрина додатно је наглашен поставком престоних крстова на чеоне стране, како горенаведеног западног, тако и северног, источног и јужног крака формиране поставке. Стога су, уз Крст кир Венијамина, истакнути Престони крст Старе цркве из 1793. године, Престони крст Александра Обреновића, израђен након 1889. године, и Престони крст обновљене Патријаршије из 1920. године. Потом, изложеним крстовима следе и Напрсни крст митрополита Петра и Ручни крст митрополита Михаила. Израђени у радионицама бечког царског јувелира Венцела Јохана Слободе (Wenzel Johann Swoboda) и руског златара Антипа Ивановича Кузмичева, представљају само део дарова намењених београдским митрополитима који се данас чувају у ризници Саборне цркве.

Пет предмета, распоређених у последње три витрине, директно је везано за свечане чинове – венчање и миропомазање. Пар брачних венчила кнеза Милана и кнегиње Наталије Обреновић у форми затворених круна декорисаних филигранском техником, са угравираним натписом, тиркизним и црвеним полудрагим камењем из 1875. године, у простору корелира са старијим,

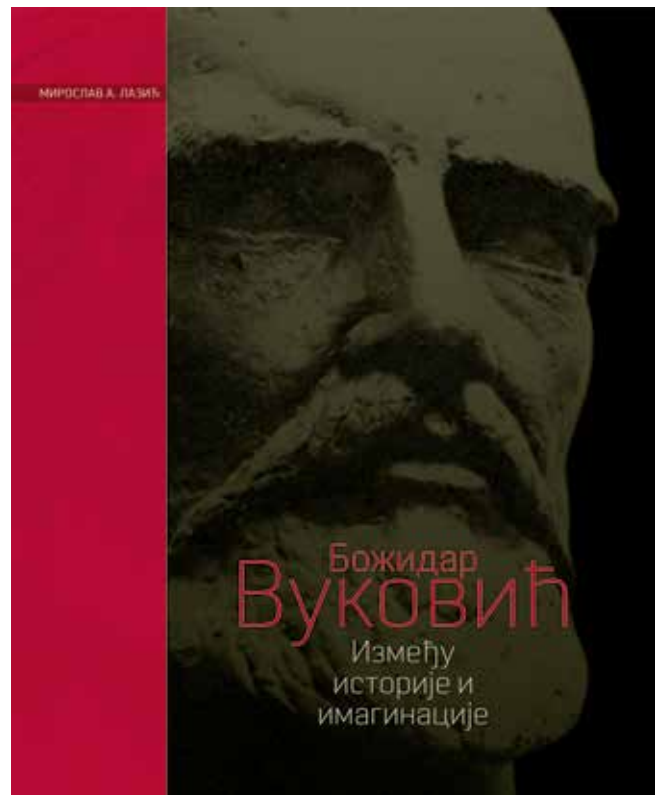
изложеним паром венчила Георгија Карађорђевића и Саре Анастасијевић из 1857. године. Сребрни прибор за миропомазање са позлатом, сачињен од тацне, мироснице и миросалке, између осталог, коришћен и за чин миропомазања краља Петра I Карађорђевића 1904. године, заједно са златовезеним Црквеним небом из 1845. године, изложеним у наосу храма, непосредно евоцира церемонију, у овом случају, везану за чин крунисања краља Петра I. Црквено небо, својом позицијом у простору храма, у близини предолтарског простора, а надовезујући се на последњу изложбenu витрину, посетиоцима наговештава и његов важан симболички и сакрални значај унутар храма. Под Црквеним небом смештен је део крстионице коју је 1923. године краљ Александар I Карађорђевић поручио да се изради поводом рођења свог сина Петра II.

На средишњим паровима пиластра, источно од бочних портала, изложена су још два текстилна предмета већих димензија – Литијски барјак, дар београдског

терзијског еснафа из 1847. године, и Катапетазма са представама Светог Симеона, Светог Саве и Светог Симона, дар краљице Драге Обреновић из 1902. године.

Према представљени предмети чине само мали део целокупног фонда ризнице београдског Саборног храма, може се уочити да је изложба, подстакнута објављивањем монографије и успешном реализацијом пројекта конзервације и рестаурације предмета, а у организацији Музеја Српске православне цркве и Саборне цркве у Београду, ипак указала на вишеслојност и комплексност једног историјског раздобља. Управо се кроз ове предмете одражавају аутентичност културно-историјских епоха у којима је овај храм претрајавао, духовна и политичка историја, али и визуелни идентитет једног друштва кроз који се прожимају и различити европски уметнички и културни модели. Уједно, овим предметима приказана је и једна континуирана пракса делања занатских удружења и приложништва која је кроз векове негована до данас.

**БОЖИДАР ВУКОВИЋ:
ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈЕ И ИМАГИНАЦИЈЕ:
МИРОСЛАВ А. ЛАЗИЋ,
НАРОДНА БИБЛИОТЕКА СРБИЈЕ,
АРХЕОГРАФСКЕ СТУДИЈЕ II, БЕОГРАД
2022, 437 СТРАНА, 180 ИЛУСТРАЦИЈА,
РЕЗИМЕ НА ИТАЛИЈАНСКОМ И
ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ**



Капиталну монографију посвећену знаменитом издавачу Божидару Вуковићу, која је делом произашла из докторске тезе Мирослава Лазића и из неколико његових прилога објављених у часописима и зборницима радова, чине расправна студија, изложена на близу две стотине седамдесет страна и богато илустрована, и део с прилозима, што запрема готово стотину наредних страница, а подељен је на три целине које обухватају различите врсте извора – предговоре и поговоре Вуковићевих издања и „Епистолу” његовог сина Вићенца, натпис с полеђине иконе Нерукотвореног образа и публиковане архивске изворе. На последњих педесетак страница наведен је списак извора и литературе.

Расправна студија је, уз уводни део (9–15), у којем су образложени тематски оквири истраживања и методолошке поставке засноване на интердисциплинарном приступу и методологији различитих хуманистичких и друштвених наука, и уз закључно разматрање (259–264), разложена на седам опширних поглавља, изделених на више одсека. У првом поглављу, које запрема скоро четвртину расправног дела текста, насловљеном „Између откривања историје и измишљања традиције” (17–74), Лазић је брижљиво сабрао и критички оценио досадашњу литературу о Божидару Вуковићу, почевши од најстаријих помена тог штампара, који сежу у епоху Доситеја Обрадовића, до прилога објављених током прве две деценије XXI века. Уз ауторово критичко сагледавање доприноса мноштва специјалистичких прилога посвећених библиографским и археографским питањима, филолошким и стилско-морфолошким аспектима Вуковићевих издања и откривању изворне грађе, а који су у знатној мери осветлили личност знаменитог издавача и његова прегнућа на пољу штампања и дистрибуције књига, међу најзначајније рецентне радове о Божидару Вуковићу, посвећене специфичним проблемима везаним за његову личност и делатност, поменуо бих и неколико студија самог Мирослава Лазића. У њима су размотрена важна питања везана за Вуковићев идентитет (тичу се природе и порекла презимена Дела Векија) и шире сагледавање његових пословних подухвата и друштвеног ангажмана у Венецији, чиме су на нови начин интерпретирани мотиви његове издавачке делатности, који су почивали не само на побожности и патриотизму већ и на сасвим практичном предузетништву.

Сабирајући и анализирајући сву досадашњу литературу и објављене изворе, аутор је у овом поглављу на занимљив, жив и динамичан начин пратио перцепцију личности и дела Божидара Вуковића током последња два столећа, од просветитељских и романтичарских идеја, које су његова прегнућа на штампању и издавању књига у Венецији посматрале и вредновале превасходно кроз призму патриотизма, преко откривања низа нових података, у раздобљу критичке историографије, до заметака једног новог наратива о Вуковићу, његовом

пореклу и националној припадности, који потичу из времена великих политичких промена крајем XIX века, када Подгорица улази у састав Књажевине Црне Горе, а Вуковић се доживљава као један од најзнаменитијих Подгоричана.

Даље се прати обogaћивање знања о Вуковићу у међуратном периоду (публиковање драгоцене архивске грађе у шпанској и румунској историографији), надоградња постојећих и стварање нових конструкција (Вуковић је перципиран као први српски штампар), као и далекосежне промене у доживљају његовог идентитета до којих долази након Другог светског рата, када Подгорица постаје главни град Црне Горе и када је озваничена посебна националност, названа црногорском. За разлику од друге половине XX века, током које је претежно истицан значај Божидара Вуковића за историјску и културну баштину Црне Горе, у годинама након осамостаљивања те федералне јединице (2006), у жељу конструисања њеног новог националног, историјског и језичког идентитета, што је довело до потирања свега што припада српском наслеђу, и српско порекло Божидара Вуковића све чешће је негирано или прећуткивано. Стога је у завршном делу овог поглавља, како би се разобличиле такве политичке злоупотребе, посебна пажња усмерена ка критичком сагледавању природе и опсега (зло)употребе „црногорских” идентитетских одредница, како регионалних тако и националних, присутних у појединим радовима о овом штампару, који пре имају идеолошко-политички него научни карактер.

У три наредна поглавља – „Божидар Вуковић у контексту времена и простора” (75–110), „Божидар Вуковић и Грчко братство у Венецији” (111–130) и „Обавештајне активности и политички планови Божидара Вуковића” (131–164) – Вуковићева личност смештена је у одређене временске и просторне координате, али и у шири историјски контекст. Као кључни извор приликом реконструкције животописа Божидара Вуковића, његових трговачких и издавачких послова, друштвеног положаја и ангажмана у венецијанској средини раног модерног доба, аутору су у првом реду послужили аутентични архивски извори – два Божидарова тестаментa и опорукa његовог брата Николе, али и мноштво у нашој историографији до сада недовољно коришћених података произашлих из систематских истраживања у млетачким и другим архивама. Уз драгоцене осврте на питања везана за породично и завичајно порекло, нарочита пажња посвећена је Божидаровом ангажману унутар православне заједнице у Венецији, оличене у „Грчком братству”, на чијем је челу, као гасталд, провео последње године живота, као и његовој обавештајној активности и политичким амбицијама (потраживање титуле српског деспота и планови о ослобађању Скадра) током тридесетих година XVI столећа, када постаје један од кључних актера тајне дипломатије Карла V на подручју југоисточне Европе.

Будући да се успешно укоренио у новој средини и ушао у круг угледних венецијанских трговаца и предузетника, чија је разграната трговачка мрежа сезала до Леванта и Лондона, обухватајући и делове медитеранског залеђа, два следећа поглавља – „Божидар Вуковић у свету трговине и књижевства“ (165–198) и „Издавачка делатност Божидара Вуковића“ (199–238) – посвећена су тим сегментима Вуковићеве пословне делатности. Полазећи од критичког преиспитивања досадашњих сазнања, Лазић је интердисциплинарним и интертекстуалним приступом, уз примену нових методолошких начела и компаративног материјала, у знатној мери изменио устаљену слику о природи и мотивима издавачког рада Божидара Вуковића. Не спорећи Божидарове патриотске и верске пориве, убедљиво је доказао да су у основи његове штампарске делатности лежали, као, уосталом, и код других његових млечатких савременика, претежно трговачки и лукративни мотиви. Мада се раније помишљало да је Вуковић непосредно узимао учешће у процесу штампања, показано је да је, попут осталих велетрговаца и предузетника у Венецији, он био само финансијер и организатор издавачких пројеката – инвестирајући у типографску опрему и израду ксилографских клишеа – а да се, потом, ангажовао приликом дистрибуције и продаје богослужбених књига.

Полемике у историографији и јавном дискурсу о Вуковићевом идентитету, које су, као што је поменуто, посебно обележиле време након осамостаљења Црна Горе, условиле су да аутор у завршном поглављу синтезе „Идентитет(и) Божидара Вуковића“ (239–258) нарочиту пажњу усмери управо ка тим питањима. У том одсеку непобитно је утврђено, не само на темељу Вуковићеве самоперцепције већ и на основу сведочанстава о томе како су га доживљавали савременици, његово српско порекло и припадност православној вери. Уз употребу српског језика, припадност Божидара Вуковића српском етничком и духовном простору убедљиво је поткрепљена и његовим односом према великим српским светињама у матици, избором спомена светих у његовим издањима, као и њиховим графичким представама.

Посматрано *grosso modo*, Лазић је написао прву целовиту, модерно замишљену и остварену монографију о животу, личности и издавачкој делатности Божидара Вуковића, с мноштвом нових података и запажања заснованих на изузетно богатој литератури и опсежној архивској грађи, чији поједини извори нису коришћени или су до сада ретко коришћени (због необавештености, а каткад и свесно). Слика овог знаменитог делатника на пољу старог српског штампарства биће, надамо се, у догледно време употпуњена још једним томом, који ће бити посвећен археографским, иконографско-иколошким и стилско-морфолошким аспектима Вуковићевих палеотипа.

Напоследку, истакао бих да је Мирослав Лазић аутор још једног, веома значајног аспекта ове књиге – њеног визуелног идентитета. Богато искуство у техничком уређењу и графичком уобличавању књига, посебно оних из области ликовних уметности, које је стицао током претходне две деценије, и за које је награђиван, он је на најбољи начин уткао у ово, и у погледу опреме и дизајна, сасвим изузетно издање. Беспрекоран квалитет репродукција које доследно прате текст и служе као његова визуелна допуна, избор фонтова и њихове величине, композиција самог текста, с брижљиво одмереним односом између словног блока, сликовних прилога и белина на маргинама и између појединих одсека, што наводи на уверење да је свака страница схваћена и као ликовна целина *par excellence*, потом одабир хартије и изузетан дизајн корица, чине ово издање једним од најлепших публикација које је објавила Народна библиотека, установа под чијим је окриљем обављен и значајан део истраживања током настанка ове студије. Стога бих желео да уз истицање прегнућа аутора ове драгоцене књиге, која и по опреми чини достојан *hommage* старом мајстору и једном од корифеја раног српског штампарства, истакнем и нашу националну књижницу, а посебно њено Археографско одељење, што је монографију о Божидару Вуковићу уврстила у ред својих издања.

МТУ / РЕАЛИЗОВАНИ ПРОЈЕКТИ У 2024. MAA / REALISED PROJECTS IN 2024

СТРАТЕГИЈА СТРУКЕ У ЈАВНОЈ КОМУНИКАЦИЈИ

Увелико газимо кроз трећу деценију XXI века и садашњицу која је концентрисала сва прошла времена и одлучила да се суочи са стварношћу и појмовима реалног. Након свих друштвено-технолошких револуција и прекретница које прате појам цивилизације, човек је затечен у раскораку између апсолутности и дуалности целине. Уметност одговара на задату стварност истичући је или критикујући је. У свим тим кретањима и флуидном простору, као и у тежњи дефинисања свог места, институције реагују трансформативно. Сувишно је (можда) и напомињати колика је важност простора у којима се сакупља, чува, истражује, публикује и представља стваралаштво у односу према јавности и колективној свести. На истицању те чињенице и надовезивању на њу, заснована је стратегија руковођења Музејом примењене уметности.

Чини се да је управо у времену с поменути карактеристикама још важније позиционирање институције Музеја. Та идеја водиља окупља струку на различите начине, а покретачка тачка јесте знање. Осим свакодневног рада у збиркама, а Музеј примењене уметности их има седам, важну улогу имају конзерваторски, едукативни и издавачки део институције, са свим пратећим и помоћним деловима. И у једном таквом институционалном организму препознају се смернице стратегије кретања, које има велику одговорност у формирању савременог бића. Улогу Музеја примењене уметности увећава чињеница да ова матична институција чува дела према пољима уметничког обликовања и дизајна распоређена по збиркама: *Метал и накит, Намештај, Керамика и стакло, Текстил, костим и модни дизајн, Фотографија, примењена графика и уметничка обрада књига, Архитектура и урбанизам, Савремена примењена уметност и дизајн.*

О свему томе музејски стручњаци се редовно информишу и активно усавршавају путем размене знања кроз међумузејску и међусекторску сарадњу, затим учешћима на конференцијама, панелима, симпозијумима на домаћем и међународном нивоу. Објављивањем и публиковањем текстова произашлих из претходно наведених активности, затим јавним предавањима и медијским гостовањима, комуницирају са широм јавности, што је незаобилазан моменат у формирању мишљења у глобалном културолошком контексту. Уз збирке и конзервацију, важну улогу у томе има библиотека Музеја примењене уметности, која сабира и чува сва документована знања. Зборник МПУ је научни часопис чији је први број објављен убрзо по оснивању Музеја, а ове године излази 20. број нове серије Зборника која је покренута 2005. године.

Излагачки део је један од начина јавне комуникације и стварања верне публике. Осим традиционалних салона Музеја примењене уметности – Салона архитектуре, Салона савремене примењене уметности и Дечјег октобарског салона, галеријски простори Музеја сваке године доносе значајан изложбени програм. Уз изложбе из музејских збирки, међумузејске сарадње и представљања радова из збирки других музеја, ту су и обавезне изложбе савремених уметничких пракси и међусекторских и међународних сарадњи. Стална поставка МПУ говори о свим збиркама подједнако, а пројекат *Предмет месеца* постао је њен интегрални део, са циљем представљања предмета који не могу да буду стално изложени, као и аквизиција Музеја.

НАГРАДЕ АВАРДС



НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2024. ГОДИНИ

НАГРАДЕ, ПРИЗНАЊА И ПОХВАЛЕ 46. САЛОНА АРХИТЕКТУРЕ

Гран-при 46. Салона архитектуре

за свеукупни допринос развоју архитектуре и одрживе градње, пројекту *Ingrid-Schneider Electric Hub – Трансформација индустријске хале Новкабел и ентеријер пословног објекта* ауторског тима *Забриски ДОО* – Милена Катић, Милка Гњато, Мартина Милошевић, Ана Угринић, Иван Зулиани, Ксенија Бајагић, Мила Ђорђевић, Мирјана Лазић, Сташа Сименовић

Награда публике

за пројекат *Толстојева 42* ауторског тима *Мара Architects* – Предраг Милутиновић

Признање Савета Салона

за документовање, заштиту и промоцију модернистичког наслеђа у Србији ДО.КО.МО.МО. СРБИЈА

Награда Салона

за допринос вишепородичној стамбеној архитектури пројекту *Skew House* ауторског тима *Danilo Dangubic Architects*

Награда Салона

за једнопородични објекат *Кућа Ри* ауторског тима А2АРХИТЕКТУРА – Дијана Аџемовић-Анђелковић, Владимир Анђелковић

Награда Салона

за допринос стратешком развоју националне архитектонске мисли, струке и грађене средине пројекту *Архитектура за нас: национална архитектонска стратегија 2023–2035*, уредника Божане Лукић, Небојше Антешевића и Тијане Пејић у издању Министарства грађевинарства, саобраћаја и инфраструктуре, Београд

Похвала Салона

за приступ просторној организацији у ентеријеру пројекту *Паразит Хабитат* ауторског тима *Cherry Art Hub* – Невена Вујасиновић и Богдан Милојковић

Похвала Салона

за инвентивну употребу материјала у ентеријеру пројекту *Chernyi Cooperative Coffee Roasters* ауторског тима *Freya Architects* – Кристина Коивистојинен-Хатламаџијан

Похвала Салона

за креативну репрезентацију конкурсног решења *Плодови доколице* ауторском тиму АКВС АРХИТЕКТУРА – Анђела Карабашевић Суџум, Владислав Суџум

Похвала Салона

за решење студентског становања *Конкурсном пројекту за уређење комплекса Студентски град* ауторског тима *Тактика* – Далиа Дуканац, Стефан Ђорђевић

Похвала Салона

за експеримент *Заспанка за размерник* аутору Андреју Јосифовском Пијанисти

Похвала Салона

за неговање специфичног архитектонског тематског оквира уреднику Игору Марићу за Зборник радова *Естетика архитектуре и урбанизма данас*

Похвала Салона

за студентски рад – архитектонски цртеж Софији Спаић за пројекат *Фантастични пејзажи / Dreamscapes: архивирање фрагмената маште – како људи желе да памте и буду запамћени*

Похвала Салона

за студентски рад – снага концепта и архитектонског израза Александри Калезић за пројекат *Место трећег простора: антиратни музеј*

Похвала Салона

за студентски рад – репрезентација архитектонске идеје Марији Стојковић за пројекат *Изградити живот из корена*

НАГРАДА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ НА 56. МАЈСКОЈ ИЗЛОЖБИ УЛУПУДС-А

Стручни жири Музеја примењене уметности у саставу Биљана Јотић, Бојана Поповић, Јелена Поповић, Слободан Јовановић и Јелена Вукадиновић, донео је 29. маја 2024. године једногласно одлуку да откупу Награду Музеја примењене уметности на 56. Мајској изложби УЛУПУДС-а додели Јасмини Пејчић за остварење *Breaking news*.

НАГРАДЕ И ПОХВАЛЕ НА 59. ДЕЧЈЕМ ОКТОБАРСКОМ САЛОНУ

Жири у саставу – Бојана Волаш, МА сликарства и МА конзервације и рестаурације, Леа Зеи, музејски педагог, и Марија Лабудовић, доцент на Факултету примењених уметности и представник УЛУПУДС-а (по азбучном реду), донео је одлуку да се награде следећи учесници и наставници:

Прва награда:

Кад прасе полети, Мила Крстић (12), Студио керамике Инес Јањић, Београд; *С друге стране стварности*, Лазар Цицковић (4), Ликовни атеље *Ирија.арт*, Београд; *Мој свет*, Магдалена Ђорђевић (14), Ликовни атеље *Артино*, Београд

Друга награда:

Змај, Нина Маринковић (14), Студио керамике Инес Јањић, Београд; *Град машина*, Петар Шакић (7. разред), ОШ *Филип Кљајић Фића*, Београд; *Метафора*, Марија Сладић (8. разред), ОШ *Краљ Петар Други Карађорђевић*, Београд

Трећа награда:

Сунчани град, Миона Бановић (7), Сликарска радионица, Буковик; *Град*, Виктор Шврака (6), Ликовни атеље *Артино*, Београд; *Плави сан*, Петра Ђорговић (6), Арт лабораторија, Београд

Похвале:

Шумски друг, Леонид Терешченко (7), Дечји културни центар – Атеље за ликовну уметност, Београд; *Сан у центрифуги*, Милица Путник (11), VARP, Суботица; *Град*, Ђорђе Поповић (14), Дечји културни центар – Радионица графике, Београд; *Сан – жена борац*, Сија Џанг (7. разред), ОШ *Бранко Радичевић*, Нови Београд; *Плави човек из сна*, Ања Босанац (8), Арт студио *Креатополис*, Београд; *Необична стварност*, Софија Лаловић (13), ОШ *Милан Илић Чича*, Аранђеловац

Награђени наставници:

Мирјана Вуксановић, ОШ *Филип Кљајић Фића*, Београд; Бојана Ристић, Мала школа сликарских вештина, Нови Београд; Наташа Ивановић, ОШ *Бранко Ћопић*, Београд

АКВИЗИЦИИ ACQUISITIONS



ЗБИРКА МЕТАЛА И НАКИТА

ОТКУП

1. Наруквица

жиг мајстора: WH (Wilhelm Hirschberger)
Аустроугарска монархија, Беч, последња
трећина XIX века
злато 14 К; брилијанти
Т 21,9 g
МПУ М – 4767



ПОКЛОН

2. Пеглач за рукавице

жиг мајстора: E.S.B. (Edward Souter Barnsley)
Енглеска, Бирмингем, 1920.
сребро стерлинг квалитета; слоновача
D 21 cm; Т 80,9 g
МПУ М – 4768
поклон Дејана Јевтића из Београда



ЗБИРКА КЕРАМИКЕ, СТАКЛА И ПОРЦЕЛАНА

ОТКУПИ

3. Тањир

Француска, Краљевска мануфактура Севр,
1858–1870.
порцелан, боје; позлата, осликавање
R 24 cm
МПУ CeS – 1092



4. Флакон за мирис

Бохемија, друга половина 19. века
стакло, емајл паста, позлата; техника превученог
стакла
флакон H 14,5 cm, затварач H 11 cm
МПУ CeS – 1093



ПОКЛОН

5. Бокалчић за зачине

Фабрика стакла Парафин (?), прве деценије 20. века (?)

безбојно стакло, пресовање, брушење
бокалчић Н 9 cm, затварач Н 5 cm

МПУ СеС – 1094

поклон Дејана Јевтића из Београда



ЗБИРКА НАМЕШТАЈА

ОТКУП

6. Креденац

Аустроугарска монархија, око 1900.

дрво (конструкција: храст, фурнир: орах,
орнаменти: масив ораха), мермер, стакло,
месинг, бакар, челик; профилисање, фурнирање,
дуборез, шлифовање

2,67 x 1,60 m

МПУ D – 663



ЗБИРКА ФОТОГРАФИЈЕ, ПРИМЕЋЕНЕ ГРАФИКЕ И УМЕТНИЧКЕ ОПРЕМЕ КЊИГЕ

ПОКЛОН

7. Књига *Albrecht Dürers Kupferstiche* (библиофилско издање)

Минхен, 1914.

папир, позлата, висока штампа, књиговезачки
памук, картон, цинкографија

50 x 35 cm

МПУ Н – 5891

поклон Фондације Музеја жртва геноцида из
Београда



ЗБИРКА САВРЕМЕНЕ ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ И ДИЗАЈНА

ОТКУПИ

8. Инсталација *Чуло вида 2107*

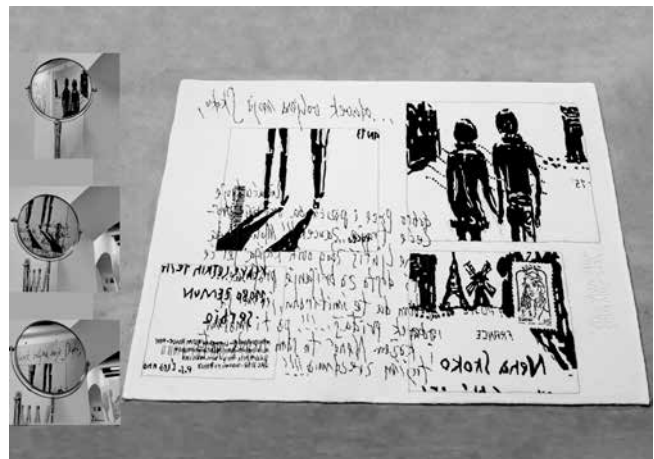
Снежана Нена Скоко

Београд, 2017.

ручно тафтован тепих, огледало

270 x 180 cm

МПУ SP – 11757



9. Вавилонска кула, керамички пано
 Коста Ђорђевић
 Београд, 1984.
 мајолика
 100 x 40 x 55 cm
 МПУ SP – 11747



10. Пандорина кутија, керамички пано
 Коста Ђорђевић
 Београд, 1972.
 мајолика
 28 x 33 x 9 cm
 МПУ SP – 11748



11. Самсон, керамички пано
 Коста Ђорђевић
 Београд, 1973.
 мајолика
 25 x 25 x 11 cm
 МПУ SP – 11749



12. Коњаник, керамичка скулптура
 Коста Ђорђевић
 Београд, 1972.
 мајолика
 44 x 35 cm
 МПУ SP – 11750



13. Грифон, сегмент керамичког фриза из хотела Парк
 Коста Ђорђевић
 Београд, 1976–1978.
 мајолика
 40 x 40 cm
 МПУ SP – 11751



14. Стрип табле за ауторске стрипове Александра Зографа, 45 комада
 Александар Зограф (Саша Ракезић)
 Панчево, 1987–2024.
 папир, туш-перо, туш-четкица и друго
 различите димензије
 МПУ SP – 11727 – 11746



ПОКЛОНИ

15. Плакат *Coca-Cola Beach Girls 1918*

САД, 1918.

папир, картон, штампано

70,5 x 46,5 cm

МПУ SP – 11758

поклон Мирјане Николајевић Дражовић из Београда



16. ФОРМА I, керамичка скулптура

Раденко Аднађ

Београд, 2012.

каменина

35,5 x 41 x 26 cm

МПУ SP – 11752

поклон аутора



17. Кентаур

Олга Вујадиновић

Београд, 1969.

грнчарска техника

25 x 55 x 70 cm

МПУ SP – 11753

поклон Бранислава Стајевића и Пауле Каасинен Стајевић



18. Тражење врата у зиду који их нема

Валентина Савић

Београд, 2018.

порцелан, гума, метал

50 x 500 x 500 cm

МПУ SP – 11754

поклон ауторке



19. Таписерија *Тајни сусрет*

Драгана Дражовић Илић

Београд, 2024.

полиестер, дигитална штампа

160 x 250 cm

МПУ SP – 11756

поклон ауторке



ИЗЛОЖБЕ EXHIBITIONS



ПРОГРАМСКЕ ЦЕЛИНЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2024. ГОДИНИ



ТРАДИЦИОНАЛНИ САЛОНИ МПУ У ОКВИРУ ПРОГРАМА

1. 46. Салон архитектуре *Имамо своју политику*

Организатор: Музеј примењене уметности (МПУ) у сарадњи са Удружењем архитеката Републике Србије (УАС), Асоцијацијом српских архитектонских пракси (АСАП) и Женским архитектонским друштвом (ЖАД)
Покровитељство: Министарство културе Републике Србије
28. 3 – 28. 4. 2024.

Главна галерија, Галерија *Анастас*, Галерија *Млади*
Свечано отварање: 28. 3. 2024, у 18 часова

Аутори концепта: МПУ, УАС, АСАП, ЖАД

Кустоси: др Слободан Јовић, МПУ и ФТН; Биљана Јотић, историчарка уметности, директорка МПУ

Савет 46. Салона архитектуре: др Слободан Јовић, МПУ; Весна Цагић Милошевић, УАС; др Жаклина Глигоријевић, ЖАД; Марко Корошец, АСАП; Биљана Јотић, МПУ
Жири 46. Салона архитектуре: др Милена Стојковић (Foster and Partners, Велика Британија); мр Зоран Абадић (Студио 1x2); Саша Беговић (3LHD, Хрватска); др Миљана Зековић (Ефемера колектив, База – платформа за просторне праксе); Деан Лах (ЕНОТА, Словенија)

Дизајн визуелног идентитета и каталога: Дејана Цветковић
Дизајн поставке: Савет 46. Салона архитектуре
Продукција изложбене поставке: *Turbina Object Constructors*
Салон се састоји од ревијалне изложбе, програма и награда

Програм:

А) ПреСалона 2024 – Кругови

Пројекат сарадње, умрежавања и размене искустава између четири факултета архитектуре и дизајна
Организатори: ФПУ (Београд), АФ (Београд), ФТН (Нови Сад), ГАФ (Ниш) и МПУ
18. 3. 2024 – 23. 3. 2024.

Гости: Факултет за дизајн, Љубљана, и Архитектонски факултет, Подгорица
Галерија *Анастас*

Б) Предавање *Непропуштене прилике*

Организатор: МПУ у сарадњи са организацијама УАС, АСАП и ЖАД

2. 4. 2024, у 18 часова

Галерија *Анастас*

Предавач: мр Зоран Абадић (Студио 1x2)

live (<https://www.youtube.com/user/MPUBeograd>)



В) Стручно вођење кроз изложбу
 Организатор: МПУ
 4. 4. 2024, у 17.15 часова
 Главна галерија, Галерија Анастас и Галерија Млади
 Стручно вођење: др Слободан Јовић

Г) Панел У сусрет националном архитектонском форуму 0.1
 Тема: Конкурсни модели и јавне набавке – улога јавног сектора у постављању узорних примера квалитета архитектуре
 Организатори: МПУ и Министарство грађевинарства, саобраћаја и инфраструктуре
 4. 4. 2024, у 18. часова
 Галерија Анастас
 Модератор: др Ђорђе Мојовић (ПУР)
 Учесници: проф. Иван Рашковић (УАС), др Дарко Ђукић (МЈУ), др Гроздана Шишовић (re:a.c.t), Јасмина Радовановић (НАЛЕД)
live (<https://www.youtube.com/user/MPUBeograd>)

Д) Предавање ЕНОТА и Natural Systems
 Организатор: МПУ у сарадњи организацијама УАС, АСАП и ЖАД
 9. 4. 2024, у 18 часова
 Галерија Анастас
 Предавач: Деан Лах (ЕНОТА, Словенија)
 Спонзор предавања: Alumil

Ђ) Предавање S, M, L, XL: База заједнице
 Организатор: МПУ у сарадњи организацијама УАС, АСАП и ЖАД
 11. 4. 2024, у 18 часова
 Галерија Анастас
 Предавач: др Миљана Зековић (Ефемера колектив, База – платформа за просторне праксе)
live (<https://www.youtube.com/user/MPUBeograd>)

Е) Предавање Архитектура као резултат размишљања и праксе
 Организатор: МПУ у сарадњи организацијама УАС, АСАП и ЖАД
 16. 4. 2024, у 18 часова
 Галерија Анастас
 Предавач: Саша Беговић (3LHD, Хрватска)
live (<https://www.youtube.com/user/MPUBeograd>)

Ж) Стручно вођење кроз изложбу
 Организатор: МПУ
 18. 4. 2024, у 17.15 часова
 Главна галерија, Галерија Анастас и Галерија Млади
 Стручно вођење: др Слободан Јовић

З) Панел У сусрет националном архитектонском форуму 0.2
 Тема: Свест о архитектури и грађеној средини: од образовања до промоције
 Организатори: МПУ и Министарство грађевинарства, саобраћаја и инфраструктуре
 18. 4. 2024, у 18 часова
 Галерија Анастас
 Модератор: др Слободан Јовић (МПУ и ФТН)
 Учесници: Биљана Јотић (МПУ), Снежана Ристић (РТС), Драган Марковић (Градња), Сара Парезановић (КИПАРХ) и представник Министарства просвете РС
live (<https://www.youtube.com/user/MPUBeograd>)

И) Предавање Одрживи дизајн у пракси
 Организатор: МПУ у сарадњи организацијама УАС, АСАП и ЖАД
 22. 4. 2024, у 18 часова
 Галерија Анастас
 Предавач: др Милена Стојковић (Foster and Partners, Велика Британија)
 Спонзор предавања: Rehau
live (<https://www.youtube.com/user/MPUBeograd>)

Ј) Предавање специјалне гошће 46. Салона архитектуре и свечана додела награда
 Организатор: МПУ у сарадњи организацијама УАС, АСАП и ЖАД
 26. 4. 2024, од 18 часова
 Југословенска кинотека, Узун Миркова 1
 Предавач: Аманда Левит / Amanda Levete (A_LA, UK)
live (<https://www.youtube.com/user/MPUBeograd>)

2. 59. Дечји октобарски салон С друге стране стварности

Организатор: МПУ
 5. 10 – 13. 11. 2024.
 Галерија Анастас
 Свечано отварање са доделом награда и диплома:
 5. 10. 2024, у 13 часова
 Ауторке каталога и изложбе: мр Милица Цукић, музејска саветница, и Леа Зеи, ликовни педагог
 Дизајн изложбе: Марија Лабудовић Пантелић, Марија Милорадовић Зеи, Леа Зеи
 Визуелни идентитет: Дејана Цветковић
 Сарадник на изложби и каталогу: Миољуб Кушић, кустос



Програм:

А) Радионице за децу

Организатор: МПУ

Од 7. 10. 2024, у току трајања изложбе

Галерија Анастас и Дечји кутак

Реализатор: Леа Зеи

Б) Радионица архитектуре *Цртеж као реч*

Организатори: Архитектонски центар Кипарх и МПУ

9. 10. 2024, од 12 до 14 часова

Галерија Анастас и Дечји кутак

Реализатори: предавачи Кипарха

В) Радионица *Ја сам дете, имам план: Толеранција и љубав за сваки дан!*

Организатор: МПУ

10. 10. 2024.

Галерија Анастас и Дечји кутак

Реализатор: Леа Зеи

Г) Радионица архитектуре *Модуларност у архитектури – игра светлости и сенке*

Организатори: Архитектонски центар Кипарх и МПУ

16. 10. 2024, од 12 до 15 часова

Галерија Анастас и Дечји кутак

Реализатори: предавачи Кипарха

Д) Радионица архитектуре *Геодезијска купола*

Организатори: Архитектонски центар Кипарх и МПУ

23. 10. 2024, од 12 до 15 часова

Галерија Анастас и Дечји кутак

Реализатори: предавачи Кипарха

Ђ) Радионица архитектуре *Leonardo Da Vinci's bridge*

Организатори: Архитектонски центар Кипарх и МПУ

30. 10. 2024, од 12 до 14.30 часова

Галерија Анастас и Дечји кутак

Реализатори: предавачи Кипарха

Е) Радионица архитектуре *Late night architecture*

Организатори: Архитектонски центар Кипарх и МПУ

7. 11. 2024, од 12 до 14 часова

Галерија Анастас и Дечји кутак

Реализатори: предавачи Кипарха

3. Салон савремене примењене уметности

Изложба 1 **Испод асфалта калдрма, испод калдрме плажа**

Борис Бурић

Организатор: МПУ

15. 5 – 15. 6. 2024.

Галерија Анастас

Кустос: Слободан Јовановић, виши кустос МПУ

Ко-кустос: Биљана Јотић, директорка МПУ

Ауторка текста у каталогу: Нева Лукић, историчарка уметности

Дизајн поставке: Борис Бурић, аутор изложбе

Дизајн каталога: Милена Николић Бурић

Покровитељ: Министарство културе Републике Србије

Изложба 2 **Тишина блискости**

Драгана Дражовић Илић

Организатор: МПУ

4 – 26. 10. 2024.

Главна галерија

Свечано отварање: 4. 10. 2024, у 18 часова

Изложбу отворили: Биљана Јотић, директорка МПУ,

Марија Радош, чланица Савета Салона и Драгана

Дражовић Илић, ауторка изложбе

Кустос изложбе и уредник каталога: Бојана Поповић

Аутор текста у каталогу: Марија Радош

Графичко обликовање каталога и визуала: Дејана

Цветковић

Програм:

А) Јавна вођења са уметником и кустоскињом

Организатор: МПУ

12. и 19. 10. 2024, у 13 часова

Главна галерија

Стручно вођење: Драгана Дражовић Илић и Бојана

Поповић



ПРОГРАМСКЕ ИЗЛОЖБЕ У ОРГАНИЗАЦИЈИ МПУ

1. Поклон-збирка Драгише Брашована

Организатори: Галерија Матице српске, Нови Сад и Музеј примењене уметности, Београд

15. 1 – 10. 3. 2024.

Главна галерија

Свечано отварање: 15. 1. 2024, у 18 часова

Изложбу отворили: Биљана Јотић, директорка МПУ;
др Тијана Палковљевић Бугарски, управница Галерије
Матице српске; др Дубравка Ђукановић, директорка
Републичког завода за заштиту споменика културе

Кустоскиња и ауторка изложбе: Ивана Јањић, кустоскиња
Галерије Матице српске

Координатор изложбе: Ана Самарџић, кустоскиња МПУ

Аутор фотографија: Мартин Цандир

Програм:

А) Предавање *Брашован, живети са стилем*

Организатор: МПУ

20. 1. 2024, у 13 часова

Галерија *Млади*

Предавач: Бојана Поповић, музејска саветница МПУ

Б) Стручна вођења кроз изложбу

Организатор: МПУ

25. 1, 22. 2. и 7. 3. 2024, у 18 часова

Главна галерија

Стручно вођење: Ана Самарџић

В) Предавање *Брашован и ар деко*

Организатор: МПУ

27. 1. 2024, у 13 часова

Галерија *Млади*

Предавач: Милан Просен, историчар архитектуре и
професор Факултета примењених уметности

Г) Стручно вођење *Кроз београдски опус Драгише Брашована*
Организатори: МПУ и Завод за заштиту споменика културе
града Београда

3. 2. 2024, у 13 часова, Београд

Стручно вођење: Бојана Ибрајтер Газибара, историчарка
уметности и виша конзерваторка Завода за заштиту
споменика културе града Београда

Д) Ауторско вођење кроз изложбу

Организатор: МПУ

10. 2. 2024, у 13 часова

Главна галерија

Ауторско вођење: Ивана Јањић, кустоскиња Галерије

Матице српске и ауторка изложбе

Ђ) Радионице за ђаке од првог до осмог разреда

Организатор: МПУ

Дечји кутак

13. 2. и 20. 2. 2024, у 12 часова

Водич: Леа Зеи, виши водич и ликовни педагог МПУ

Е) Предавање *Драгиша Брашован и урбанизација Новог
Сада*

Организатор: МПУ

17. 2. 2024, у 13 часова

Галерија *Млади*

Предавач: Дарко Полић, архитекта и урбо-просторни

планер Завода за урбанизам Нови Сад

Ж) Предавање *Поетика простора: салон као сусрет
приватног и јавног*

Организатор: МПУ

24. 2. 2024, у 13 часова

Галерија *Млади*

Предавач: Горан Вујков, филозоф и музејски едукатор

Галерије Матице српске

З) Ауторско вођење кроз изложбу

Организатор: МПУ

2. 3. 2024, у 13 часова

Главна галерија

Ауторско вођење: Ивана Јањић, кустоскиња Галерије

Матице српске

И) Стручно вођење кроз изложбу

Организатор: МПУ

9. 3. 2024, у 13 часова

Главна галерија

Стручно вођење: Ана Самарџић



2. Урбане бајке култног архитекте Александра Мијатовића

Организатор: МПУ
 9 – 20. 5. 2024.
 Главна галерија
 Свечано отварање: 9. 5. 2024, у 18 часова
 Изложбу отворили: Игор Тодоровић, члан Управног одбора МПУ; Славимир Стојановић, дизајнер; Данило Стојановић, професор ФПУ у пензији
 Кустоскиња изложбе: Биљана Јотић, директорка МПУ
 Дизајн експоната, каталога и графичка припрема: Славимир Стојановић
 Покровитељство: Министарство културе Републике Србије

3. У дијалогу

Уметничка керамика из збирки Музеја примењене уметности у Београду и Народног музеја у Аранђеловцу
 Организатори: Музеј примењене уметности, Београд, и Народни музеј, Аранђеловац
 30. 5 – 25. 6. 2024.
 Главна галерија
 Свечано отварање: 30. 3. 2024, у 18 часова
 Изложбу отворили: Биљана Јотић, директорка МПУ; др Симона Чупић, редовна професорка Филозофског факултета (Београд); Тања Вићентић, виша кустоскиња, Народни музеј (Аранђеловац); Јелена Поповић, виша кустоскиња МПУ (Београд)
 Ауторке изложбе: Јелена Поповић, виша кустоскиња МПУ (Београд), и Тања Вићентић, виша кустоскиња, Народни музеј (Аранђеловац)
 Ауторке текстова и уреднице каталога: Јелена Поповић, Тања Вићентић, Бојана Поповић
 Визуелни идентитет: Дејана Цветковић
 Дизајн и продукција изложбе: *Turbina Object Constructors*
 Конзервација и рестаурација: Мина Јовић, Маја Живковић, Милан Андрић, Бојана Волаш, Драгана Дингарац Криваја
 Сарадници: Ивана Милинковић и Миољуб Кушић (МПУ); Тијана Гогич, уметница
 Покровитељство: Министарство културе Републике Србије



Програм:

А) Стручна вођења кроз изложбу
 Организатор: МПУ
 8, 15. и 22. 6. 2024, у 13 часова
 Главна галерија
 Стручно вођење: Јелена Поповић, Тања Вићентић

4. Миодраг Стефановић Ретроспектива / Интроспектива / 30 година

Организатор: МПУ
 26. 8 – 14. 9. 2024.
 Главна галерија
 Свечано отварање: 26. 8. 2024, у 18 часова
 Изложбу отворили: Биљана Јотић, директорка МПУ, и Зоран Левић, директор Музеја науке и технике
 Кустоскиња изложбе: Биљана Јотић
 Аутор изложбе: Миодраг Стефановић
 Мајстори златари: Младен Павићевић, Петар Јовановић
 Фотограф: Славко Савић
 Графички дизајн: Владимир Ђурановић
 Арт дирекција: Миодраг Стефановић и Владимир Ђурановић
 Обрада фотографија: Владимир Ђурановић
 Аутор текстова: Биљана Јотић
 Координаторка изложбе: Ана Шћепановић, МПУ

Програм:

А) Стручна вођења кроз изложбу
 Организатор: МПУ
 31. 8. и 14. 9. 2024, у 12 часова
 Главна галерија
 Стручно вођење: Миодраг Стефановић



5. *Задржано бекство надстварности: фотографија у београдском надреализму*

Студијска изложба МПУ, реализована као део манифестације *Активитет: 100 година надреализма*
 Организатор: МПУ
 6. 11. 2024 – 31. 1. 2025.
 Главна галерија
 Свечано отварање: 6. 11. 2024, у 18 часова
 Изложбу отворили: Биљана Јотић, директорка МПУ; Јелена Пераћ, музејска саветница МПУ; Бојан Јовић, директор Института за књижевност и уметност
 Ауторка изложбе: Јелена Пераћ
 Визуелни идентитет и дизајн каталога: Дејана Цветковић
 Дизајн изложбе: *Марета студио*
 Уметничке интервенције на изложбама: Борис Бурић, Нина Тодоровић

Програм:

А) У току изложбе: предавања, стручна вођења, разговори и позоришне представе
 Организатор: МПУ
 6. 11. 2024 – 31. 1. 2025.
 МПУ

Б) Изложба *Снови у простору*
 Организатори: МПУ и удружење *Простор*
 14 – 30. 11. 2024.
 Галерија *Млади*

В) Међународни научни скуп *Над/реализмом (1924–2024)*
 Организатори: МПУ, Музеј савремене уметности и Институт за књижевност и уметност (Београд)
 27 – 29. 11. 2024.
 МПУ

ГОСТУЈУЋЕ ИЗЛОЖБЕ

1. *Heaven is a place where nothing ever happens*

Изложба фотографија Драгане Удовичић
 Организатор: МПУ
 16. 1 – 16. 2. 2024.
 Галерија *Анастас*
 Свечано отварање: 16. 1. 2024, у 18 часова
 Изложбу отворили: Биљана Јотић, директорка МПУ; Југ Радивојевић, директор Београдског драмског позоришта; Драгана Удовичић, ауторка изложбе
 Аутор изложбе: Драгана Удовичић

2. *Wearin'it Together! – Инклузивни пут моде*

Изложба фотографија Франка Пађетија
 Организатор: *VII Academy* у сарадњи са *No Nation Fashion*
 15 – 25. 3. 2024.
 Главна галерија
 Отварање изложбе: петак, 15. 3. 2024, у 18 часова
 Изложбу отворили: Њ. Е. Лука Гори, амбасадор Републике Италије у Србији; Биљана Јотић, директорка МПУ
 Аутор фотографија: Франко Пађети

Програм:

А) *Панел-дискусије*
 Организатор: *VII Academy* у сарадњи са *No Nation Fashion* и МПУ
 15. 3. 2024, у 17 часова, и 16. 3. 2024, у 10 часова
 Главна галерија
 Учесници у панел-дискусији: Франко Пађети, фотограф; Жан Батист Андреани, директор Међународне модне академије (IFA) у Паризу; др Александра Крстић, доцент на Факултету политичких наука Универзитета у Београду; Лола Бригите Ингабира, *Wearin'it Together* модел
 Модератори панела: Лаура Лунгароти, координаторка за западни Балкан и шефица мисије ИОМ-а у Босни и Херцеговини; Зија Гафић, регионални директор *VII Academy* за Балкан



3. 40 година касније

Изложба плаката креираних за Олимпијске игре у Сарајеву
 Организатори: Амбасада Босне и Херцеговине, *Midcentury Belgrade* и Музеј примењене уметности
 5. 9 – 23. 9. 2024.
 Галерија Анастас
 Свечано отварање: 5. 9. 2024, у 18 часова
 Изложбу отворили: Њ. Е. др Александар Врањеш, амбасадор Босне и Херцеговине у Србији; Биљана Јотић, директорка МПУ; Дина Јаневски Фарчић, оснивач *Midcentury Belgrade*; Слободан Јовановић, виши кустос МПУ
 Кустос изложбе: Слободан Јовановић
 Координатор изложбе: Ана Шћепановић, МПУ

4. Невидљиви људи иза сцене: творци магије

Pop up изложба
 Организатори: Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију (СЦЕН), Нови Сад, и Музеј примењене уметности, Београд
 26 – 28. 9. 2024.
 Главна галерија
 Свечано отварање: 26. 9. 2024, у 18 часова
 Координатор изложбе: Ана Шћепановић, МПУ

Програм:

- А) Разговор *Звук и тишина у позоришту*
 Организатори: СЦЕН и МПУ
 27. 9. 2024, у 18 часова
 Главна галерија
 Учесници: Јана Баљак, Драган Стевановић Багзи и Павле Динуловић
 Водитељ: Радивоје Динуловић
- Б) Разговор *Рад и нерад у позоришту*
 Организатори: СЦЕН и МПУ
 28. 9. 2024, у 18 часова
 Главна галерија
 Учесници: Ања Поповић, Слободан Цветковић Бока и Стефан Милошевић
 Водитељ: Романа Бошковић Живановић



5. Егзодус

Изложба фотографија Никола Филипа Роса
 Организатори: Фестивал фотографије *Визуализатор* и МПУ
 20. 11 – 28. 11. 2024.
 Галерија Анастас
 Свечано отварање: 20. 11. 2024, у 18 часова
 Аутор: Николо Филипо Росо
 Кустос изложбе: Слободан Јовановић, виши кустос МПУ
 Координаторка изложбе: Ана Шћепановић, МПУ

6. Прес фото Србија

Групна изложба фотографија
 Организатори: Фестивал фотографије *Визуализатор* и МПУ
 28. 11 – 3. 12. 2024.
 Галерија Анастас
 Свечано отварање: 28. 11. 2024, у 18 часова
 Кустос изложбе: Слободан Јовановић, виши кустос МПУ
 Координаторка изложбе: Ана Шћепановић, МПУ

МЕЂУНАРОДНА САРАДЊА

1. Ликовна уметност и наслеђе: визуелни дијалог и просторне комуникације

Изложба у оквиру међународне изложбе Бијенале на Малти 2024 / maltabiennale.art 2024
 Организатор и реализатор изложбе у српском павиљону: Музеј примењене уметности у име Министарства културе Републике Србије
 13. 3 – 31. 5. 2024.
 Комесарка српске изложбе: Биљана Јотић, директорка МПУ
 Аутори изложбе: Ивана Живић, сликарка; професор Ђорђе Станојевић, сликар; Миодраг Роган, вајар
 Ауторка текста у брошури: Биљана Јотић
 Визуелни идентитет: МПУ



BIBAF



САВРЕМЕНА КЕРАМИКА ИЗ СРБИЈЕ
CONTEMPORARY CERAMICS FROM SERBIA

1-31. Август 2024.
1-31. August 2024

2. *Corso Serbian*. Савремена керамика из Србије / Contemporary Ceramics from Serbia

Представљање Србије као земље-госта на Међународном бијеналу керамике *Уметност ватре*, 2024, Корзика, Бонифацио / *BIBAF Biennale Internationale de Bonifacio des Arts du Feu*
1 – 31. 8. 2024.

Бонифацио, Корзика, Француска

Промотери: Општина Бонифацио и регионалне власти Корзике

Менаџмент пројекта: Удружење Тера ди Фоку / *Association Terra di Focu*

Партнер: МПУ, Београд

Комесари-селектори: Жан-Франсоа Бађони (Зани) / *Jean-François Baggioni (alias Zani)*, Француска; Оливије Плике / *Olivier Plique*, Малта; Јелена Поповић, Србија

Партнер координаторка: Биљана Јотић, директорка МПУ
Кустос сарадник: Јелена Поповић, виша кустоскиња МПУ

Учесници: Љубица Јоцић Кнежевић, Јасмина Пејчић, Бојана Ристевски Млакер, Валентина Савић, Јована Чаворовић, Велимир Вукићевић, Зани / *Zani*

Издавач каталога: МПУ, Београд

Дизајн: Дејана Цветковић, МПУ

Фотографија: Влада Поповић, Јасмина Пејчић, Давор Краљ, Драгана Удовичић, Маријана Јанковић

Штампање каталога и реализацију изложбе подржало је Министарство културе Републике Србије

3. *MADE IN*. Међународни европски пројекат

Организатори: МПУ и *Нова Искра*
10. 12. 2024 – 14. 1. 2025.

Галерија *Анастас*

Свечано отварање: 10. 12. 2024, у 18 часова

Кустоскиња изложбе: Јелена Поповић, виша кустоскиња МПУ

Координаторка изложбе: Ана Шћепановић, МПУ

САРАДЊА СА ШКОЛАМА И ФАКУЛТЕТИМА

Траг

Изложба радова насталих на међународној радионици *Дизајн игралиште – Design Playground* Техничке школе *Дрво арт*

Организатори: МПУ и Техничка школа *Дрво арт* Београд
4. 3 – 8. 3. 2024.

Галерија *Млади*

Свечано отварање: 8. 3. 2024, у 18 часова

Координатор изложбе: Милица Цукић, музејска саветница МПУ

ДОКТОРСКИ ПРОЈЕКАТ

Вишедимензионалност иконе: од теолошког до друштвеног и естетског

Докторски уметнички пројекат Миње Пољак

Организатори: ауторка изложбе и МПУ
17 – 25. 5. 2024.

Галерија *Млади*

Свечано отварање: 17. 5. 2024, у 19 часова

Изложбу отворили: др Стеван Мартиновић, члан Управног одбора МПУ; др ум. Миња Пољак
Ауторка изложбе: др ум. Миња Пољак

УЧЕШЋЕ НА КОНФЕРЕНЦИЈАМА

1. Први национални архитектонски форум

Панел Платформа за спровођење националне архитектонске стратегије
28. 5. 2024.

Београд

Учесник: Слободан Јовић (ФТН/МПУ)



2. Дунавска конференција о култури

Панел *Екологија у уметности и култури*
12 – 13. 9. 2024.

Кремс на Дунаву, Аустрија

Учесник: Слободан Јовић (ФТН/МПУ)

3. Јесења школа *Beyond Epistemic Nationalism and Eurocentrism: Transregional Approaches to Western Balkan Modernities during the Nineteenth Century*

31. 10 – 3. 11. 2024.

Сарајево

Учесница: Драгиња Маскарели, музејска саветница МПУ

САРАДЊА

Протокол о сарадњи између Српске академије наука и уметности, Музеја савремене уметности, Института за књижевност и уметност и МПУ.

ОСТАЛИ ДОГАЂАЈИ

1. Стручно вођење кроз сталну поставку

Организатор: МПУ

13. 1. 2024, у 13 часова

Галерија *Инкиостри*

Стручно вођење: мр Бојана Поповић, музејска саветница МПУ

2. Излагање предмета за Дан државности,

одржано у оквиру презентације сталне поставке

Организатор: МПУ

15. 2. 2024.

Галерија *Инкиостри*

3. Радионица *Орнаменти,*

одржана у оквиру пратећег програма сталне поставке

Организатор: МПУ

12. 4. 2024, у 11 часова

Дечји кутак

Реализатор: Леа Зеи, виши водич и ликовни педагог
Музеја примењених уметности

4. Радионица *Стилски намештај,*

одржана у оквиру пратећег програма сталне поставке

Организатор: МПУ

19. 4. 2024, у 11 часова

Дечји кутак

Реализатор: Леа Зеи, виши водич и ликовни педагог
Музеја примењених уметности

5. Трибина о *Јожету Плечнику*

Организатори: заједнички пројекат Амбасаде Чешке Републике, Амбасаде Републике Словеније, Аустријског културног форума и Музеја и галерија града Љубљане
16. 5. 2024, у 18 часова

Главна галерија

Учесници: стручњаци из Словеније, Аустрије, Чешке и Србије

6. Стручно вођење кроз сталну поставку и изложбу

Испод асфалта калдрима, испод калдрме плажа,

одржано у оквиру пројекта сарадње институционалног и јавног сектора

Организатори: МПУ и удружење *IWork* из Београда,

у оквиру *b.artu* иницијативе

20. 5. 2024, од 17.30 часова

Галерија *Инкиостри* и Галерија *Анастас*

Стручно вођење: Биљана Јотић и Леа Зеи

КОНКУРСИ

1. Конкурс за учешће на изложби *46. Салон архитектуре*

25. 1 – 23. 2. 2024.

2. Конкурс за учешће на изложби *59. Дечји октобарски салон*

3. Јавни конкурс за идејно решење пројекта којим се Република Србија представља на *19. Међународној изложби Бијенале архитектуре у Венецији 2025.*

Биљана Јотић / Biljana Jotic

МА историје уметности, кустоскиња и директорка МПУ / MA History of Art, curator and director of MAA

Миољуб Кушић / Miodjub Kusic

МА историје уметности, кустос МПУ / MA History of Art, curator of MAA

ИЗДАНА EDITIONS



ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2024. ГОДИНИ



Зборник [Музеја примењене уметности] / [главна и одговорна уредница] Биљана Јотић ; [уредник броја] Мила Гајић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2024. – бр. 20, 156 стр. : илустр. ; 27 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: Прилози: (1) Реликвијари-медаљони у Боки Которској раног модерног доба / Милена Улчар. – [Summary]: Reliquary-medallions in the Early Modern Bay of Kotor; (2) Хашима: од мита о модерности до постмодерне руине / Ана Дошен. – [Summary]: Hashima: From Myth of Modernity to Postmodern Ruin; (3) Симболизам и национална варијанта сецесије у ентеријеру куће Јована Цвијића / Мајда Сикошек. – [Summary]: Symbolism and the National Variant of Secession in the Interior of Jovan Cvijić's House; (4) Улога домова културе у руралним подручјима: симбиоза функционалности и идеолошке симболичности / Димитра Јездимировић. – [Summary]: The Meaning and Aesthetics of Cultural Centers in Rural Areas: a symbiosis of functionality and ideological symbolism; (5) Пиктограмска наративизација у графичком приказу „Слободан пад” Владимира Вељашевића / Мирко Кокир. – [Summary]: Pictogram Narrativization in Vladimir Veljasević's Graphic Novel Free Fall; (6) Ђорђе Андрејевић Кун и примењена уметност / Бојана Поповић. – [Summary]: Đorđe Andrejević Kun and Applied Art; (7) Радови Џени Холцер у постфеминистичком дискурсу / Миа Угреновић. – [Summary]: Works of Jenny Holzer in a Postfeminist Discourse; (8) Улога изложби у историзацији фотографије у Србији: помаци у методологији, музеологији и излагању / Ивана Арађан. – [Summary]: The Role of Exhibitions in the Historiography of Photography in Serbia: developments in methodology, museology and exhibition; [II ДЕО]: Прикази: (1) Изложба ризница Саборне цркве у Београду: Београд, Саборни храм Светог архангела Михаила, 20. новембар – 14. децембар 2023. / Невена Богојевић, Срна Ранчић; (2) Божидар Вуковић: Између историје и имагинације: Мирослав А. Лазић, Народна библиотека Србије, Археографске студије II, Београд 2022. / Зоран Ракић; [III ДЕО]: Музеј примењене уметности у 2024: (1) МПУ / Реализовани пројекти у 2024. = МАА / Realised Projects in 2024; (2) Стратегија струке у јавној комуникацији / Биљана Јотић; (3) Награде и признања у 2024. = Awards and Recognitions in 2024; (4) Аквизиције 2024. = Acquisitions 2024; (5) Програмске целине 2024. = Programs 2024; (6) Издања 2024. = Editions 2024; (7) Предмет месеца 2024. = Object of the Month 2024; (8) IN MEMORIAM. УУ ISSN 0522-8328



46. Салон архитектуре: Имамо своју политику = 46th Salon of Architecture: We have our own policy / [главни и одговорни уредник Биљана Јотић] ; [аутори текстова Биљана Јотић, Весна Цагић Милошевић, др Жаклина Глигоријевић, др Слободан Јовић, др Милена Стојковић, др Миљана Зековић, Саша Беговић, мр Зоран Абадић, Деан Лах] ; [фотографија Драгана Удовичић] ; [визуелни идентитет каталога Дејана Цветковић]. - Београд Музеј примењене уметности, 2024. - 212 стр. : илустр. ; 27 cm ISBN 978-86-7415-259-1



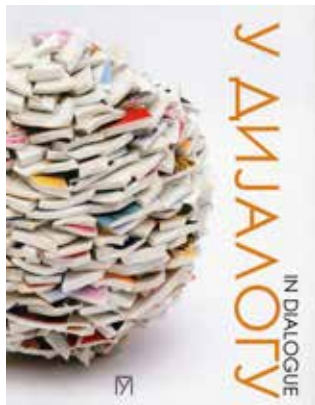
Урбане бајке култног архитекте Александра Мијатовића / [уредник публикације Славимир Стојановић] ; [дизајн експоната, каталога и графичка припрема Славимир Стојановић, Futro Design] ; [дизајн изложбе Андрија Динуловић]. - Београд : Музеј примењене уметности, 2024. - 202 стр. : илустр. ; 24 cm ISBN 978-86-7415-260-7



Ликовна уметност и наслеђе: визуелни дијалог и просторна комуникација = Fine art and heritage: visual dialogue and special communication : Малта = Malta / [ауторка текста Биљана Јотић] ; [фотографија Драгана Удовичић] ; [визуелни идентитет и дизајн МПУ]. - Београд : Музеј примењене уметности, 2024. - 78 стр. : илустр. ; 24 cm ISBN 978-86-7415-261-4



Борис Бурић: Испод асфалта калдрма, испод калдрме плажа = Boris Buric: Under the asphalt cobblestones, under the cobblestones a beach / [аутори текстова Слободан Јовановић, Нева Лукић] ; [фотографија Борис Бурић, Драган Кујунџић, Предраг Трокиџић] ; [графички дизајн Милена Николић Бурић]. - Београд : Музеј примењене уметности, 2024. - 81 стр. : илустр. ; 24 cm ISBN 978-86-7415-262-1



У дијалогу: уметничка керамика из збирки Музеја примењене уметности у Београду и Народног музеја у Аранђеловцу = In dialogue: ceramic art from the collections of the Museum of applied art in Belgrade and the National museum in Arandjelovac / [ауторке текстова и уреднице каталога Јелена Поповић, Тања Вићентић, Бојана Поповић] ; [фотографије Хранислав Мирковић, Владимир Поповић, Веселин Милуновић, Мирослав Јеремић, Драгана Удовичић] ; [визуелни идентитет и дизајн каталога Дејана Цветковић]. - Београд : Музеј примењене уметности, 2024. - 200 стр. : илустр. ; 27 cm ISBN 978-86-7415-264-5



Савремена керамика из Србије: Међународно бијенале керамике – Уметност ватре, Бонифацио 2024. = Contemporary ceramic from Serbia: The international biennale of Fire arts, Bonifacio 2024. / [партнер координаторка Биљана Јотић] ; [кустос сарадник Јелена Поповић] ; [фотографије Влада Поповић, Јасмина Пејчић, Давор Краљ, Драгана Удовичић, Маријана Јанковић] ; [дизајн Дејана Цветковић]. - Београд : Музеј примењене уметности, 2024. (деплијан)



Миодраг Стефановић Ретроспектива / Интроспектива / 30 година = Miodrag Stefanovic Retrospective / Introspective / 30 Years / [ауторка текста Биљана Јотић] ; [фотографија Славко Савић] ; [графички дизајн Владимир Ђурановић]. - Београд : Музеј примењене уметности, 2024. - 16 стр. : илустр. ; 24 cm



Драгана Дражовић Илић: Тишина блискости = Dragana Drazovic Ilic: Silence of intimacy / [ауторка текста Марија Радош] ; [уредница каталога Бојана Поповић] ; [фотографија Драгана Удовичић, Драгана Дражовић Илић] ; [дизајн каталога Дејана Цветковић]. - Београд : Музеј примењене уметности, 2024. - 86 стр. : илустр. ; 24 cm ISBN 978-86-7415-265-2



59. Дечји октобарски салон: с друге стране стварности = 59th Children's October Salon : On the other side of reality / [ауторке каталога и изложбе Милица Цукић, Леа Зеи] ; [фотографија Драгана Удовичић] ; [визуелни идентитет и дизајн каталога Дејана Цветковић]. - Београд : Музеј примењене уметности, 2024. - 120 стр. : илустр. ; 24 cm ISBN 978-86-7415-263-8



Задржано бекство надстварности: фотографија у београдском надреализму = The arrested flight of surreality: photography in Belgrade surrealism / [ауторка изложбе и уредница каталога Јелена Пераћ] ; [ауторке текстова Ловорка Магаш Биланџић, Дијана Метлић, Јелена Пераћ] ; [фотографија Јована Јаребица, Драгана Удовичић] ; [визуелни идентитет и дизајн каталога Дејана Цветковић]. - Београд : Музеј примењене уметности, 2024. - 209 стр. : илустр. ; 24 cm ISBN 978-86-7415-266-9

138



Уплетени = Intertwined / [главни и одговорни уредник Биљана Јотић] ; [аутор изложбе Иван Манојловић] ; [кустоси изложбе Јелена Поповић и Иван Манојловић] ; [фотографије Немања Кнежевић, Веселин Милуновић, Хранислав Мирковић, Јована Јаребица, Драгана Удовичић] ; [дизајн каталога Дејана Цветковић]. - Београд : Музеј примењене уметности, 2024. ISBN 978-86-7415-267-6 (деплијан)

Марина Ракић, виши библиотекар
Marina Rakić, senior librarian

ПРЕДМЕТ МЕСЕЦА OBJECT OF THE MONTH



ПРЕДМЕТ МЕСЕЦА 2024.



ЈАНУАР

Хаљина из колекције *Midnight Butterfly*

Београд, 2015.

извели аутори Миланка Осатовић и Драгана Марковић

свилени сатен, полиестер, памук, пластика, стакло (хаљина)

кожа анаконде, напа, легура (каиш)

МПУ SP 1 – 1675 (26261)



АПРИЛ

Венчаница

Александар Јоксимовић

Београд, 1971.

сашила Смиља Игњић

сатен, синтетика, пластика, легура, крзно беле поларне лисице

МПУ SP – 11676 (26349)

поклон Ирине и Бранимира Рељина

142



ФЕБРУАР

Шољица за кафу са тањиром

Љубинко Јовановић

Фабрика порцелана Порцелан
Зајечар, 1979.

порцелан, индустријски ливено

МПУ SP – 10031 (24010)



МАЈ

Мост на Калемегдану

скулптура-модел (размера 1:20) и скица пројекта
Мрђан Бајић и Ричард Дикон (Richard Deacon)
Београд, 2009.

нерђајући челик, гвожђе, ливени алуминијум /
комбинована техника

МПУ А – 16 (26838)

откуп од аутора 2023. године



МАРТ

Стоно огледало у сребрном раму

радионица Ј. К. Клиркоша

Беч, Аустроугарска, почетак XX века
дрво, сребро

МПУ М – 4766 (26360)



ЈУН

Књига уметника *Déjà vu*

Борис Бурић
Београд, 2020.
папир, картон; ситостампа, офсет штампа
МПУ SP – 11422 (26005)



ОКТОБАР

Бањска чаша

Српска фабрика стакла (?)
Параћин, Краљевина Југославија, око 1930.
стакло; ливење, сликање, емајл
МПУ CeS – 1092 (26364)
поклон Биљане Црвенковић



ЈУЛ, АВГУСТ И СЕПТЕМБАР

Столица

Фабрика *Тонет*, модел бр. 14
Аустроугарска монархија, око 1900.
дрво (буква), трска; савијање, парење, плетење
90 x 44 x 53 cm
МПУ D – 660/1 (26250/1)
МПУ 25438



НОВЕМБАР И ДЕЦЕМБАР

Цртеж *Без назива* (објављен у алманahu *Немогуће*)

Раде Стојановић
Београд, 1930.
папир, перо, туш
14 x 11 cm (28 x 21,3 cm)
МПУ H – 4251 (20907)
поклон Душана Ристића

БИЉАНА ВУКОТИЋ (1952–2024)



Биљана Вукотић је рођена 18. јануара 1952. године у Београду. Дипломирала је на Филозофском факултету, на Катедри за историју уметности. У мају 1995. године се запослила у Музеју примењене уметности, у који је дошла из Меморијалног центра „Јосип Броз Тито“. Распоређена је на радно место кустоса Одсека за савремену примењену уметност са збиркама, а у мају 1996. године стиче звање вишег кустоса. У пензију одлази почетком 2017. године, са укупно 38 година радног стажа у две установе културе.

По доласку у Музеј примењене уметности (1995), након неколико година кретања кроз различите гране примењене уметности, убрзо се специјализује за област савремене уметничке керамике. Била је кустос IX и X Тријенала југословенске керамике (1996. и 2000), а потом XI, XII, XIII и XIV Тријенала савремене уметничке керамике (2003, 2006, 2009. и 2013), изложбама које су традиционално организоване у сарадњи са Галеријом „Ликовни сусрет“ из Суботице. Међу најзначајнијим остварењим се истичу синтетичка изложба „Нове тенденције савремене српске керамике“ (2005) и велика студијска изложба „Уметник-ца. Нове теме и идеје српске керамике после 2000.“ (2012), коју је пратио обиман каталог.

Поред тога, организовала је самосталне изложбе Ларисе Ацков (2004. и 2010), Јасмине Пејчић (2006), као и ретроспективну изложбу професорке Универзитета уметности Мирјане Исаковић (2010).

У оквиру међународне сарадње, била је кустос изложбе Франка Бучија (1997), међународног тријенала керамике „Шоља 2000“, две изложбе савремене јапанске керамике (2001. и 2008), изложбе нове италијанске керамике са подручја Салерна (2002), као и представљања српске керамике у Аустралији, у Галерији „Art and Perception“ (2005, Сиднеј). Дала је велики допринос и међународном пројекту „Керамика у култури живљења Европе од барока до данас“ (2015).

Биљана Вукотић је имала непогрешив осећај за уметнички предмет, као и способност да у младим уметницима препозна будуће предводнике савремене уметничке сцене. Увек је подржавала младост, креативност, новине и експериментисање. Поред низа истакнутих изложби, теоријских радова и утицаја на токове савремене примењене уметности, кроз аквизиције је значајно обогатила фонд Збирке за савремену примењену уметност и дизајн.

Осим по стручним квалитетима, колектив ће је памтити као духовиту, свестрану и шармантну особу пуну стила.

ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА У ЗБОРНИКУ 20/24 JOURNAL 20/24: LIST OF PEER REVIEWERS

мр Мишела Блануша, музејски саветник, Музеј савремене уметности, Београд / Mišela Blanuša, MA, Museum Advisor, Museum of Contemporary Art, Belgrade

др Зоја Божић, научни саветник, Институт за књижевност и уметност, Београд / Zoja Bojić, PhD, Principal Research Fellow, Institute for Literature and Arts, Belgrade

проф. др Саша Брајовић, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Saša Brajović, PhD, Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

проф. др Радина Вучетић, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју / Radina Vučetić, PhD, Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History

др Вук Даутовић, научни сарадник, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Vuk Dautović, PhD, Research Associate, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

проф. др Предраг Драгојевић, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Predrag Dragojević, PhD, Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

др Ана Ереш, виши научни сарадник, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Ana Ereš, PhD, Senior Research Associate, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

др Слободан Јовић, асистент са докторатом, Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука – Катедра за архитектуру и урбанизам / Slobodan Jović, PhD, Assistant with PhD, University of Novi Sad, Faculty of Technical Sciences – Department of Architecture and Urban Planning

Љиљана Лазић, музејски саветник, Музеј града Новог Сада / Ljiljana Lazić, Museum Advisor, City Museum of Novi Sad

мр Јелена Пераћ, музејски саветник, Музеј примењене уметности, Београд / Jelena Perać, MA, Museum Advisor, Museum of Applied Art, Belgrade

проф. др Милан Попадић, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Milan Popadić, PhD, Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

др Владана Путник Прица, виши научни сарадник, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Vladana Putnik Prica, PhD, Senior Research Associate, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

проф. др Владимир Симић, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Vladimir Simić, PhD, Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

др Павле Стаменовић, доцент, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет – Департман за архитектуру / Pavle Stamenović, PhD, Assistant Professor, University of Belgrade, Faculty of Architecture – Department of Architecture

проф. др Маја Станковић, Универзитет Сингидунум, Београд, Факултет за медије и комуникације / Maja Stanković, PhD, Professor, Singidunum University, Belgrade, Faculty of Media and Communications

др Ирина Суботић, професор емеритус, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности / Irina Subotić, PhD, Professor Emeritus, University of Novi Sad, Academy of Arts

проф. др Мариела Цветић, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет – Департман за архитектуру / Mariela Cvetic, PhD, Professor, University of Belgrade, Faculty of Architecture – Department of Architecture

проф. др Јасмина Чубрило, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Jasmina Čubrilo, PhD, Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

проф. др Симона Чупић, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Simona Čupić, PhD, Professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

Бројеви у заградама односе се на бројеве страница

фот. Ненад Мандић (12, 17); фот. Милена Улчар (14–16, 18–19); фот. kntrty, CC BY 2.0, извор: Викимедијина остава, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battle-Ship_Island_Nagasaki_Japan.jpg (25); фот. Hisagi, CC BY-SA 3.0, извор: Викимедијина остава, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nagasaki_Hashima_01-1.png (26); преузето из: Akui, Y. and Shiga, H. 1986, *Studies on the Modern Buildings on Gunkanjima Island (1916-1974)*, Tokyo: Tokyo Denki University. (28–29); фот. Jordy Meow, CC BY-SA 3.0, извор: Викимедијина остава, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:From_The_School_on_Gunkanjima.jpg (30); фот. Jordy Meow, CC BY 3.0, извор: Викимедијина остава, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gunkanjima_Block_65.jpg (32); Музеј града Београда (38); фот. Мајда Сикошек (40–41, 43–46); преузето из: Крунић, Ј., ур. 1948, *Задружни домови: Збирка пројеката масовне изградње на територији уже Србије, Аутономне Покрајине Војводине и Аутономне Косовско Метохијске области у 1948 години*, Београд: Задружна књига. (51–52); фот. Димитра Јездимировић (56–57, 59); љубазношћу Владимира Вељашевића (62–66, 68); преузето из: Графичка ревија 3, Београд 1937. (72); Музеј примењене уметности у Београду, фот. Радомир Живковић (73, 92); фот. Дејан Николић (74, 79); Музеј примењене уметности у Београду (76, 78, 93, 135–138); Музеј примењене уметности у Београду, фот. Драгиша Радуловић (89); Музеј примењене уметности у Београду, Музеј града Београда (90); САНУ (91, 93); Музеј Српске православне цркве, Саборна црква у Београду, Филозофски факултет Универзитета у Београду – Институт за историју уметности (99); Народна библиотека Србије (102); Музеј примењене уметности у Београду, фот. Драгана Удовичић (116–119, 123–131, 142–143); Музеј примењене уметности у Београду, фот. Веселин Милуновић (142); Музеј примењене уметности у Београду, фот. Борис Бурић (143).

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ И ПРЕДАЈУ РАДОВА

ЗБОРНИК МПУ је стручан часопис, јединствен на нашем простору, посвећен проучавању предмета примењене уметности и публиковању грађе из исте области. Према категоризацији часописа коју је за 2016. годину утврдило Министарство просвете, науке и технолошког развоја, Зборник је сврстан у категорију М51. То значи да оригинални научни радови, прегледни чланци, кратка саопштења, научне критике, полемике и осврти, ауторима из Србије доносе три бода у националном систему вредновања научних резултата. Категорију рада предлажу рецензенти, а коначну одлуку доноси Уређивачки одбор Зборника.

У *Зборнику* ће бити публиковане следеће рубрике:
прилози – рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30.000 карактера са размацима) и може имати до седам црно-белих и/или колор фотографија
полемике – рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30.000 карактера са размацима) и може имати до пет црно-белих и/или колор фотографија
критике – рад треба да буде дужине до половине ауторског табака (15.000 карактера са размацима) и може имати једну црно-белу или колор фотографију
прикази – рад треба да буде дужине до четири стране (7.000 карактера са размацима) и може имати једну црно-белу или колор фотографију.

Редакција *Зборника МПУ* прихватила је препоруку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије о доследној примени правила цитирања литературе и одлучила се за правила цитирања литературе по систему Харвард – *Harvard Style Manual*, односно, *author-date system*.

Радови који се предају редакцији *Зборника* морају бити опремљени на стандардан начин на српском језику, ћириличним писмом (са подршком *Serbian-Cyrilic*) у *doc* формату *Microsoft Office Word* програмског пакета 97 или новијег, фонт је *Times New Roman*, величина слова 12, проред 1,5. Основни текст не сме да садржи илустрације, већ се оне предају као посебне датотеке.

По пропозицијама које одређује Акт о уређивању научних часописа Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, радови треба да садрже: I ИМЕ И ПРЕЗИМЕ АУТОРА И ГОДИНУ РОЂЕЊА; II НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА); III НАСЛОВ; IV АПСТРАКТ; V КЉУЧНЕ РЕЧИ; VI ОСНОВНИ ТЕКСТ; VII РЕЗИМЕ; VIII ЛИТЕРАТУРУ; IX ИЗВОРЕ; X СКРАЋЕНИЦЕ; XI ИЛУСТРАЦИЈЕ; XII КОНТАКТ ПОДАТКЕ.

I ИМЕ АУТОРА

Аутор или аутори рада треба да наведу своје пуно име и презиме, као и годину рођења.

II НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА)

Аутор или аутори треба да наведу пун (званични) назив и седиште установе у којој су запослени или назив установе у којој су обавили истраживање чије резултате објављују. Сложени називи установа наводе се у целини (нпр.: Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности, Београд). Име аутора и назив установе наводе се у горњем левом углу.

III НАСЛОВ РАДА

Наслов треба прецизно да упути на садржај рада, укључујући речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, потребно је да се наслову придода поднаслов.

IV АПСТРАКТ

Кратак информативни приказ садржаја чланка који омогућава брзу оцену његове релевантности. Апстракт треба да садржи термине који се често користе за индексирање и претрагу чланака. Саставни делови апстракта су циљ истраживања, методи, резултати и закључак. Треба да има 100 до 250 речи.

V КЉУЧНЕ РЕЧИ

Служе да се одреди интердисциплинарна област којој рад припада. Користи се основна терминологија која најбоље описује садржај чланка за потребе индексирања и претраживања. Број кључних речи може бити до пет, излажу се азбучним редом, а препорука је да учесталост њихове употребе буде што већа.

VI ОСНОВНИ ТЕКСТ

Страна имена и називи у основном тексту пишу се у транскрипцији, са изворним обликом у загради, када се помињу први пут.

– Напомене/фусноте се уносе искључиво на крају сваке странице. Треба да садрже мање важне детаље и одговарајућа објашњења.

– Скраћенице које су засноване на латинским изразима задржавају латиничку графију:

cf. (лат. confer) у значењу упоређи

e.g. (лат. exempli gratia) у значењу на пример

i.e. (лат. id est) у значењу то јест

– Цитирање/позивање на литературу (навођење библиографске јединице у основном тексту).

У раду се наводе сви извори и литература који су коришћени при изради и састављању рада.

Харвард систем подразумева да се у основном тексту одговарајућа библиографска јединица наводи унутар заграда по обрасцу:

- Презиме аутора
- Година издања (Радојковић 1969) (Wenzel 1965)

без знака интерпункције између презимена и године.

- Број странице или број напомене, слике или табеле уколико је дословно цитирање текста: (Радојковић 1969: 37) (Wenzel 1965: 101–133)

- Транскрибовано презиме аутора пише се ћирилицом испред заграда са оригиналним презименом: ... Венцел (Wenzel 1965: 101)

- Када се у основном тексту парафразира цитат, уз презиме аутора се наводи година издања рада у малим заградама: У свом раду Бојана Радојковић (1969) тврди како...

- Ако цитирано дело има два или три аутора, њихова презимена се повезују свезом *и/and* (Радојковић и Миловановић 1981) (Beardsworth and Keil 1997)

- Ако цитирано дело има више од три аутора, наводе се презиме првог аутора и др. / *et al.* – скраћеница за и други *et alii* (лат.) у значењу и други. (Радојковић и др. 2005) (Cohen et al. 2000)

- За исто дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*ibid.*: бр. стр.) – скраћеница за *ibidem* (лат.) у значењу на истом месту, у истом делу. Венцел (Wenzel 1965: 101) (*ibid.*: 112)

- Уколико су исти и бројеви страница у истом делу истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*loc. cit.*) – скраћеница за *loco citato* (лат.) у значењу наведено место. Венцел (Wenzel 1965: 101) (*loc. cit.*)

- За друго дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*idem* година: бр. стр.) – *idem* (лат.) у значењу исти, исто. (Cooper: 1998: 31–32) (*idem* 1998: 31–32)
- Уколико се цитирају различита дела истог аутора, али са истом годином издања, додају се словне ознаке уз годину – (презиме аутора: година издања, а, b, c) (Caroli 2005a) (Caroli 2005b)
- Уколико се истовремено цитирају два различита извора, спајају се подаци у истој загради: (презиме аутора година издања; презиме аутора година издања) (Cooper 1998; Critser 2003)
- Додатни подаци, ако је неопходно, наводе се унутар заграда, одвојени цртом (Радојковић 1958: 55, Taf. 18/24 – оловне плочице).

VII РЕЗИМЕ

Резиме на **енглеском језику** садржи кратак садржај рада. Пошто се прилаже као посебна датотека, треба додати име и презиме аутора, назив установе (афилијација), наслов рада. Дужина резимеа може бити до 1800 карактера са размацама (до једне стране). Резиме на енглеском језику предају аутори.

VIII ЛИТЕРАТУРА

Литература се прилаже искључиво у засебном одељку чланка у виду листе референци. Опис референци мора се доследно примењивати по опште усвојеним библиографским стандардима, по хронолошком редоследу, од новије ка старијој литератури. У оквиру исте године референце се наводе по азбучном, односно, абecedном реду презимена. Презиме аутора се не транскрибује.

Важно је поштовати правописна правила (о писању великог слова, интерпункцији, одвајању и спајању речи), такође, слог и стил фонта.

Све библиографске јединице објављене на нелатиничним писмима (ћирилица, грчки алфабет итд.) наводе се прво на писму на ком су објављене, а потом, у загради, и у латиничној транслитерацији, према правилима Америчке библиотеке асоцијације (<http://www.loc.gov/catdir/cpsp/roman.html>).

Пример:

Стојановић, Д. 1980

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

Приликом навођења литературе примењује се библиографски опис референци, чији је приказ овде распоређен у следећим групама: 1. Књиге (монографије); 2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.; 3. Периодика; 4. Чланци из електронских часописа; 5. Радови у штампи / у припреми.

Презиме, иницијал имена. Година

Наслов монографије (у курсиву), Место издања:

Издавач.

1. Књиге (монографије)

Библиографски опис:

Презиме, иницијал имена. Година

Наслов монографије (у курсиву), 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

Имеђу имена првог и другог аутора, или другог и трећег у библиографској јединици на српском језику треба да стоји везник и (ћириличним писмом, ако је библиографска јединица на ћирилици, а латиничним **i**, ако је на латиници). Ако је рад наведен у литератури на енглеском или неком другом страном језику, треба да стоји (без обзира на коришћени језик) енглески везник **and**.

у тексту: [Радојковић и Миловановић 1981:16–18] у

Литератури:

Радојковић, Б. и Миловановић, Д. 1981

Српско златарство, каталог изложбе, Београд:

Музеј примењене уметности.

- четири и више аутора

За књиге штампане ћирилицом које имају четири и више аутора, у основном тексту наводи се само име првог аутора и додаје се у наставку и др. За књиге штампане латиницом користи се у наставку скраћеница **et al.** Скраћеница **etc.** користи се у случајевима када има више од три суиздавача или места издања.

– Ауторизоване књиге са придодатим именом уредника

у тексту: [Андрић 2011]

у Литератури:

Андрић, И. 2011

Изабране приповетке, прир. Радован Вучковић,

Београд: Драганић.

у тексту: [Беркман 1994: 40]

у Литератури:

Bergman, 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, N. and Owen, S. (eds) 2005

Ancient Colonizations : Analogy, Similarity and Difference, London: Duckworth.

– Књиге без назначеног аутора

Библиографски опис:

Наслов књиге, година издавања

Место издавања: Издавач

у тексту: [Black's Medical Dictionary 1992]

у Литератури:

Black's Medical Dictionary 1992

London: A & C Black.

– Књиге истог аутора

• објављене различитим писмима

у тексту: [Радојковић 1969: 156–157; Radojković 1980: 9]

у Литератури:

Радојковић, Б. 1969

Накит код Срба од XII до краја XVII века,

Београд: Музеј примењене уметности.

Radojković, B. 1980

Englesko srebro, Beograd: Muzej primenjene

umetnosti.

• са истом годином издавања

у тексту: [Радојковић 1969а; Радојковић 1969б]

у Литератури:

Радојковић, Б. 1969а

Накит код Срба од XII до краја XVII века,

Београд: Музеј примењене уметности.

Радојковић, Б. 1969б

Накит код Срба XII–XX век, каталог изложбе,

Београд: Музеј примењене уметности.

– Преведене књиге

Бајрон, Џ. Г. 2005

Чајлд Харолд, предговор З. Пауновић, превод и

предговор Н. Тучев, Београд: Завод за уџбенике и

наставна средства.

– Књиге и чланци објављени у електронском облику

у тексту: [Fishman2005: 11]

у Литератури:

Fishman, R. 2005

The rise and fall of suburbia, [e-book], Chester:

Castle Press. Available through Anglia Ruskin

University Library. [5. 6. 2005].

2. Радови објављени у зборницима, конгресним

актима и сл.

Библиографски опис:

Наслов монографије (у курзиву), назив и број

серије, место издавања: издавач.

Брукнер, О. 1987

Импортована и панонска керамичка продукција

са аспекта друштвено-економских промена, у:

Почеци романизације у југоисточном делу провинције

Паноније, ур. М. Стојанов, Нови Сад: Матица српска,

25–44.

3. Периодика

Библиографски опис:

Презиме, иницијал имена. година

Наслов рада, назив часописа (курзив) место

издавања (у загради) број часописа (година/е): број

стр.

Место издавања се наводи у загради иза назива часописа.

Маскарели, Д. 2011

Венчане хаљине у Србији у другој половини XIX и

почетком XX века из колекције Музеја примењене

уметности у Београду, *Зборник Музеја примењене*

уметности [Београд] 7: 31–41.

Старинар се, зависно од године издавања, наводи

пуним називом: године 1884–1895 *Старинар Српског*

археолошког друштва године 1906–1914 [новог реда]

Старинар [н.р.] године 1922–1942 [трећа серија]

Старинар [т.с.] године 1950–2007 [нова серија]

Старинар [н.с.]

Уколико се година издавања и годиште часописа разликују, наводи се година издавања у одредници, а годиште у јединици, у загради.

У опису новинских чланака уноси се пуни датум:
Петровић, М. 2001

Музеј примењене уметности, *Политика*, 6. јун, 7–8.

4. Радови у штампи / у припреми

У одредници се додаје у загради напомена – (у штампи), а у тексту на енглеском језику – (in press). Или – (у припреми), а у тексту на енглеском језику – (orthcoming).

у тексту: (Поповић, у штампи)

у Литератури:

Поповић, А. (у штампи)

Маркова црква, у: *Цркве ваљевског краја*, ур. М.

Ивановић, Ваљево: Завод за заштиту 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 или се шаљу *e-mailom*, у резолуцији искључиво од 300 dpi у TFF формату, са одговарајућом легендом и именом аутора фотографије или извором из којег је фотографија преузета, а обележавају се бројевима по реду како се појављују у тексту. Уколико је оправдан захтев да се илустрација репродукује у одговарајућој величини, аутор то мора нагласити приликом предаје материјала за *Зборник*. Обавеза аутора је да обезбеди све фотографије за текст и да у тексту назначи њихов редослед. Аутори сnose одговорност за прибављање дозвола за коришћење приложених илустрација, као и за плаћање накнада за њихово репродуковање у *Зборнику*.

ПРЕДАЈА РАДОВА

При избору радова за *Зборник* примењује се систем рецензирања. За сваки рад биће ангажована два рецензента. Име аутора неће бити познато рецензентима. Аутори радова имаће увид у рецензију, али без имена рецензента. Коначну одлуку о објављивању позитивно рецензираног текста донеће Уређивачки одбор.

Радове треба предати секретару редакције у штампаној или електронској верзији на CD-у или га послати *e-mailom*.

(1) Рад се предаје на папиру формата А4 у једном примерку. Сваки рад треба да садржи: наслов, име и презиме аутора, назив установе аутора (афилијација), апстракт, кључне речи, основни текст, резиме, илустративни део са списком илустрација и каталожним подацима, литературу и изворе, разрешење скраћеница, контакт податке (адреса; бр. телефона; *e-mail*).

Уз рад треба приложити писану изјаву о преносу ауторских права на Музеј примењене уметности, као и личне податке аутора: име, презиме, институција, адреса, број телефона и *e-mail* адреса и кратка биографија (до 100 речи).

(2) Рад се шаље *e-mailom* или предаје нарезан на CD-у са исписаним именом и презименом аутора на самом CD-у. *E-mail* или CD треба да садржи: 1. Word датотека са основним текстом и литературом (фајл треба да буде дужине до 30.000 карактера са размацима за прилоге и полемике, до 15.000 карактера са размацима за критике и до 7000 карактера са размацима за приказе), 2. Word датотека са текстом резимеа, 3. Word датотека са списком илустрација, 4. Фолдер са графичким прилозима, 5. датотека са контакт подацима аутора (адреса; *e-mail*). Све датотеке именовати именом и презименом аутора.





CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.05(082)

ЗБОРНИК / Музеј примењене уметности =
Journal / The Museum of Applied Art ; главни и одговорни
уредник Биљана Јотић . - 1955, књ. 1-1984/1985, књ. 28/29 ;
н.с., 2005, бр. 1-. - Београд : Музеј примењене уметности,
1955-1985; 2005- (Београд : Бирограф). - 29 cm

Годишње. - Друго издање на другом медијуму:
Зборник (Музеј примењене уметности. Online) =
ISSN 2466-460X
ISSN 0522-8328 = Зборник - Музеј примењене уметности

COBISS.SR-ID 16567042

