



ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

Matica srpska journal for fine arts

41

Editorial board

ALEKSANDAR KADIJEVIĆ, editor-in-chief
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

KOKAN GRČEV
(University American College Skopje)
MIODRAG MARKOVIĆ
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

LIDIJA MERENIK
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)
NENAD MAKULJEVIĆ
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

IVAN STEVOVIĆ
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)
RUDOLF KLEIN
(Szent István University, Budapest)

BISSERA PENTCHEVA
(Stanford University, USA)

NOVI SAD
2013

Зборник Матице српске за ликовне уметности

41

Уредништво

АЛЕКСАНДАР КАДИЈЕВИЋ, главни и одговорни уредник
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

КОКАН ГРЧЕВ

(Амерички колеџ у Скопљу)

МИОДРАГ МАРКОВИЋ

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

ЛИДИЈА МЕРЕНИК

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

НЕНАД МАКУЉЕВИЋ

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

ИВАН СТЕВОВИЋ

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

РУДОЛФ КЛАЈН

(Универзитет Сент Иштван, Будимпешта)

БИСЕРА ПЕНЧЕВА

(Универзитет Стенфорд, САД)

НОВИ САД

2013

МАТИЦА СРПСКА
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA
Department of Visual Arts

САДРЖАЈ — CONTENTS

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

1. Милош Живковић, ИКОНА БОГОРОДИЦЕ СА ХРИСТОМ И СВЕТИМ НИКОЛОМ ИЗ МАНАСТИРА СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ У ПЉЕВЉИМА. ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ СЛИКАРСКОГ ОПУСА МАКСИМА ТУЈКОВИЋА Miloš Živković, THE ICON OF THE VIRGIN WITH CHRIST AND SAINT NICHOLAS IN THE HOLY TRINITY MONASTERY IN PLJEVLJA. A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE WORK OF PAINTER MAKSIM TUJKOVIĆ	9
2. Ана Костић, ПРЕДСТАВА <i>СВЕТИ САВА МИРИ БРАЋУ</i> У СРПСКОМ ЦРКВЕНОМ СЛИКАРСТВУ XIX ВЕКА Ana Kostić, DEPICTION OF <i>ST. SAVA RECONCILES HIS BROTHERS</i> IN THE SERBIAN 19 TH CENTURY CHURCH PAINTING	33
3. Јазмина Кланица, ЦРКВА СВЕТОГ НИКОЛЕ У ТЕМИШВАРУ Jazmina Klanica, CHURCH OF ST. NICOLAS IN TIMISOARA	51
4. Nenad Makuljević, HABSBURG ORIENTALISM: THE IMAGE OF BOSNIA AND HERZEGOVINA IN THE “KRONPRINZENWERK” Ненад Макуљевић, ХАБЗБУРШКИ ОРИЈЕНТАЛИЗАМ: СЛИКА БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ У „КРОНПРИНЦЕНВЕРКУ“	71
5. Саша Брајовић, <i>ПОРТРЕТ ПЛЕМКИЊЕ</i> У МЕМОРИЈАЛУ ПАВЛА БЕЉАНСКОГ Saša Brajović, <i>PORTRAIT OF A NOBLE WOMAN</i> IN THE MEMORIAL OF PAVLE BELJANSKI	89
6. Ana Bogdanović, MANETS <i>UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRE</i> UND SEINE INTERPRETATIONEN Ана Богдановић, МАНЕОВ <i>БАР У ФОЛИ БЕРЖЕРУ</i> И ЊЕГОВЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ	95
7. Aleksandar Kadijević, EXPRESSIONISM AND SERBIAN INDUSTRIAL ARCHITECTURE Александар Кадиевић, ЕКСПРЕСИОНИЗАМ И СРПСКА ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА	103
8. Jeremy Howard, BEACONS OF THE PAST: SCHOOLS AS SPACES (AND FACES) OF COLLECTIVE AND INDIVIDUAL MEMORY Џереми Хауард, СВЕТИОНИЦИ ПРОШЛОСТИ: ШКОЛЕ КАО ПРОСТОРИ (И ЛИЦА) КОЛЕКТИВНОГ И ИНДИВИДУАЛНОГ ПАМЋЕЊА	113
9. Vladana Putnik, INFLUENCE OF IDEOLOGY ON THE ARCHITECTURE OF SOKOL HOUSES IN THE KINGDOM OF YUGOSLAVIA Владана Путник, УТИЦАЈ ИДЕОЛОГИЈЕ НА АРХИТЕКТУРУ СОКОЛСКИХ ДОМОВА У КРАЉЕВИНИ ЈУГОСЛАВИЈИ	143

10. Валентина Брдар, О АРХИТЕКТУРИ ВИЛЕ АЈКЕН ФИЛИПА ШМИТА Valentina Brdar, ON THE AJKEN VILLA BY FILIP ŠMIT	153
11. Иван Р. Марковић, ПРОВОКАЦИЈА НОВЕ ЕСТЕТИКЕ: ДВА ПРОЈЕКТА АРХИТЕКТЕ ВЕРНЕРА МАРХА У БЕОГРАДУ Ivan R. Marković, PROVOCATION OF NEW AESTHETICISM: TWO PROJECTS BY ARCHI- TECT WERNER MARCH IN BELGRADE	163
12. Александар Игњатовић, УСАВРШЕНА ПРИРОДА: БЕОГРАДСКИ САЈАМ (1953–1957) Aleksandar Ignjatović, PERFECTED NATURE: THE BELGRADE FAIRGROUND (1953–1957) .	181
13. Anna Novakov, TRAINED EYE: PAVLE BELJANSKI, PATRONAGE AND SERBIAN WOMEN ARTISTS Ана Новаков, УВЕЖБАНО ОКО: ПАВЛЕ БЕЉАНСКИ, ПАТРОНАТ И СРПСКЕ УМЕТ- НИЦЕ	205
14. Srđan Marković, THE BIRTH OF MODERN GRAPHIC DESIGN IN SOUTH SERBIA. PAVLE ĐOKIĆ'S POSTERS FOR LESKOVAC TEXTILE FAIR Срђан Марковић, РАЂАЊЕ МОДЕРНОГ ГРАФИЧКОГ ДИЗАЈНА У ЈУЖНОЈ СРБИЈИ. ПЛАКАТИ ЗА ЛЕСКОВАЧКИ САЈАМ ТЕКСТИЛА ПАВЛА ЂОКИЋА	229
15. Aleksandra Ilijevski, THE CVIJETA ZUZORIĆ ART PAVILION AS THE CENTER FOR EX- HIBITION ACTIVITIES OF BELGRADE'S ARCHITECTS 1928–1933 Александра Илијевски, УМЕТНИЧКИ ПАВИЉОН „ЦВИЈЕТА ЗУЗОРИЋ“ КАО ЦЕНТАР ИЗЛОЖБЕНИХ АКТИВНОСТИ БЕОГРАДСКИХ АРХИТЕКАТА 1928-1933 ГОДИНЕ ...	237

ПРИКАЗИ REVIEWS

1. Анђела Гавриловић, Миодраг Марковић: Прво путовање Светиоџ Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност	251
2. Jasmina S. Ćirić, <i>Treasury of all Ornaments: Kariye Camii Yeniden / The Kariye Camii Recon- sidered</i>	254
3. Игор Борозан, Сања Брајовић, Тајјана Бошњак: Имагинарни врхови Ибера Робера	257
4. Александар Кадиевић, Бојана Појовић: Примењена уметност и Београд 1918–1941 (ката- лог изложбе)	263
5. Срђан Марковић, Љиљана Зековић, Ферид Мухић: Хилмија Ћајовић	265
БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА ОБЈАВЉЕНИХ У Зборнику Мајнице српске за ликовне умет- ности 1–41	269
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	289
ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР	299
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	305
РЕЦЕНЗЕНТИ	309

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

МИЛОШ ЖИВКОВИЋ
Византолошки институт САНУ, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Икона Богородице са Христом и Светим Николом из манастира Свете Тројице у Пљевљима.

Прилог проучавању сликарског опуса Максима Тујковића*

САЖЕТАК: Рад је посвећен икони Богородице са Христом и Светим Николом из ризнице манастира Свете Тројице у Пљевљима. На основу стилских одлика икона се приписује Максиму Тујковићу, иконописцу и монаху Цетињског манастира. Разматрају се, уз то, могући иконографски узор иконе, а опрезно се претпоставља да је она могла настати 1733–1734. године у манастиру Дубочици код Пљеваља.**

КЉУЧНЕ РЕЧИ: икона Богородице са Христом, Максим Тујковић, бококторска сликарска школа, Света Тројица Пљеваљска, манастир Дубочица, српска уметност XVIII века.

*...стилски рефлекс још увек може
вребајти из (јоси)семоитичке бусије.*
Јас Елснер

Као ретко који манастир из групе оних чији се живот за време турске власти над некадашњим српским земљама одвијао пуним интензитетом, манастир Света Тројица Пљеваљска је до данашњих дана сачувао све најважније, у неколико етапа уобличене, елементе „манастирског града“. Захваљујући скровитој локацији, у непосредној близини Ташлице (Пљеваља) – административног средишта Херцеговачког санџака (1576–1833) – и нешто повољнијем стицају историјских околности, ова света обитељ никада није за-

* Рад садржи део резултата истраживања у оквиру пројекта Византолошког института САНУ бр. 177032 – „Традиција, иновација и идентитет у византијском свету“ – који подржава Министарство просвете и науке Републике Србије.

** Када је овај текст већ био припремљен за штампу, објављен је рад у којем су Максиму Тујковићу приписана још нека дела: М. Живковић, *Мање познате и непознате иконе из ризнице манастира Прасквице: дела сликара Радула, Димитрија и Максима Тујковића*, Зограф 36 (2012), 213–217. Те нове резултате наших истраживања нисмо уврстили у овај рад.

пустела. Истина, мир тројичког монашког живота неретко је ремећен насиљем, а браћија се, уз искушења иманентна духовним подвизима, готово перманентно борила и са тешким материјалним стањем. О свему томе сведоче бројни писани извори, углавном у виду записа на рукописним књигама. Највећу материјалну штету манастир је претрпео сразмерно касно, у пожару из 1859. године, када је горела и главна црква (Петковић 2008).¹

Осим веома занимљиве, а временом умногоме измењене, архитектуре главне цркве и манастирског комплекса, као и зидног сликарства попа Страхиње из Будимље из 1592–1595. године (Петковић 2008: 17–33, 43–80; Шупут 1984: 62–63; Шупут 1991: 208–213), посебну културну драгоценост овог важног духовног средишта старе Херцеговине представља његово покретно благо. У Тројници Пљеваљској су настали, или се у њиховој богатој библиотеци данас чувају, неки од најзначајнијих српских рукописа (Дурковић-Јакшић 1957: 227–234; Мошин 1958: 235–260; Петковић 2008: 89–106; Момировић 1985: 73–77; Суботин-Голубовић 1999: 21, 179–181; Станковић 2003; Сковран 2006: 124–129). Значајни су и примерци примењене уметности (Петковић 2008: 35–42, 87–89, 107–110, 126–129; Сковран 2006: 132–134), а фонд икона је, за српске прилике, веома вредан. У цркви се чувају једино иконе на иконостасу – још увек неочишћен Деизисни чин Симеона Лазовића (1806/1807) и позније престоне иконе (Петковић 2008: 130–131; GAGović 2007: 70–73) – а све остале иконе налазе се у манастирској збирци, из које су најрепрезентативнија дела изложена у недавно обновљеној ризници (Сковран 2006).² Међу њима се посебно издвајају иконе зографа Андреје Раичевића из 1645/1646. године (Ђурић 1963: 25–26; Петковић 2008: 112–113; Милосављевић 2005: 91–97; Сковран 2006: 129–131). Утисак је да је поставка конципована у складу са категоријом стила као критеријумом репрезентативности, односно стањем проучености икона, те уз инсистирање на њиховој равномерној хронолошкој заступљености. То је, свакако, био исправан и практичан музеолошки приступ. Међутим, нису само изложена иконописна остварења тројичке ризнице вредна значајније пажње. То важи и за немали број икона које нису доступне посетиоцима. У питању је, једним делом, и њихова стилска вредност, али је углавном реч о делима која су занимљива са иконографског аспекта, или имају општији културноисторијски значај. Икона којој је посвећен овај прилог спада у ону групу остварења која заслужују пажњу из сва три наведена разлога.³

Реч је о икони Богородице са Христом и Светим Николом, датованој у XVIII век (Петковић 2008: 114–115).⁴ Икона је сликана темпером на дасци. Невеликих је димензија (28 x 37 cm); на великом делу њене десне стране потпуно је отпао бојени слој, а

¹ У монографији Сретена Петковића историја манастира истражена је исцрпно и свеобухватно. Неколико подстицајних осврта на историју Тројнице Пљеваљске објављено је и у новије време: Зирелевић 1984: 33–34, 196; Србљановић 1990: 101–103; Мргић 2004: 229–230, 232; Лома 2005: 12; Миљковић-Боланић 2007: 303–310; Радић 2008: 1–20; Миљковић 2009: 119–127; Тодић 2009: 176–182; Томовић 2010: 37–54.

² У наведеном раду најављено је објављивање студијског каталога ризнице, чији су експонати рестаурисани, а нова поставка је смештена у источном крилу манастирског конака. Руководилац пројекта била је Аника Сковран.

³ Настанак овог рада не би био могућ без помоћи игумана Свете Тројнице, оца Леонида, и тројичког монаха, оца Владислава, којем смо посебно захвални јер нам је љубазно омогућио увид у неизложену збирку икона, њено прегледање и фотографисање појединих радова, у чему нам је и сам, стрпљиво и са радозналости, помагао.

⁴ Текст није пропраћен репродукцијом, али је из описа и других запажања јасно да се односи на икону која је предмет наше пажње.

* ИКОНА БОГОРОДИЦЕ СА ХРИСТОМ И СВЕТИМ НИКОЛОМ...

знатна оштећења приметна су и на другим местима, посебно када је реч о првобитним колористичким својствима. На горњој половини фона тек је местимично сачувана некадашња позлата, а његов доњи регистар исликан је маслинастозеленом бојом. Површином иконе доминира представа Богородице са малим Христом, постављена приближно у композиционо средиште. Богородица је одевена у црвени мафорион, а Христос носи плаву горњу хаљину и жуту доњу, која је некада била и позлаћена. Лица Богородице, погледа усмереног у посматрача, и Христа, који гледа у мајку, приљубљена су једно уз друго, а Богомајка десном руком обухвата Сина. Легенда, исписана крупним црвеним словима са страна Богородичиног лика, данас је једва видљива: $\text{M}(\eta\tau\eta)\text{P} / \Theta(\epsilon\omicron)\Upsilon$ (сл. 1).



Сл. 1. Богородица са Христом и Светим Николом, Света Тројица Пљеваљска

Будући да овај, иначе веома типичан, приказ Богородице са малим Христом до сада није исправно идентификован, неопходно му је, на самом почетку, посветити више простора. Представа је у једином досадашњем стручном осврту препозната као *Pietà* (Петковић 2008: 114–115). Међутим, као што је добро познато, тим називом се у источнохришћанској иконографији – упоредо са поетским епитетом „не рыдай мене мати“, који се, по почетним стиховима ирмоса девете песме канона Велике суботе, користи у руској историографији – могу означавати искључиво представе Богородице која грли мртвог Христа (Пелић 1993: 159–160; Пелић 1993а: 175–179; Тодић 2005: 66; Војводић 2011: 91–98).⁵ То, сасвим је јасно, на икони из Свете Тројице није случај.⁶ На њој је, заправо, представљен познати иконографски тип *Богородице Умиљенија* (*Богородица Гликофилуса*). Изразита емоционалност представе овог типа наглашава, с једне стране, мајчинску љубав Богородице према Христу-детету, али се на тај начин истовремено и антиципира Његово страдање и искупитељска жртва. Иконографски тип о којем је реч јавља се, можда, још и у рановизантијској уметности, али тек од средњевизантијског периода постаје један од најзаступљенијих модела представљања Богомајке са Богомладенцем. И кроз цело потоње раздобље развоја источнохришћанске иконографије ова варијанта представе Богородице која грли малог Христа била је једна од најраспрострањенијих, а притом је претрпела и извесне типолошке модификације, праћене појавом нових епитета (LASAREFF 1938: 36–42; Ћоровић-Љубинковић 1952–1953: 83–90; GRABAR 1974: 10–16; GRABAR 1975: 25–30; GRABAR 1977: 169–178; THIERRY 1979: 59–70; БАБИЋ 1985: 261–274; PATTERSON-ŠEVČENKO 1991: 2171; BALTOYANNI 1994: 1–89; CHADZIDAKIS 1995: 495–498; BALTOYANNI 2000: 149–153; ЕТИНГОФ 2000: 67–98; ТАТИЋ-ЂУРИЋ 2007: 133–142).

Иако одговарајући натпис није сачуван, допојасна фигура светог архијереја на левој страни лако се идентификује. Свети Никола, представљен са карактеристичном кратком седом брадом, високог чела, са једним праменом косе на врху, десном руком благосиља, а у левој држи високо подигнути кодекс. Одевен је у полиставрион, украшен црним и црвеним шах-пољима, преко којег је омофор.

Степен оштећености иконе, на сву срећу, није озбиљнија препрека сагледавању њених ликовних особености. Иако је укупни визуелни ефекат на посматрача умногоме редукован, будући да је некадашња позлата фона видљива само на неколико места, лако се закључује да икона поседује несумњиву стилску вредност, али и приличан број занатских недостатака. Ако се пође од последњих, онда пажњу најпре привлаче поједине анатомске и пропорцијске неправилности. Тако се, пратећи контуре црвеног Богородичиног мафориона, уочава да је део тела који он прекрива неприродно великих димензија у односу на Богородичин оштећени лик. Слично је и са Христовом фигуром, где је глава премала у односу на тело, које је толико издужено да десна нога готово додирује доњу ивицу фона иконе. Мало бољој оцени умећа мајстора иконе доприносе, иако оштећени, ликови Богородице и Христа. Богородичино лице је веома брижљиво обрађено,

⁵ О представама мртвог Христа, уп. новије радове, где је и одговарајућа литература (BELTING 1991; Ђорђевић 1998: 185–196; Марковић 1998: 167–179; Симић-Лазар 2000: 140–146).

⁶ Данас се може само нагађати да ли је, можда, стање иконе пре рестаураторско-конзерваторских интервенција било такво да се ова очигледна појединост није могла приметити.

колико се то на основу онога што је од њега остало може закључити. Није, међутим, реч о волуминозном, тонски моделованом остварењу, већ је линија била доминантно средство у исликавању лика. Изнад тамним окером осенчене површине сликар је сместио дебеле, готово спојене обрве, испод којих је, око очију, представио и танке капке и подочњаке, обележивши их двома контурама, а посебно је занимљиво да је додао и трепавице. Карактеристични су и веома изражени акценти светлости испод ока и на врху чела у виду неколико белих тачака. Сличан поступак сликања уочава се и на Христовом лику, с тим што је, услед мањих димензија, он знатно лошије изведен, што се нарочито читује у неправилном облику главе. Да сликајући лице Христа мајстор није имао на уму натуралистичко-миметички поступак, или да он није био у оквиру његових техничких могућности, показује прешироко и прениско чело, „избраздано“ пренаглашеним мрким линијама и линеарно грубо расветљено. Минуциозно, али грубо, сликана је и фигура Светог Николе. Поред колористичких решења, попут црвених делова полиставриона и листова књиге који су усклађени са бојом Богородичиног мафориона, пажњу и овде привлачи лице светитеља. Подједнако као и на претходно поменутих ликовима, брига о колористичком постизању волуминозности била је мање важна, али је декоративни графицизам још изразитији. То се посебно огледа на готово орнаменталном третману бора на високом челу Светог Николе, или његовој бради, рашчлањеној кратким потезима беле, какви су обилато коришћени и при расветљавању инкарната.

Као што је раније речено, ова икона је већ запажена у науци. У тексту монографске студије манастира Свете Тројице пажња је посвећена и њеним стилским својствима. С пуним правом, уочени су „наглашени графицизам, наивна спонтаност“ и „живост боја“ иконе, на основу чега је она доведена у блиску везу са радовима зографа који су деловали на подручју Јужне Угарске у првим деценијама XVIII века. Ипак, закључено је да је икона о којој је реч „хронолошки претходник те популарне уметничке струје“ (Петковић 2008: 114–115).⁷ Иако су више резултат узгредног осврта него детаљнијег проучавања, ових неколико запажања најбољег познаваоца старина Тројице Пљеваљске представљају веома поуздано полазиште за детаљнију упоредну анализу ликовног језика иконе Богородице са Христом и Светим Николом. И више од тога, о овом оштећеном иконописном остварењу могу се изнети још конкретнија запажања, а на темељу резултата истраживања вршених у деценијама након објављивања поменуте монографије – заправо, пре свега поређењем са бројним у међувремену публикованим компаративним примерима. Најважније је свакако то што је данас могуће поуздано извршити атрибуцију иконе. Реч је, уверени смо, о остварењу Максима Тујковића.

* * *

Биографија овог зографа, а вероватно и дрворезбара, своди се на свега неколико штурих података (Мирковић 1936: 16–21; МАЗАЛИЋ 1965: 122–124; ВУЛИЋИЋ 1979: 325–328; МЕДАКОВИЋ 1980: 71–72; ВУЛИЧИЋ 1981: 138; РАИЧЕВИЋ 1996: 138; РАКИЋ 3. 1998: 127–128;

⁷ О стваралаштву поменутих сликара, уп. синтетичке радове: МЕДАКОВИЋ 1988: 8–15; ТИМОТИЈЕВИЋ 1996: 131–151; СТОШИЋ 2006: 137–182.

РАКИЋ С. 1998: 48, 129–133; РАКИЋ З. 2003–2004: 113–124; Стошић 2011: 631–637).⁸ Он је вероватно рођен у Горњем Грбљу, што се може претпоставити на основу презимена Тујковић, које у том крају и данас постоји. Познато је још само то да је био монах Цетињског манастира. Тај податак сазнајемо из натписа које је сам Тујковић исписао на подножју осликаног крста на иконостасу манастира Никољца, 1723. године (МИЛОВИЋ 1960: 12, сл. 6), и на надверју иконостаса Цркве Преображења у Будисавцима из 1732 (ИВАНОВИЋ 1961: 124; ИВАНОВИЋ 1977: сл. 8). Једина преостала знања о животном путу Максима Тујковића довољна су тек толико да се географски мапира његова сликарска активност и успостави њена хронологија. Она је, можда, отпочела у Котору, а даље се одвијала, у готово кружној маршрути, од Катунске нахије у Црној Гори, преко бјелопољског краја, Пећке патријаршије и њене околине, да би се, након боравка у Сарајеву и још једне посете Патријаршији, завршила тамо где јој је био и почетак, у црногорском приморју и његовом ширем залеђу.

Постоји основ за претпоставку да су прва Тујковићева дела, Деизис на централном надверју и осликано распеће на врху иконостаса Цркве Светог Луке у Котору, настала већ 1708. године, мада је такво датовање оба сегмента иконостаса подложно темељнијој провери.⁹ Тек дванаест година касније настао је други сачувани Тујковићев рад. Године 1720. он је сликао престоње иконе у Цркви Богородице („Свете Госпође“) у Његушима (ВУЛИЋИЋ 1979: 325–327, сл. 1). Након три године, како је већ поменуто, боравио је у Никољцу, где је радио сликани крст на врху иконостаса, Деизисни чин и једно надверје са представом Деизиса (МИЛОВИЋ 1960: сл. 6; GAGOVIĆ 2007: 59–62; ПЕЈОВИЋ, ЧИЛИКОВ 2011: сл. на стр. 46, 336, 337; Стошић 2011). Тујковић 1732. године израђује надверје са иконом Деизиса за иконостас Цркве Светих апостола у Пећи, по наруџбини патријарха Арсенија IV Јовановића (ИВАНОВИЋ 1977: 243, сл. 1–2; Ђурић 1990: 325), а надверје сасвим сличне резбарије, са иконом Старозаветне Тројице, као свој лични прилог, дарује оближњој Цркви Преображења у Будисавцима (ИВАНОВИЋ 1961: 124–125, сл. 23; ИВАНОВИЋ 1977: сл. 7–8; ВУЛОВИЋ 1986: 192–193, сл. 37). Две године касније он борави у Сарајеву, где слика неколико икона за иконостас Старе српске цркве и неколико икона које се данас чувају у црквеном музеју (МИРКОВИЋ 1936: 16–20, таб. XXVIII–XXX; МАЗАЛИЋ 1965: 122–123; РАКИЋ С. 1998: 129–144; ГАБЕЛИЋ 2003: 40–42; ГАБЕЛИЋ 2004: кат. бр. 95; Тодић 2010: 16).¹⁰ Исте, 1734, године Тујковић поново борави у Пећкој патријаршији, где слика, опет на захтев патријарха, икону Светог Арсенија Српског (ВУЛИЋИЋ 1979:

⁸ Користимо и ову прилику да изразимо искрену захвалност професору Браниславу Тодићу, који нам је несебично уступио рукопис свог текста о Максиму Тујковићу, заправо одредницу из лексикона старих српских сликара чије издавање припрема.

⁹ На основу стилских одлика Деизис је, с пуним правом, приписан Максиму Тујковићу (ВУЛИЋИЋ 1987: 149, нап. 19). Аутор га је датовао у 1708. годину, будући да је тада настао и крст на врху иконостаса, о чему сведочи одговарајући натпис. Рајко Вујичић и то распеће сматра остварењем Максима Тујковића, са чим је сагласна и Стошић 2011: 631, нап. 1. Међутим, Кривокапић 1997: 216, сл. 2, претпоставља да је распеће дело познатог рисанског сликара Димитрија, осим Христовог лика који је накнадно замењен радом непознатог грчког мајстора. Такву претпоставку опрезно прихвата Ракић З. 2003–2004: 120, нап. 51. По нашем мишљењу прихватљивија је претпоставка Рајка Вујичића о аутору распећа, због великих сличности које оно дели са никољачким примерком.

¹⁰ У исту годину датовано је и Тујковићево надверје са представом Недреманог ока, из некадашње збирке Косте Страјнића, данас у Народном музеју у Београду: Томић 1957: 5, сл. 19; Милошевић, Татић-Ђурић: 1969, кат. бр. 83.

149, нап. 19; РАКИЋ З. 2003–2004; Rakić Z. 2006: 129–144). Последњи његови поуздано датовани радови су икона Богородице са Христом, арханђелима, Светим Јованом Дамаскином и, вероватно, Јосифом Химнографом, односно икона Свете Тројице, настали, по свему судећи, за иконостас манастира Стањевића, 1738. године. Та Тујковићева остварења дуго су се налазила у Цркви Светог Јована у Горњим Поборима код Будве, а сасвим недавно враћена су у поменути манастир. Иконе су настале по наруџбини цетињског митрополита Саве Петровића, о чему сведочи натпис на икони Богородице, са Тујковићевим потписом и годином настанка (Vulićić 1979: 327, сл. 2; Пеловић, Чиликов 2011, 97, и слика на истој страни; Стошић 2011, сл. 14–17).¹¹ Коначно, осим наведених дела, грбальском мајстору се поуздано може приписати и недатовани Деизисни чин из цркве у Горњим Брчелима (Црмница), од којег су до данас сачуване само три допојасне представе апостола (Vulićić 1979: 326–327, сл. 3; Vulićić 1981: 138, сл. 1–2).

Максим Тујковић је, како с доста разлога претпоставља већина истраживача, највероватније био ученик познатог рисанског сликара Димитрија, „родоначелника бокоторске иконописне школе“ (РАКИЋ З. 1998: 122–125).¹² Таква претпоставка заснива се на бројним уоченим подударностима између појединих елемената стилске и иконографске морфологије на делима два мајстора, од којих ће неки карактеристични примери бити поменути и у овом раду. С друге стране, најкрупнија разлика између старијег и млађег протагонисте српског сликарства на размеђу епоха очитује се у техничким мањкавостима сликарског поступка потоњег. Допадљиви су његови колористички аранжмани, остварени (пре)честом употребом расветљених тонова, посебно ако су комбиновани са златним фоном икона. Међутим, последице које на дејство његове слике као целине проузрокују анатомске неправилности, нарочито незграпни облици глава појединих ка-

¹¹ На икони Богородице је с правом препознат Свети Јован Дамаскин, представљен са карактеристичним турбаном, али други, гологлави свети мелод није идентификован. Реч је о представи Светог Јосифа Химнографа. Тај светитељ се у средњовековној иконографији приказује са кукуљицом (Вавић 1988: 210–212), а у Ерминији Дионисија из Фурне се прописује само то да се слика као старац „шиљате браде“ (Медић 2005: 426/427). Ипак, у српској уметности после обнове Патријаршије има примера да је поменути мелод представљен као проћелав и са кратком брадом. Он тако изгледа на фресци Георгија Митрофановића у манастиру Завали и на икони Богородице са пророцима коју је исти мајстор сликао за иконостас Мораче (Калмаковић 1977: 160–161, 287, сл. 86, 171). Уосталом, на репродукцијама иконе из Стањевића видљив је натпис у нимбу светитеља, с леве стране, који потврђује поменути идентификацију: **ЈОСИФ. А.**

¹² Одговор на питање када је Тујковић могао да упозна сликара Димитрија умногоме зависи од разрешења проблема настанка которског Деизиса (Сф. нап. 19). Вулић 1979: 328, претпоставља да је он постао Димитријев ученик још у току осликавања Цркве Светог Ђорђа у Шишићима, коју је Димитрије завршио око 1699. У случају да се не прихвати датовање Деизиса из которског Светог Луке у 1708. годину, односно не потврди претпоставка да је Тујковић сликао и распеће у тој цркви, онда је могућа и другачија претпоставка. Наиме, будући да је био из Горњег Грбља, Максим Тујковић је сликара Димитрија могао да упозна приликом дуготрајног осликавања Цркве Светог Николе у грбальском селу Пелинову (завршено 1718). Рисански сликар је, према сопственим речима у натпису на источном зиду припрате, ту цркву осликавао чак „800 дана“. Занимљиво је да је Црква Светог Николе обновљена и проширена управо на иницијативу кнежине Тујковића, вероватно око 1715. године, а да се међу приложницима на првом месту помиње кнез Перо Тујковић. Осим њега прилог је дао и поп Перо из Тујковића (Петковић 2009: 9). О сликару Димитрију овом приликом наводимо само најважније радове, где је и сва старија литература: Миловић 1960; Раичевић 1996: 135–136; РАКИЋ З. 2006: 213–238. Има, чак, и мишљења да би Максим Тујковић могао бити ученик познатог сликара Радула, учитеља сликара Димитрија (Петровић 1978: 156), што је тешко прихватљиво. Иначе, до сада познатом корпусу радова сликара Димитрија треба придодати још једно остварење. По свему судећи, он је сликао Деизисни чин и централно надверје са представом Недреманог ока у Цркви Светог Николе манастира Дубочице код Пљеваља. О овим иконама cf. *infra*.

рактеристичних ликова (анђели, Христос-дете), односно тврдоћа и „кртост“ цртежа,¹³ не могу да ублаже ни местимично брижљивија обрада драперија, ни поједини складније уобличени облици нити успешније моделовани ликови. Управо на лицима његових фигура огледа се сликарски поступак који истраживаче најчешће наводи да употребљавају појмове попут „рустичност“ или „декоративност“ као кључне речи сликарског рукописа Максима Тујковића. Ти ликови неретко су неправилних облика, прејак су сенчени испод очију, при расветљавању инкарната сликар се углавном служи линијом, често пренаглашавајући мускулатуру и скелет лица.¹⁴

Један аспект стваралаштва Максима Тујковића посебно је занимљив. Ако се његовом опусу приступи мање са становишта обима, или стилске валоризације, а он се, уместо тога, сагледа у проблемском контексту ктиторства и патронаже, онда се значај грбальског мајстора у ширим оквирима историје српске уметности знатно увећава. Наиме, иако се данас на рачун квалитета његових радова могу изрећи бројне замерке, овај сликар био је својевремено веома угледан. Најексплицитнија потврда таквог његовог статуса су већ поменуте наруџбине српског патријарха, црногорског митрополита, односно једне од најорганизованијих српских црквених општина,¹⁵ што би такође могло да се тумачи иницијативом поглавара Српске цркве.¹⁶ Ако се, надаље, има у виду огроман утицај патријарха Арсенија IV на даљи ток развоја српске културе, онда чињеница да је Максим Тујковић стварао дела по његовој наруџбини има прворазредни значај за укупно вредновање његовог опуса и правилно разумевање његовог места у ширим оквирима српске уметности. У том смислу, стваралаштво Максима Тујковића везује се, истина тек мањим делом, за почетну фазу у реформи српског црквеног сликарства. Крупне промене о којима је реч прилично се јасно могу пратити кроз смењивање неколико различитих ликовних схватања која је подржавао и промовисао патријарх Арсеније IV Јовановић лично, а што је било у директној зависности од његовог преласка из Пећи у Карловце 1739. године и измењених културно-политичких прилика у којима је деловао као поглавар цркве. Почетни импулси промена, иако веома скромног обима,

¹³ Вредна је подсећања следећа, превише литерарна, али прилично прецизна, оцена цртежа грбальског сликара: „Tučkovićev crtež pokazuje naoko nesigurnost, potežak je; nema šika ni virtuoznosti ranijih majstora i djeluje kao crtež u drvorezu“ (MAZALIĆ 1965: 123).

¹⁴ Један од најкарактеристичнијих примера је лик Христа из Деизиса у Старој цркви у Сарајеву (МАЗАЛИЋ 1936: 61–63, сл. 6).

¹⁵ О Сарајевској црквеној општини: СКАРИЋ 1928. О црквеном животу и развијеној свести о значају религиозне визуелне културе у том градском средишту у XVIII веку: МАКУЉЕВИЋ 2005, 82–83 et passim. Обавештеност сарајевских Срба о савременим уметничким токовима у развијенијим крајевима, пре свега Карловачкој митрополији, потврђују радови барокних мајстора који су сачувани у ризници Старе цркве, попут икона Јанка Халкозовића (РАКИЋ С. 1998: 168–169, бр. 84; СТАНКОВИЋ 2010: 151–158; ТОДИЋ 2010: 28).

¹⁶ Везе патријарха Арсенија IV Јовановића са Сарајевском црквеном општином потврђене су неколицином писаних сведочанстава. Он је у Сарајеву и боравио у неколико наврата, а приликом посете 1734. године потврдио је устав Сарајевске црквене општине (СКАРИЋ 1928: 35–40, 93–96; ИВАНОВИЋ 1977, 228–229; РАКИЋ З. 2003–2004, 122–123, нап. 75). Зоран Ракић претпоставља да је приликом својих боравака у Сарајеву патријарх могао да се упозна са Тујковићевим радовима на иконостасу Старе цркве и да се договори о сликању иконе Светог Арсенија. Узимајући у обзир Тујковићев рад у Патријаршији (1732), чињеницу да је патријарх 1733. године Сарајево посетио само четири месеца (7. новембра) пре завршетка Тујковићевих сарајевских икона (15. фебруар 1734), а у контексту патријархове заинтересованости за функционисање Сарајевске црквене општине, исто тако је могуће да је Тујковић ангажован за рад на сарајевском иконостасу управо посредством патријарха Арсенија. То сматра и Тодић (2010: 16).

учавају се и на поменутој икони Светог Арсенија Српског. За уобличавање особеног ликовно-иконографског језика те иконе Максима Тујковића, како је већ примећено, умногоме је заслужан сам патријарх. Он је сликару наметнуо графички предлог, формулисан у складу са барокним схватањима репрезентативног портрета. Реч је о изгубљеном графичком листу са портретом патријарха Арсенија III Чарнојевића, на основу којег су настала и два његова уљана портрета, онај у сентандрејској збирци и портрет из Музеја Српске православне цркве у Београду. Због тога су на Тујковићевој икони на јединствен начин сједињена традиционалистичка стилска схватања и барокна иконографија (РАКИЋ 3. 2003–2004: 116–119).¹⁷

* * *

Неке од поменутих особености сликарског рукописа Максима Тујковића – већ је из досадашњег дела рада прилично јасно – могу се поуздано препознати на икони Богородице са Христом и Светим Николом из Тројице Пљеваљске. У том смислу, вредни су поређења ликови Светог Николе са пљеваљске иконе (сл. 4) и Светог Арсенија са иконе из Галерије Матице српске (сл. 2) [*ГАЛЕРИЈА МАТИЦЕ СРПСКЕ* 2001: сл. 129]. Између те две светитељске представе постоји читав низ сасвим сличних детаља. Такви су, рецимо, облици прстију десне руке која благосиља, или третман ивица омофора и облици крстова на њему. Такву обраду орната вреди, додајмо, упоредити и са иконом Христа Великог Архиепископа из Деизиса у которском Светом Луки (сл. 3). Пажњу, осим поменутих, мање важних детаља, посебно привлачи поступак сликања лица Светог Арсенија и Светог Николе. Ако се по страни оставе дужина браде светог српског архиепископа и чињеница да он носи митру, блискост ликовног језика лако се уочава.



Сл. 2. Свети Арсеније, детаљ,
Галерија Матице српске

¹⁷ Друга, такође прелазна фаза у патријарховом схватању уметности је прихватање ликовног језика епохе бранковчану, тј. стваралаштва зографа Георгија Стојановића, који осликава патријархову придворну капелу у Карловцима. До потпуног прихватања барокне сликарске поетике долази након доласка Јова Василијевића, васпитаника сликарске школе у Кијево-печерској лаври. То је био непосредан повод за слање познатог циркуларног писма од 5. јуна 1743. године у којем патријарх Арсеније осуђује рад „неуких богомаза“. О улози патријарха Арсенија IV у промовисању барокне ликовне поетике и новог, полемичко-пропагандног схватања слике у српској уметности, чему треба додати и графике Христофора Цефаровића, cf. Вуксан 1989: 199–221; Тимотијевић 1996, 31–32; Тимотијевић 2001–2002: 311–339; Тодић 2007: 179–196; Васић 2007: 219–225; Тодић 2008, 89–103.



Сл. 3. Деизис, детаљ, Црква Светог Луке у Котору, централно надверје иконостаса



Сл. 4. Богородица са Христом и Светим Николом, детаљ, Света Тројица Пљеваљска

На руку истог мајстора упућују облици обрва и очију, поступак њиховог сенчења, слична стилизација носа, готово идентични облици јагодица и начин њихове моделације, али и карактеристични акценти светлости у виду кратких потеза беле испод очију. Осим њихове дужине, и брада и бркови такође су веома слично исликани. Довољно је обратити пажњу на облик бркова, потезе којима је сликана брада испод доње усне, или кратке, оштре и искошене праменове на слепоочницама и на почетку браде, односно карактеристично увијене праменове иза ушију. Истина, новосадски лик наследника Светог Саве знатно је мекше исликан и у целини хармоничније изведен од лика светог мирликијског епископа из Тројице Пљеваљске. Међутим, у тој околности не би нипошто требало видети аргумент за приписивање два дела различитим сликарима. Велика већина поменутих детаља уочава се, надаље, и на ликовима јеванђелисте Јована и апостола Андреје са фрагментарно очуваног Тујковићевог Деизисног чина из Брчела (сл. 10) [Вулић 1979: сл. 3; Вулић 1981: сл. 2].¹⁸ Коначно, лик Светог Николе са иконе

¹⁸ Поменути детаљи, а посебно карактеристичан начин стилизације браде и увојака косе, у Тујковићев сликарски манир уведени су, нема сумње, посредством сликара Димитрија. Cf., на пример, ликове Светог Игњатија Антиохијског и Светог Петра Александријског из Пелинова (Петковић 2009: сл. 5, 7).

* ИКОНА БОГОРОДИЦЕ СА ХРИСТОМ И СВЕТИМ НИКОЛОМ...



Сл. 5. Свети Петар из Деизисног чина,
деталј, Никољац



Сл. 6. Богородица са Христом, Свети Јосиф
Химнограф, деталј, манастир Стањевићи

из Свете Тројице Пљеваљске ваља упоредити и са ликом апостола Петра са Деизисног чина у Никољцу (сл. 5), нарочито због чињенице да је и апостол са бјелопољског иконостаса приказан у трочетвртинском профилу и са уобичајеном кратком седом бравом (Пејовић, Чиликов 2011: сл. на стр. 337; Стошић 2011: сл. 6). Иако је, у односу на представу Светог Николе из Тројице Пљеваљске, реч о много финије моделованом остварењу, знатно топлијег и прочишћенијег колорита, на основу готово идентичне, а тако карактеристичне, линеарне стилизације делова лица, закључује се да су никољачко и пљеваљско остварење дела истог мајстора. До подударног закључка долази се и ако се упореде тројички лик Светог Николе и лик Светог Јосифа Химнографа са иконе Богородице са Христом из Стањевића (сл. 6) [Стошић: сл. 16]. Управо тај Тујковићев лик је икони из Тројице Пљеваљске најсроднији по ликовним особеностима, тј. нешто грубљој обради, остварењу дебљим контурама и интензивнијим сенчењем, што је допринело декоративнијој експресивности лика у целини.

Није, осим наведених, сувише тешко издвојити ни неке друге стилистичке појединости са пљеваљске иконе које се поуздано могу повезати са референтним елементима ликовног језика Максима Тујковића. Лако се, рецимо, запажа да је стилизација чела на лику Христа Емануила сасвим слична обради лика Христа са иконе из Стањевића



Сл. 7. Богородица са Христом и Светим Николом, детаљ, Света Тројица Пљеваљска



Сл. 8. Богородица са Христом, детаљ, манастир Стањевићи

(Vulić 1979: сл. 2; Стошић 2011: сл. 15), а да је „сегментисани“ нос на тој Христовој представи скоро идентичног облика као и на ликовима Богородице и Светог Николе са тројичке иконе. Нарочито један теже уочљив, али веома карактеристичан детаљ на икони из Свете Тројице отклања сваку сумњу у претпоставку да је реч о раду познатог грбальског мајстора. Наиме, као што је у уводу поменуто, на очима Богородице и Светог Николе исцртане су трепавице, за шта је у Тујковићевом опусу лако наћи паралеле. На идентичан начин оне су насликане, рецимо, на лицима Светог Арсенија Српског (сл. 2) [РАКИЋ 3. 2003–2004: 122, сл. 1] и Христа са иконе Свете Тројице из Стањевића (Стошић 2011: сл. 15). С друге стране, за детаљ о којем је реч готово да нема одговарајућег компаративног примера у опусима Тујковићевих савременика.¹⁹ Веома је специфичан и начин расветљавања у виду белих тачака испод Богородичиних очију на икони из Свете Тројице. И та куриозитетна појединост јавља се на многим Тујковићевим радовима. Уочава се, на пример, на сарајевским иконама Светог Ђорђа (МАЗАЛИЋ 1965: сл. 53) и Христа (МАЗАЛИЋ 1936: сл. 6), ликовима са которског (сл. 3), или никољачког Деизиса (сл. 5) [ПЕЈОВИЋ, ЧИЛИКОВ 2011: сл. на стр. 46, 337], односно на икони из Стањевића

¹⁹ Ипак, напоменимо да се он каткад јавља и у стваралаштву сликара Димитрија. Такав је случај са ликовима светих Ђорђа и Димитрија у Цркви Светог Николе у Пелинову и на лику Светог Јована Претече са иконе из Рисна (према сопственој фото-документацији). Исти детаљ Димитрије је представио и на лику Свете Петке у њој посвећеној цркви у Мркови (Vulić 1982: сл. 6).

* ИКОНА БОГОРОДИЦЕ СА ХРИСТОМ И СВЕТИМ НИКОЛОМ...



Сл. 9. Богородица Умиљенија, Црква Светог Николе, Пећка патријаршија

(сл. 8) [ПЕЛОВИЋ, Чиликов 2011: сл. на стр. 97].²⁰ Најзад, Богородичин лик, иако прилично пострадао, вредан је поређења са сасвим сличним ликом Богородице на икони из Стањевића (сл. 7–8).

* * *

Иконографски тип Богородице Умиљенија не јавља се тако често у српској уметности после обнове Пећке патријаршије (ИВАНОВИЋ 1961: 120, сл. 17; ШАКОТА 1984: 117; сл. 33; МИЛЕУСНИЋ 1985: 360, кат. бр. 12, сл. 14; НИКОЛИЋ-ЈОВАНОВИЋ 1993: 106, 110, сл. 3; ПЕЛОВИЋ 1996: сл. 232; ПЕЛИЋ 2002, 82, сл. 52), што није случај у ширем контексту пост-византијског сликарства (BALTOYANNI 1994; *BYZANTINE AND POSTBYZANTINE ART* 1986: кат. бр. 118, 119, 132; *ICONS FROM THE ORTHODOX COMMUNITIES OF ALBANIA* 2006: кат. бр. 10; ПАСКАЛЕВА 1981, кат. бр. 22, 37, 86; NICOLESCU 1971: кат. бр. 27).²¹ Заправо, највише Богородичиних икона овог типа сачуваних у српској средини и околним областима су радови грчких, углавном критских мајстора (МИРКОВИЋ 1936: бр. 29, бр. 31, 34; МИРКОВИЋ 1974: 342, сл. 108; БАЛИЋ-ФИЛИПОВИЋ 1967: кат. бр. 51–53, 70, 92, 95, 103, таб. XIV; SEFEROVIĆ 1987: сл. на стр. 101; РАКИЋ С. 1998: 153, 205–206, 217–219, бр. 109, 118, 119, 144; РАКИЋ С. 2006: 67–79). Стога се као занимљив проблем намеће питање иконографског предлошка за Богородичину представу са пљеваљске иконе Максима Тујковића. У том погледу треба, чини нам се, посебно издвојити један могући узор.

Имајући у виду податак о боравку грбальског иконописца у Пећкој патријаршији, вреди размотрити могућност да је појава типа Богородице Умиљенија на тројичкој икони последица угледања на одговарајућу Радулову икону сликану за иконостас Цркве Светог Николе у Патријаршији, из 1677. године (сл. 9) [РАКИЋ З. 1998: кат. бр. II/ 41, сл. XVIII]. Сличности двају остварења се, осим општих, конвенционалних решења – златног фона, боје Богородичиног мафориона и Христове одеће – испољавају и у појединим детаљима, попут сличног начина стилизације дугачких прстију Богородице, положаја њене и Христове главе, а донекле и поступка сликања ликова. Не смеју се, ипак, занемарити извесне очигледне разлике између два рада. Осим другачије оријентисаности тројичке представе у целини, што је проузроковало промену положаја руке којом Богородица придржава Христа, ни усмереност њеног погледа према посматрачу не одговара стању на пећкој икони. Услед оштећености, није сасвим јасно какав је тачно био положај Христових руку и ногу, али је извесно да његова десна рука није била спуштена, као лева рука Христа на пећкој икони. Детаљније поређење, нажалост, онемогућавају оштећења на икони из Свете Тројице.

²⁰ И поменути детаљ је, као и сликање трепавица, Тујковић преузео из сликарског манира зографа Димитрија. У дискретнијем виду него на Тујковићевим радовима, беле тачке испод очију се јављају на појединим ликовима са Димитријевог Деизисног чина из Дубочице, као и на икони *Госпољубља Аврамово* на северном надверју иконостаса Цркве Светог Луке у Котору (према сопственој фото-документацији). Заправо, тај детаљ приметан је још на остварењима сликара Јована, попут појединих представа из параклиса Светог Стефана у Морачи (ПЕТКОВИЋ 2002², таб. 30, 33–34).

²¹ Посебно је велики број руских икона овога типа (Кондаков 1929: таб. 67–71). Бројност руских примера треба разумети као последицу чињенице да и неке од најпоштованијих руских чудотворних икона припадају овом иконографском типу. Најпознатије су, свакако, иконе *Богородице Владимирске* (ТАТИЋ-ЂУРИЋ 2007: 29–50; ШЦЕННИКОВА 1996: 252–286) и *Богородице Донске* (ШЦЕННИКОВА 2003: 80–83, кат. бр. 1).

Наведена претпоставка није у несагласју ни са другим сличним примерима. Наиме, угледање Максима Тујковића на њему позната остварења сликара Радула већ је запажено. Осим извесних елемената сликарског језика који су од тог угледног мајстора презети посредно, преко остварења сликара Димитрија, неколико Тујковићевих икона се за конкретна Радулова дела везују сасвим директно. Извесно је, тако, да је сарајевске иконе Недреманог ока и Гостољубља Аврамовог, као и Недремано око из Народног музеја, Максим Тујковић сликао користећи се иконама сликара Радула као предлошцима (Петровић, 1978: 156; Ракић З. 1998: 128).²² Осим поменутих, постоје и други докази Тујковићевог угледања на остварења претходника, чак и када је реч о карактеристичним иконографским детаљима. Такав је случај са престоном иконом арханђела Михаила са житијем са иконостаса Старе цркве у Сарајеву. Анализом циклуса арханђела закључено је да се поједине сцене или њихови делови готово потпуно поклапају са решењима са одговарајуће сарајевске иконе Рафаила Димитријевића из 1723 (Габелић 2003: 41–42; Габелић 2004, кат. бр. 94, 95). У односу Максима Тујковића према делима која је имао прилику да види и детаљније проучава често је, дакле, реч о дословном копирању. Тај податак би, можда, могао да има и шири значај за разумевање његовог опуса у целини. Стиче се, наиме, утисак да овај грбальски мајстор често није располагао унапред припремљеним предлошцима, тј. да његова сликарска обука није подразумевала такву врсту припреме за будући рад.²³ Да ли би у извесној вези с том претпоставком требало тумачити и већину занатских недостатака на његовим остварењима? У сваком случају, наведени примери, мада немају снагу непосредне аргументације, иду у прилог претпоставци о постојању конкретног иконографског предлошка за икону из Свете Тројице у виду поменуте иконе сликара Радула.²⁴

За разлику од престоне иконе из Пећи, представа Богородице са Христом на тројичкој икони усмерена је на леву страну. Ту околност свакако не треба предимензионирати – сликар је то могао да учини и без посебних разлога, по сопственом нахођењу – али ипак, чини се, не треба из разматрања изузети податак да је таква оријентисаност иконографског типа Богородице Умиљенија карактеристична за једну од најзнаменитијих чудотворних икона православног света, Богородицу Владимирску (Щенникова 1996). Разуме се, нема довољно ваљаних аргумената за тврдњу да је икона из Свете Тројице реплика те руске чудотворке. Међутим, свакако има разлога за закључак да је пљеваљска икона најсроднија варијанти иконографског типа Богородице Умиљенија којем припада и поменута руска икона. То се, осим оријентисаности, односи и на неке друге поје-

²² У контексту наше претпоставке посебно је занимљиво да су старији истраживачи, чак, били склони да карактеристични Тујковићев поступак сликања лица доведу у везу управо са појединим Радуловим ликовима из Цркве Светог Николе у Пећи (Мазалић 1965: 123).

²³ О школовању српских сликара из времена турске власти и начину њиховог рада: Ракић З. 2005, 404–410. О сликарским предлошцима и скицама поствизантијских сликара уп., на пример: КАЛАФАТИС 2002: 143–148; VASILAKE 2002: 307–318.

²⁴ Судећи по опису Слободана Раичевића, и престона икона са иконостаса Цркве Светог Ђорђа у Шишићима (Горњи Грбаљ) припада типу Умиљенија. Посебно је за нашу тему значајно запажање да икона Богородице „има свој декоративни пандан“ у Пећкој патријаршији, дакле, управо у претходно разматраној икони зографа Радула (Раичевић 1996: 135, нап. 579). Аутор икону приписује неком од двојице непознатих следбеника Димитрија даскала, који је пре њих, вероватно око 1699. године, насликао царске двери, надверје и иконе Светог Ђорђа и Деизиса са пророцима на иконостасу цркве.

диношти, попут положаја десне Богородичине и Христове руке, као и његовог усправљенијег, готово стојећег положаја. Вреди, у светлу те околности, напоменути да се неколико реплика Богородице Владимирске сачувало у српској средини (Тимотијевић 2008: 64–65). Реч је о иконама у Старој српској цркви у Сарајеву (вероватно XVI век, руски рад) [Ракић С. 1998: 303–304, бр. 184; Тимотијевић 2008: 64–65],²⁵ манастиру Беочину (крај XVI, почетак XVII века, донета из манастира Раче на Дрини) [Матић 2008: 106, сл. 52; Тимотијевић 2008: 65, нап. 41], Цркви Светог Јована у Стоном Београду (друга половина XVII века) [Давидов 1973: 149, кат. бр. 4; Тимотијевић 2008: 65], Галерији Матице српске (*ГАЛЕРИЈА МАТИЦЕ СРПСКЕ*, 136; Тимотијевић 2008: 65) и у Збирци Секулић (Бајић-Филиповић 1967: кат. бр. 70, 123, 125; Татић-Ђурић 2007: 46; Тимотијевић 2008: 65).²⁶ Да ли је посматрање неке иконе сличне претходно поменути директније него одговарајуће Радулово остварење определило изглед представе Богородице са Христом на икони из Свете Тројице остаје, ипак, отворено питање.

* * *

Исто тако, не може се са сигурношћу одгонетнути да ли је икона о којој је реч рађена за манастир Свете Тројице, или је ту накнадно доспела. Није незамисливо да је Максим Тујковић, на неком од својих путовања по црквеним средиштима Пећке патријаршије – понајпре на путу у Сарајево (1733),²⁷ или по повратку из Сарајева у Патријаршију 1734. године – боравио у пљеваљском манастиру. Заправо, тешко је замислити да је он, као монах, на поменути путовањима могао да заобиђе Тројицу Пљеваљску, чији је значај у условима запустелости околних значајних црквених средишта након Велике сеобе знатно порастао.²⁸ Веома је, у том смислу, индикативно да је патријарх Арсеније 7. новембра 1733. године дошао у Сарајево „идући од манастира Св. Тројице код Плеваља“ (Скарић 1928: 39).

Вреди, у контексту наведене претпоставке, напоменути да је у пљеваљском крају 1682–1690. године боравио и Тујковићев учитељ, сликар Димитрије. На иконостасу манастира Дубочице у близини Плеваља налазе се иконе *Недреманој ока* на централном надверју и *Деизисни чин* на архитраву, које се поуздано могу приписати познатом рисанском мајстору (Живковић 2012).²⁹ У случају да се прихвати претпоставка о бо-

²⁵ Професор Тимотијевић претпоставио је да је икона у Сарајеву посебно поштована још у XVII веку, на основу податка из инвентара сарајевске цркве из 1681. године (Скарић 1928: 153), где се помиње једна окована икона Богородице. Међутим, сасвим недавно је упозорено да је икона о којој је реч доспела у сарајевску цркву тек 1927. године (Тодић 2010: 22, нап. 60).

²⁶ Пракса копирања икона Богородице Владимирске наставиће се, с појачаним интензитетом и у измењеним околностима, на територији Карловачке митрополије, када поштовање Богородичиног култа поприма програмске одлике и наглашене верско-политичке импликације, апропријацијом изворног руског модела. Неке од најштованијих српских чудотворних икона из тог раздобља, попут Богородице Бездинске и Богородице Смедеревске, такође су реплике Богородице Владимирске (Тимотијевић 2001–2002: 311–339; Тимотијевић 2008: 57–86).

²⁷ Будући да су престоне иконе Старе цркве завршене 15. фебруара 1734, с правом је претпостављено да је рад на иконостасу започет још током јесени 1733. године (Ракић З. 2003–2004: 122, нап. 75).

²⁸ О Тројици Пљеваљској у овом периоду: Петковић 2008: 119–121.

²⁹ О манастиру Дубочици уп., рецимо, Петковић 1965: 141, 165–166; Шупут 1991: 75. О поменути иконама припремамо посебну студију. Деизисни чин је репродукован сасвим недавно, у луксузно опремљеној књизи о православним манастирима у Црној Гори (Пеловић, Чиликов 2011: сл. на стр. 320–321).

равку Тујковића у пљеваљском крају, привлачна је, следствено, и хипотеза да је он посетио и Дубочицу, знајући да је тамо боравио његов учитељ и знајући за његова дела која се налазе на иконостасу манастирске цркве, односно да је икону Богородице са Христом и Светим Николом сликао управо за тај манастир. Под условом да таква претпоставка није одвећ маштовита – а то се, нажалост, не може поуздано проверити – онда би и појава Светог Николе, патрона Дубочице, на икони из Свете Тројице била лако објашњива. Ако се има у виду податак да су и неки турски документи, српске рукописне књиге, а вероватно и иконе, у неком тренутку из Дубочице пренете у Свету Тројицу,³⁰ онда би се могло претпоставити да је на тај начин у тројичку ризницу доспела и икона Богородице са Христом и Светим Николом.³¹

Претходно изречену, веома привлачну, али не на поузданим доказима утемељену претпоставку о боравку Максима Тујковића у манастиру Дубочици могла би у приличној мери да оснажи једна вредна аналогија. Наиме, поређење представе јеванђелисте Јована са Тујковићевог фрагментарно очуваног Деизисног чина из Горњих Брчела (сл. 10) [Vučić 1979: 326–327, сл. 3; Вуличић 1981: 138, сл. 1–2] и представе истог светитеља са Деизисног чина из Дубочице, рад сликара Димитрија (сл. 11), резултира закључком о веома блиској вези двају иконописних остварења. Није реч тек о последици раније у тексту поменутих сродности ликовних схватања сликара Димитрија и Максима Тујковића. У питању су, осим тога, веома изненађујуће сличности у третману детаља, на основу којих би се могло помислити да је грбальски зограф имао прилике да види Деизисни чин из Дубочице.³² Другим речима, стиче се утисак да су поједини детаљи на представи Светог Јована из Брчела прекопирани са одговарајуће иконе из пљеваљске цркве. Било би веома тешко на другачији начин објаснити идентичну линеарну стилизацију драперије, обраду косе и бора на лицу, али и такве, сасвим специфичне појединости, какве су положај руку и облици прстију Светог Јована. Извесне међусобне сличности уочавају се и поређењем ликова јеванђелисте Луке и апостола Андреје са два Деизисна чина. С друге стране, индикативно је да Тујковићев Деизисни чин из Никољца, настао

³⁰ За три иконе из ризнице Тројице Пљеваљске за које је сматрао да потичу из друге половине XVII века, укључујући и икону Богородице са Христом и Светим Николом, Сретен Петковић је претпостављао да потичу управо из неког од оближњих запустелих манастира (Петковић 2008: 119). Иначе, драгоцене богослужбени предмети и рукописи су у манастир Свету Тројицу, који није страдао након сеобе 1690. године, доношени и из других запустелих манастира, попут Шудикова, Милешеве, Бање прибојске и Светих Арханђела на Тари (Петковић 2008: 105, 120, 123; Пејић 2009: 190–191, 194). Индикативно је да су оштећења на икони Богородице са Христом и Светим Николом истог типа као она на појединим иконама са данашњег иконостаса Дубочице.

³¹ Неопходно је, у контексту поменуте претпоставке, дати и једно посебно појашњење. Наиме, до сада је сматрано да тридесетих година XVIII века – дакле, у времену најинтензивније сликарске активности Максима Тујковића – манастир Дубочица није био активан. На основу садржаја појединих турских докумената из архива Тројице Пљеваљске познато је да су имању тог манастира пре 8. новембра 1734. године припојени поседи Дубочице (Бариактаревић 1935: 49–51, бр. 92, 98). На основу тих података претпостављено је да је Дубочица „угашена“ пре поменутог датума (Петковић 2008: 123). Међутим, један познији извор такву претпоставку озбиљно доводи у питање. У до сада незапаженом запису из 1752. године, на једној рукописној књизи из цркве у Бистрици код Нове Вароши, помиње се духовник кир Филотеј из манастира Дубочице, што је недвосмислено сведочанство да је манастир активан (Стојановић 1903: бр. 3028).

³² Деизисни чин из Дубочице је, по свему судећи, сликан по узору на Деизисни чин који се данас налази на иконостасу манастира Црна ријека, дело сликара Радула из око 1675. године. О црноријечком чину: Ракић З. 1998, кат. бр. II/11, црт. 9–20, сл. 56–59; Ракић З. 1998а: 133–142.



Сл. 10. Свети Јован из Деизисног чина,
манастир Горњи Брчели



Сл. 11. Свети Јован из Деизисног чина,
манастир Дубочица

1723. године, не наликује његовом чину из Брчела, односно Димитријевом чину из Дубочице. На никољачком иконостасу грбальски мајстор је представио седеће фигуре апостола (Пеловић, Чиликов 2011: сл. на стр. 46, 337; Стошић 2011: сл. 6, 8) угледајући се, можда, на решење које је применио познати сликар Јован сликајући Деизисни чин у оближњој Цркви Светог Николе манастира Подврха (Сковран 2006: 143–151, сл. 23, 25–26; Стошић 2001: 636).³³

Те приличне формално-иконографске разлике између Деизисних чинова из Дубочице и Никољца могле би, можда, да представљају сведочанство о томе да пре 1723. године Максим Тујковић није био у пљеваљском крају. Уосталом, и јасне стилске разлике између иконе из Тројице Пљеваљске и Тујковићевих остварења са никољачког иконостаса упућују на закључак да је између настанка два дела протекло извесно време. Да ли је, ако је оправдана претпоставка да пре 1723. Тујковић није боравио у Дубочици, његов тамошњи боравак могуће и прецизније временски одредити? Чини се да није исувише смело да се као доња хронолошка граница настанка иконе третира 1732. година, односно датум првог Тујковићевог боравка и Пећкој патријаршији, где је могао да види Радулову икону Богородице Умиљенија? У случају исправности такве помисли, а уз

³³ Не сме се, међутим, изгубити из вида да Деизисни чинови сликара Димитрија из Мркове и Шишића нису публиковани ни подробније проучени (Миовић 1960: 135, нап. 579). Нека будућа детаљнија анализа тих остварења могла би, евентуално, озбиљно да проблематизује претходно изнесено тумачење великих сличности између икона из Дубочице и Брчела. Деизисни чин из Прасковице је такође приписан сликару Димитрију (Миовић 1960: 78–79; Пеловић, Чиликов 2011: сл. на стр. 105).

* ИКОНА БОГОРОДИЦЕ СА ХРИСТОМ И СВЕТИМ НИКОЛОМ...

максималну дозу опреза, може се претпоставити и да је грбальски иконописац на путу у Сарајево 1733, или при повратку из Сарајева у Пећку патријаршију 1734. године, бора-вио у Светој Тројици Пљеваљској. Том приликом је можда посетио и оближњи мана-стир Дубочицу, где је могла да настане његова икона *Богородице са Христом и Светим Николом* која се данас чува у тројичкој ризници.

ЛИТЕРАТУРА

- БАБИЋ, Гордана. „Епитети Богородице коју дете грли.“ *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* бр. 21 (1985): 261–274.
- БАВИЋ, Gordana. “Les moines-poètes dans l’église de la Mère de Dieu à Studenica.” у: КОРАЋ, Војислав (ур.). *Студеница и византијска уметност око 1200. године*. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ, септембар 1986. Београд: Српска академија наука и уметности, 1988: 210–212.
- БАЈИЋ-ФИЛИПОВИЋ, Мирјана. *Збирка икона Секулић*. Београд: Завод за заштиту споменика културе, 1967.
- BALTOYANNI, Chrisantē. *Εικόνες Μητρ Θεου*. Αθήνα: ΑΔΑΜ, 1994.
- BALTOYANNI, Chrisantē. “The Mother of God in Portable Icons.” у: VASSILAKI, Maria. *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*. Athens: Benaki Museum, SKIRA Publications, 2000: 149–153.
- БАРИАКТАРЕВИЋ, Фехим. „Турски документи манастира св. Тројице код Пљеваља.“ *Споменик Српске краљевске академије* књ. LXXIX, Други разред, 62 (1935): 49–51.
- BELTING, Hans. *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of the Early Painting of the Passion*. Translated by Mark Bartusis and Raymond Meyer. New York: Aristide D. Caratzas, Publisher, 1991.
- BYZANTINE AND POSTBYZANTINE ART. ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, Myrtalē и др. (ур.). Athens: Ministry of Culture: Byzantine and Christian Museum, 1986.
- ВАСИЋ, Катарина. „Бакрорезни портрет патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте из 1746. године.“ *Зборник Народног музеја. Историја уметности* књ. 18, св. 2 (2007): 219–225.
- VASILAKĒ, Maria. „Η συμβολή των σχεδίων εργασίας των ζωγράφων στη μελέτη των μεταβυζαντινών εικόνων.“ у: DRAKOPULOU, Eugenia (ур.). *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*. Πρακτικά Επιστημονικού Δημέρου 28–29 Μαΐου 1999. Αθήνα 2002: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 2002: 307–318.
- ВУЈИЋИЋ, Rajko. „Nekoliko nepoznatih djela bokokotorskog ikonopisca Maksima Tujkovića.“ *Voka* br. 11 (1979): 325–328.
- ВУЈИЋИЋ, Rajko. „Иконописна дјела бококоторских сликара у региону Скадарског језера.“ *Гласник Одјељења уметности ЦАНУ* бр. 4 (1981): 138.
- ВУЈИЋИЋ, Rajko. „O duboreznoj djelatnosti bokokotorskih ikonopisaca.“ *Voka* br. 19 (1987): 149.
- ВУЛОВИЋ, Бранко. *Уметност обновљене Србије 1791–1848*. Београд: Просвета: Републички завод за заштиту споменика културе, 1986.
- ВУКСАН, Бодин. „Идеје реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку.“ *Зборник Филозофског факултета* бр. 16 (1989): 199–221.
- ГАБЕЛИЋ, Смиљка. „Поствизантијски циклус арханђела на примерима из Мораче, Кучевишта, Сарајева и Трнова.“ *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* бр. 34–35 (2003): 40–42.
- ГАБЕЛИЋ, Смиљка. *Византијски и поствизантијски циклуси арханђела. XI–XVIII век*. Београд: Филозофски факултет: Институт за историју уметности, 2004.
- GAGović, Zdravko. *Crnogorski ikonostasi i njihovi tvorci*. Cetinje: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, 2007.
- GRABAR, André. “Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème.” *Зограф* бр. 6 (1975): 25–30.
- GRABAR, André. “L’Hodigitria et l’Eléousa.” *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* бр. 10 (1974): 10–16.
- GRABAR, André. “Remarques sur l’iconographie byzantine de la Vierge.” *Cahiers Archéologiques* бр. 26 (1977): 169–178.
- ДУРКОВИЋ-ЈАКШИЋ, Љубомир. „Књижница Манастира свете Тројице код Пљеваља.“ *Библиотекар* књ. 9, св. 3/4 (1957): 227–234.

- ЂОРЂЕВИЋ, Иван М. „Две занимљиве представе мртвог Христа у српском зидном сликарству средњег века.“ *Зборник радова Византолошког института* бр. 37 (1998): 185–196.
- Ђурић, Војислав Ј. „У потрази за делом сликара Андрије Раичевића.“ *Старине Црне Горе* бр. 1 (1963): 25–26.
- Ђурић, Војислав Ј. и Сима Ђирковић, Војислав Кораћ. *Пећка патријаршија*. Београд: Југословенска ревија; Приштина: Јединство, 1990.
- Етингоф, Олга Е. *Образ Богоматери. Очерки византијској иконографији XI–XIII века*. Москва: Прогресс–Традиция, 2000.
- Живковић, Милош. „Иконе бококоторског сликара Димитрија у манастиру Дубочици код Пљеваља.“ *Саопштења* бр. 44 (2012): 163–188.
- Зиролевећ, Олга. *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*. Београд: Историјски институт: Народна књига, 1984.
- Ивановић, Милан. „Црква Преображења у Будисавцима.“ *Старине Косова и Метохије* бр. 1 (1961): 124.
- Ивановић, Милан. „Натпис патријарха Арсенија IV Јовановића на надверију иконостаса цркве св. Апостола у Пећкој патријаршији.“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* бр. 13 (1977): 221–243.
- КАЈМАКОВИЋ, Здравко. *Георѓије Митрофановић*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1977.
- КАЛИОП–КАЛАФАТИС, Fedra. “Sketchbooks and Sketches in the Postbyzantine Period.” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* бр. 32–33 (2002): 143–148.
- Кондаков, Никодим П. *Русская икона*. Књ. 2. Прага 1929. Москва: Культурно-просветительный фонд имени народного артиста Сергея Столярова, 2004.
- Кривокапић, Момчило. „Историја икона и иконостаса у цркви Светог Луке у Котору.“ у: Кораћ, Војислав (ур.). *Црква Светог Луке кроз вјекове*. Котор: Српска православна црквена општина, 1997: 216.
- LASAREFF, Victor. “Studies in the Iconography of the Virgin.” *The Art Bulletin* књ. 20, св. 1 (Mart 1938): 26–65 (= ЛАЗАРЕВ, Виктор Н. *Византијска живопис*. Москва: Наука, 1971: 282–290).
- Лома, Александар. „Из историјске топонимије пљеваљског краја.“ *Гласник Завичајног музеја Пљевља* бр. 4 (2005): 12.
- МАЗАЛИЋ, Ђорђе. „Старе иконе и друго.“ *Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини* бр. 48 (1936): 61–63.
- MAZALIĆ, Đoko. *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.
- МАКУЛЕВИЋ, Ненад. „Визуелна култура и приватни идентитет православних хришћана у 18. веку.“ у: Фотић, Александар (ур.). *Приватни живој у српским земљама у освиј модерној доба*. Београд: Clio, 2005, 82–83.
- МАРКОВИЋ, Миодраг. „Прилог проучавању утицаја канона Велике суботе на иконографију средњовековног сликарства.“ *Зборник радова Византолошког института* бр. 37 (1998): 167–179.
- МАТИЋ, Војислав. *Манастир Беочин*. Нови Сад: Матица српска, 2008.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. *Српска уметност у XVIII веку*. Београд: Српска књижевна задруга, 1980.
- МЕДИЋ, Милорад. *Стари сликарски приручници, III. Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2005.
- МИЛОВИЋ, Павле. *Бококоторска сликарска школа XVII–XIX вијека. I Зограф даскал Димитрије*. Титоград: Историјски институт НР Црне Горе, 1960.
- МИЛЕУСНИЋ, Слободан. „Сликари Остоја Мркојевић и његова иконописачка дела.“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* бр. 21 (1985): 353–368.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Драгиша. *Зограф Андрија Раичевић. Ејоха и дело*. Београд–Ужице–Прибој: Дерета – Народни музеј Ужице – Завичајни музеј Прибој, 2005.
- МИЛОШЕВИЋ, Десанка и Мирјана Татић-Ђурић. *Средњовековна уметност у Србији*. Београд: Народни музеј, 1969.
- МИЉКОВИЋ, Ема. „Пљеваљско друштво – преображај српског трга у османску касабу.“ у: Терзић, Славенко (ур.). *Историја Пљеваља*. Пљевља: Општина Пљевља, 2009: 119–127.
- МИЉКОВИЋ-БОЛАНИЋ, Ема. „Манастир Света Тројица – духовно средиште Потарја.“ *Црквене студије* бр. 4 (2007): 303–310.
- МИРКОВИЋ, Лазар. „Старине Старе цркве у Сарајеву.“ *Споменик Српске краљевске академије* књ. 82, други разред бр. 65 (1936): 16–21.
- МИРКОВИЋ, Лазар. *Иконографске студије*. Нови Сад: Матица српска, 1974.
- МОМИРОВИЋ, Петар. „Минијатуре великосредишког четворојевањела.“ *Зограф* бр. 16 (1985): 73–77.

- Мошин, Владимир. „Ћирилски рукописи манастира св. Тројице код Пљеваља.“ *Историјски записи* књ. 14, св. 1–2 (1958): 235–260.
- Мргич, Јелена. „Паде прах са небеса на земљу“ – ерупција Везува 1631. године и балканске земље.“ *Balkanica* бр. 35 (2004): 229–230, 232.
- NICOLESCU, Corina. *Icones roumaines*. Bucarest: Meridiane, 1971.
- Николић-Јовановић, Јасмина. „Сиданиот иконостас во црквата Св. Димитрије во Градешница.“ *Зборник на Музеј на Македонија*, нова серија, књ. 1, Средновековна уметност (1993): 106, 110.
- ПАСКАЛЕВА, Костадинка. *Икони Болгарији*. Софија: Софија-Пресс, 1981.
- RATTERSON-SEVČENKO, Nancy. “Virgin Eleousa.” у: KAZHDAN, Alexander P. (ур.). *Oxford Dictionary of Byzantium*. Књ. III. New York; Oxford: Oxford University press, 1991, 2171.
- ПЕЛИЋ, Светлана. „Pieta у зидном сликарству XVII века у Србији.“ *Лесковачки зборник* бр. 33 (1993): 175–179.
- ПЕЛИЋ, Светлана. „Живопис цркве Свете Тројице у Завоју.“ *Саопштења* бр. 25 (1993): 159–160.
- ПЕЛИЋ, Светлана. *Манастир Пусишња*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе: Завод за заштиту споменика културе „Ваљево“, 2002.
- ПЕЛИЋ, Светлана. *Манастир Свети Никола Дабарски*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2009.
- ПЕЛОВИЋ, Татјана. *Манастири на њлу Црне Горе*. Нови Сад: Пресмедиј; Цетиње: Републички завод за заштиту споменика културе, 1995.
- ПЕЛОВИЋ, Татјана и Александар Чиликов. *Православни манастири у Црној Гори*. Београд: Штампар Макарије; Подгорица: Октоих, 2011.
- ПЕТКОВИЋ, Сретен. *Зидно сликарство на јодручју Пећке њаџиријарије, 1557–1614*. Нови Сад: Матица српска, 1965.
- ПЕТКОВИЋ, Сретен. *Морача*. – 2. изд. Манастир Морача, 2002.
- ПЕТКОВИЋ, Сретен. *Манастир Свети Тројица у Пљевљама*. – 2. изд. Пљевља: Завичајни музеј, 2008.
- ПЕТКОВИЋ, Сретен. *Црква Светио Николе у Пелинову – Грбаљ*. Грбаљ: Српска православна црквена општина грбаљска, 2009.
- ПЕТРОВИЋ, Радомир Д. „Прилог питању односа сликара Радула и бококторске сликарске школе.“ *Бока* бр. 10 (1978): 156.
- ПОПОВИЋ, Даница и Бранислав Тодић, Драган Војводић. *Дечанска њусишња. Скићови и келије манастира Дечана*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2011.
- РАДИЋ, Радивој. „Историјска вредност записа у манастиру Света Тројица код Пљеваља.“ *Новојазарски зборник* бр. 31 (2008): 1–20.
- РАИЧЕВИЋ, Слободан. *Сликарство Црне Горе у Новом вијеку*. Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности, 1996.
- РАКИЋ, Зоран. „Деизисни чин на иконостасу црноречког манастира.“ у: Боловић, Драгиша (ур.). *Манастир Црна ријека и свети Пећар Коришки*. Научни скуп, Приштина, Зубин поток, Црна Ријека, 25–26. IV 1996. Приштина: Друштво пријатеља манастира Црна Ријека: Народна и универзитетска библиотека: Друштво за обнову србистике; Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1998: 133–142.
- РАКИЋ, Зоран. *Радул – српски сликар XVII века*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 1998.
- РАКИЋ, Зоран. „Икона Светог Арсенија Српског у Галерији Матице српске у Новом Саду.“ *Саопштења* бр. 35–36 (2003–2004): 113–124.
- РАКИЋ, Зоран. „Свакодневни живот сликара 16. и 17. века и свакодневица у њиховим делима.“ у: Фотић, Александар (ур.). *Привајни живој у српским земљама у освић модерној доба*. Београд: Clío, 2005: 404–410.
- RAKIĆ, Zoran. “L’icône de Saint Arsenije de Serbie de la Galerie Matica Srpska à Novi Sad.” *Cahiers Balkaniques* 34 (2006): 129–144.
- РАКИЋ, Зоран. „Бококторски сликар Димитрије и манастир Морача.“ у: Тодић, Бранислав и Даница Поповић (ур.). *Манастир Морача*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2006: 213–238.
- РАКИЋ, Светлана. *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1998.
- RAKIĆ, Svetlana. “The Representations of the Virgin on Cretan Icons in Serbian Churches in Bosnia-Herzegovina.” *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies* књ. 20, св. 1 (2006): 67–79.

- SEFEROVIĆ, Lazar. *Umjetničko blago Herceg-Novog*. – 2. izd. Herceg Novi: SIZ za kulturu Herceg-Novog, 1987.
- СИМИЋ-ЛАЗАР, Драгиња. *Каленић. Сликарсџиво. Историја*. Крагујевац: Епархија шумадијска, 2000.
- СКАРИЋ, Владислав. *Српски православни народ и црква у Сарајеву у 17. и 18. вијеку*. Сарајево: Државна штампарија, 1928.
- СКОВРАН, Аника. „Црква манастира Светог Николе у Подврху.“ у: Марковић, Гордана (ур.). *Манастир Све-тог Николе у Подврху 1606–2006*. Београд: Службени преглед, 2006: 143–151.
- СКОВРАН, Аника. „Осврт на путеве настанка и обнове ризнице манастира Свете Тројице код Пљеваља.“ *Гласник Завичајног музеја Пљевља* бр. 5 (2006): 119–155.
- СРБЉАНОВИЋ, Витомир. „Прилог изучавању грађења Манастира Свете Тројице код Пљеваља.“ *Брезнички записи* бр. 1 (1990): 101–103.
- СТАНКОВИЋ, Милош. „Икона Христовог полагања у гроб из Старе цркве у Сарајеву.“ *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* бр. 38 (2010): 151–158.
- СТАНКОВИЋ, Радоман. *Рукописне књиже манастира Свеће Тројице код Пљеваља: водени знаци и даши-рање*. Београд: Народна библиотека Србије, 2003.
- СТОЈАНОВИЋ, Љубомир. *Сџари српски записи и најписи*. Књ. 2. Београд, 1903. Београд: Српска акаде-мија наука и уметности, 1986.
- СТОШИЋ, Љиљана. *Српска уметности 1690–1714*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2006.
- СТОШИЋ, Љиљана. „Иконостас Максима Тујковића у Никољцу код Бијелог Поља.“ у: Радучко, Милан (ур.). *Ђурђеви сџујови и Будимљанска епархија*, Беране: Епископија Будимљанско-никшићка: Полим-ски музеј Беране; Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности: ЈП Службени гласник: Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања, 2011: 631–637.
- СУВОТИН-ГОЛУБОВИЋ, Татјана. *Српско рукописно наслеђе од 1557. године до средине XVII века*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1999.
- ТАТИЋ-ЂУРИЋ, Мирјана. *Сџудије о Богородици*. Београд: Јасен, 2007.
- THIERRY, Nicole. “La Vierge de tendresse à l’époque macédonienne.” *Зограф* бр. 10 (1979): 59–70.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Богородица Бездинска и верско-политички програм Арсенија IV Јовановића.“ *Balkanica* бр. 32–33 (2001–2002): 311–339.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Богородица Смедеревска.“ *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* бр. 36 (2008): 64–65.
- ТОДИЋ, Бранислав. „Јов Василијевић у Карловцима, 1743–1744. године.“ *Зборник Народног музеја. Историја уметности* књ. 18, св. 2 (2007): 179–196.
- ТОДИЋ, Бранислав. „Сентандрејски портрет патријарха Арсенија Чарнојевића.“ *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* бр. 36 (2008): 89–103.
- ТОДИЋ, Бранислав. „Залагања манастирских драгоцености Студенице и Свете Тројице Пљеваљске у првој половини XVIII века у Сарајеву.“ *Саопштења* бр. 41 (2009): 176–182.
- ТОДИЋ, Бранислав. *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века. По архивским и другим подацима*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2010.
- ТОДИЋ, Бранислав и Милка Чанак-Медић. *Манастир Дечани*, Београд: Музеј у Приштини (са измештеним средиштем): Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – Мнемосуне; [Дечани]: Српски православно манастир Високи Дечани, 2005.
- ТОМИЋ, Гордана. *Бокониорска иконописна школа, XVII–XIX век*. Београд: Народни музеј, 1957.
- ТОМОВИЋ, Гордана. „Ктитори манастира Свете Тројице Пљеваљске.“ *Гласник Завичајног музеја Пљевља* бр. 7 (2010): 37–54.
- TOURTA, Anastasia (ур.). *Icons from the Orthodox Communities of Albania*. Thessaloniki: European Centre for Byzantine and Post-Byzantine Monuments, 2006.
- CHADZIDAKIS, Nano. “A Fourteenth-Century Icon of the Virgin Eleousa in the Byzantine Museum of Athens.” у: Moss, Christopher, Katherine Keifer и др. (ур.). *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*. Princeton, New Jersey: Department of Art and Archaeology, Princeton University, 1995: 495–498.
- ЋОРОВИЋ-ЉУБИНКОВИЋ, Мирјана. „Две дечанске иконе Богородице Умиленија.“ *Сџаринар*, Нова серија. Књ. III–IV (1952–1953): 83–90.

* ИКОНА БОГОРОДИЦЕ СА ХРИСТОМ И СВЕТИМ НИКОЛОМ...

- ШАКОТА, Мирјана. *Дечанска ризница*. Београд: Просвета: Републички завод за заштиту споменика културе; Приштина: Јединство, 1984.
- ШЕЛМИЋ, Лепосава (ур.). *Галерија Матице српске*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2001.
- ШУПУТ, Марица. *Српска архитектура у доба њурске власћи 1459–1680*. Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности, 1984.
- ШУПУТ, Марица. *Споменици српског црквеног грађевинарства XVI–XVII век*. Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности: Републички завод за заштиту споменика културе; Нови Сад: Матица српска; Приштина: Институт за проучавање културе Срба, Црногораца, Хрвата и Муслимана, 1991.
- ЩЕННИКОВА, Людмила А. „Чудотворная икона 'Богоматерь Владимирская' как 'Одигитрия евангелиста Луки'.“ у: Лидов, Алексей М. (ур). *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси*. Москва: Мартис, 1996: 252–286.
- ЩЕННИКОВА, Людмила А. „Богоматерь Умиление Донская; Успение Богоматери.“ у: *Царский храм. Святые Благовещенского собора в Кремле*. Москва: Издательский дом Максима Светланова, 2003: 80–83.

Miloš Živković

THE ICON OF THE VIRGIN WITH CHRIST AND SAINT NICHOLAS
IN THE HOLY TRINITY MONASTERY IN PLJEVLJA. A CONTRIBUTION
TO THE STUDY OF THE WORK OF PAINTER MAKSIM TUJKOVIĆ

Summary

A highly damaged icon of the Virgin Glykophilusa with Christ and Saint Nicholas from the Holy Trinity monastery in Pljevlja has not yet been a subject of detailed research. Sreten Petković, the author of the monograph of the Holy Trinity monastery, was the only scholar who wrote about the icon in question. In his opinion, the icon was painted in the 18th century, since its stylistic features resembled those of the works of Serbian painters from South Hungary from that period. In our opinion, the icon can be reliably attributed to the painter Maksim Tujković, a monk from the Cetinje monastery. His activity mainly took place on the territory of the present-day Montenegro and Patriarchate of the Peć monastery, as well as in Sarajevo, and one of the main purchasers of his work was patriarch Arsenije IV Jovanović. Very characteristic stylistic features of the icon in question, i.e. its rusticity with an emphasized linear stylization and specific anatomical forms, guide us to a conclusion that he was the author of the icon. On the basis of its general stylistic features, as well as some characteristic details, the icon from the Holy Trinity monastery can be connected especially with Tujković's icon of Saint Arsenios of Serbia in the Matica Srpska Gallery, some figures from the Grand Deisis from the iconostasis of the Nikoljac monastery and the icons from the Stanjevići monastery. When it comes to the iconography of the icon, one should highlight a possibility that the image of the Virgin Glykophilusa was modeled upon the icon from the iconostasis in the Church of Saint Nicholas in the Patriarchate of Peć, a work of the painter Radul, whose works Tujković used as templates for some of the icons he painted. One should not exclude a possibility that Tujković observed a replica of the icon of the Virgin of Vladimir as well, since his image of the Virgin shares some similarities with this famous Russian miracle-working icon. Finally, on the basis of some details from the biography of Maksim Tujković, one can assume that he visited the Holy Trinity monastery in 1733 or 1744 during his travel from the Patriarchate of Peć to Sarajevo and back. Furthermore, it is possible that the icon from the Holy Trinity monastery was created for the Dubočica monastery, which is situated not far from the Holy Trinity Monastery. The figure of Saint Nicholas, who was a patron-saint of the Dubočica monastery, leads us to such an assumption, as well as some similarities between the Grand Deisis in Dubočica (1682–1690) and Tujković's icons of the same theme in the Brčeli monastery. That is why one can assume that Maksim Tujković had an opportunity to see the mentioned work in Dubočica, which was, in fact, painted by his teacher, painter Dimitrije from Boka Kotorska.

АНА КОСТИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Представа *Свети Сава мири браћу* у српском црквеном сликарству XIX века*

САЖЕТАК: Тема студије је ликовна представа *Свети Сава мири браћу* која се јавља у сакралном сликарству XIX века на територији Кнежевине/Краљевине Србије и Карловачке митрополије. Циљ студије је предочавање могућих разлога који су условили одабир и њено приказивање у српском црквеном сликарству XIX века, приказ иконографског развоја, разумевање њеног значења и функције коју је имала у православним храмовима XIX века, што је све сагледавано кроз национално-пропагандни рад Српске православне цркве, јачање култа Светог Саве у XIX веку и перцепцију овог догађаја из српске националне прошлости у проповедима XIX века. У студији се даје оквир за даља истраживања и контекстуална тумачења представе *Свети Сава мири браћу*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: XIX век, визуелна култура, национална идеологија, Српска православна црква, Свети Сава, Стефан Првовенчани, Вукан.

Од средњег века култ Светог Саве континуирано је негован у оквиру цркве што је условило да се његове ликовне представе као првог српског архијереја од тад јављају у оквиру сакралне уметности (Павловић 1965: 66–70). На тлу Балкана у црквеној уметности каснијих епоха долази и до формулисања циклуса посвећеног његовом животу. Тако је 1621–22. године у трпезарији манастира Хиландара Георгије Митрофановић кроз двадесет девет сцена инспирисаних Теодосијевим житијем приказао живот Светог Саве (Богдановић, Ђурић и др. 1978: 156; Ракић 1998: 263–264). Представа *Свети Сава мири браћу*, која се односи на Савину улогу у смиривању сукоба око престола у немањихкој Србији, није била инкорпорирана у овај циклус (Ракић 1998: 263–264). Ова се тема јавља у српској сакралној уметности почетком XIX века, а њена појава везана је за историјске и културолошке околности које су условиле јачање култа Светог Саве на простору Карловачке митрополије и Кнежевине/Краљевине Србије у XIX веку.

* Чланак представља резултат рада на пројекту „Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба“, бр. 177001 (2011–2014), чију реализацију финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

I

Јачање култа Светог Саве у XIX веку може се сагледати у контексту политичких околности везаних за коначно ослобођење Срба од Турака и формирање сопствене државе, као и појаве националне идеологије која је обележила политички и културни живот Европе током XIX века (Грулић 1935: 133–170; МАКУЉЕВИЋ 2006а: 54–58).

У оквиру националних идеологија XIX века позитивна перцепција средњовековне прошлости као златног доба имала је важно место у процесу конституисања нације, те је тако у идеологији српског национализма доба Немањића представљало идеал у политичким и црквеним програмима (МАКУЉЕВИЋ 2003: 193–211). Као једна од важних националних и државних институција у XIX веку, Српска православна црква је у средњовековној прошлости налазила елементе континуитета, основе легитимитета и аргументе својих активности позивајући се на свог утемељивача, првог српског архиепископа, Саву Немањића. Његован у оквиру цркве, култ Светог Саве у XIX веку процесом обнове државне самосталности доживљава успон и добија свенационални карактер, те се Свети Сава осим као светитељ посматра и као херој нације, а празновање његовог дана од средине века постаје једна од важних српских традиционалних манифестација (МАКУЉЕВИЋ 2006а: 54–58, 101–106).

У време када јача култ Светог Саве, на ширем простору Европе формирају се националне уметности и јавља се потреба за изграђивањем националног стила и националних тема у уметности (Јовановић 1976: 30–34; МАКУЉЕВИЋ 1995/6: 188). У немачким земљама и Хабзбуршкој монархији у којој живе Срби, јављају се национални пропагандни ликовни програми који директно утичу на формирање српских. Тако у сплету политичких околности, формирања националне идеологије и уметности долази до формулисања циклуса и појединих догађаја из живота најзначајнијег српског светитеља – Светог Саве, у визуелној култури XIX века, а започиње и подизање храма на Врачару. Једна од често приказиваних тема из живота Светог Саве у српском црквеном сликарству XIX века била је тема *Свети Сава мири браћу*.

Ликовна представа *Свети Сава мири браћу* инспирисана је догађајем из живота Светог Саве који се односи на његову улогу у смиривању политичке кризе у Србији која је настала због сукоба Стефана Првовенчаног и Вукана око престола након смрти њиховог оца Симеона Немање. Први помени овог догађаја налазе се у средњовековној житијној књижевности – у житијима *Светиоџ Симеона* Стефана Првовенчаног и Доментијана и *Светиоџ Саве* Доментијана и Теодосија (Првовенчани 1988; Доментијан 1988; Теодосије 1988). Из описа овог догађаја у житијима се издвајају као његови битни елементи сукоб Стефана и Вукана око престола, писмо Светом Сави да дође са Свете Горе и донесе очеве мошти у Србију, дочек моштију и измирење Стефана и Вукана (Бољовић 1998: 156–166). Овакав след догађаја прихваћен је и у историјама и проповедима XIX века које су, уз средњовековна житија, уметницима могле да послуже као литерарни извори у формулисању иконографије ликовне представе *Свети Сава мири браћу* (РАКИЋ 2002; ВУКИЋЕВИЋ 1907; ГАВРИЛОВИЋ 1900).

II

Прву данас познату ликовну представу теме *Свети Сава мири браћу* насликао је Арсеније Теодоровић 1813–1815. у Богородичиној цркви у Земуну, на архијерејском трону, у картушу испод иконе Светог Саве (Јовановић 2007: 210; Шелмић, Микић 1978: 21) у периоду када уз јачање националног поноса и родољубља везаног за ослобођење Срба од Турака долази до нарочитог јачања култа Светог Саве и првих покушаја његовог свенародног прослављања (Грулић 1935: 134). Смештајући догађај у унутрашњост храма, Теодоровић приказује групу светогорских монаха испред које издвојен стоји Свети Сава обучен у монашку ризу, приказан како шири руке ка Стефану и Вукану који му са супротне стране прилазе у пратњи војника и слугу (сл. 1). У самом центру композиције, између браће представљен је кивот са моштима Симеона Немање испред кога је папир са цртежом цркве. Приказани догађај представља долазак Светог Саве са Свете Горе са очевим моштима и њихов дочек у Србији. Као литерарни извори за овакво иконографско решење послужила су средњовековна житија *Светиоџ Симеона* Стефана Првовенчаног и *Доментијана* и *Светиоџ Саве* Доментијана и Теодосија. Међутим, у житијима измирење браће није конкретизовано у пишчевом говору, оно се подразу-



Сл. 1. Арсеније Теодоровић, Архијерејски трон Богородичине цркве у Земуну, 1813–1815.
(фотографија: Ана Костић)

мева и догодило се по Савином повратку у Србију са очевим моштима (Боловић 1998: 164–165). И на Теодоровићевој слици измирење Стефана и Вукана се подразумева, а визуелно је представљено тако што Вукан, погнуте главе и спуштеног погледа који исказују кајање због сукоба са братом, следи Стефана у приступању Светом Сави, држећи своју руку на његовом рамену и показујући тако покорност њему као владару и уједно слогу која је међу њима успостављена.

Колико је Теодоровић био руковођен и подређен жељама својих наручилаца у формирању иконографије ове представе, остаје отворено питање (Шелмић, Микић 1978: 21). Познато је да је он 20. јула 1813. склопио уговор са Земунском црквеном општином који је 9. августа исте године одобрила Конзисторија (Тодић 2010: 500, 504–505). У уговору је стајало да ће о програму и распореду икона одлучивати Земунска црквена општина, што је и реализовано (Тодић 2010: 506). По налогу наручилаца сликар је архијерејски престо украсио иконом Светог Саве и представом *Свeтѣи Сава мири браћу* уместо до тад за Теодоровићево црквено сликарство честог решења које је подразумевало представе *Свeтѣоѡ Јована Злaтѣоусѣоѡ* или *Хрѣстѣове ѣроѣведеи у храму* на том месту (Тодић 2010: 507; Грулић 1935: 167). Уговором је предвиђено и надгледање сликарских послова у земунској Богородичиној цркви од стране четворочлане комисије коју су чинили чланови Земунске црквене општине: надлежни протопрезвитер, сликар Димитрије Братоглић, Јевтимије Вуковић и Кирил Зика (Тодић 2010: 512–514). Да ли су наручиоци поред избора теме *Свeтѣи Сава мири браћу* утицали и на њено иконографско формулисање и у којој мери је то могло бити спроведено остаје отворено питање.

Разлози за појаву сцене *Свeтѣи Сава мири браћу* на архијерејском трону Богородичине цркве у Земуну су вишеструки. С једне стране, то је могло да буде постојање честице за коју се сматрало да је честица ризе Светог Саве која је по слому Првог српског устанка пренета из Београда у Земун и била смештена у овом храму управо у периоду осликавања иконостаса, 1813–1815. године.¹ Бели папир, приказан на тлу испред фигуре Светог Саве и кивота са моштима Симеона Немање, на ком је цртеж барокне цркве са високим звоником која вероватно представља саму Богородичину цркву у Земуну, може се протумачити као визуелно повезивање земунске цркве са личношћу Светог Саве, односно са честицом његових моштију коју је као значајну реликвију поседовала у то време.

С друге стране, разлози за постојање представе *Свeтѣи Сава мири браћу* су могле бити и политичке околности везане за слом Првог српског устанка и међусобне устаничке борбе у Србији које су започеле у време осликавања земунске цркве (Макуљевић 2003: 205). Самим тим што се ова представа у земунској цркви налази на архијерејском трону, несумњиво је да је симболично везана за личност актуелног архијереја – митрополита Стратимировића. Имајући у виду да је висока црквена јерархија симболички изједначавана са Светим Савом (Макуљевић 2003: 205–206), одабир ове теме се може тумачити у контексту актуелних тежњи митрополита Стратимировића у политичком решавању судбине српског народа након слома Првог српског устанка (Слијепчевић 1991:

¹ На овом податку се захваљујем професору Браниславу Тодићу. Вид.: АСАНУК, Конзисторија, записници од 24. јануара бр. 9 и 23. фебруара бр. 32 1814. година.

84–148; Слијепчевић 1936; Ивић 1935: 68–87; Димитријевић 1926). Тада је било присутно мишљење да је један од узрока неуспеха устанка била неслога међу устаничким вођама. О томе сведочи и приватно писмо које је 9. октобра 1813. свом пријатељу писао Василије Гвоздановић, управник властелинства Крижевачке гркокатоличке бискупије у Срему. Стављајући српске устаничке вође у скоро исти ред са обичним разбојницима и изабљивачима народа, истиче и неке од карактеристичних црта Срба тог доба, као што су вера у непобедивост Русије и неслога (према Гавриловић 1956: 104–105). Пошто су међусобне борбе јужно од Саве и Дунава у време осликавања земунског архијерејског трона већ биле започеле и тако поново, и после слома Првог устанка, угрожавале идеју коначног ослобођења Србије од Турака, може се претпоставити да одабир теме *Свети Сава мири браћу* од стране наручилаца, која се тумачи као једна од ситуација у којој је први српски архијереј имао важну улогу у смиривању сукоба око престола, није независан од конкретног историјског тренутка. Представа *Свети Сава мири браћу* у земунској цркви тако се може протумачити као жеља да се истакне углед и значај архијереја у животу српског народа и решавању његове судбине од средњег века па све до савременог доба (Макуљевић 2003: 205). На тај начин ова ликовна представа инспирисана средњовековном српском историјом постаје метафора садашњости (Макуљевић 2003: 205).

Након архијерејског трона Богородичине цркве у Земуну ликовне представе са темом *Свети Сава мири браћу* сликане су вероватно тек од средине XIX века када је дошло до измењених политичких околности и у вези с тим до новог таласа јачања култа Светог Саве како на простору Хабзбуршке монархије тако и на простору Кнежевине/Краљевине Србије.² У другој половини XIX века ову представу сликају Павле Симић, Стеван Тодоровић, Милисав Марковић, Пашко Вучетић и Паја Јовановић.

Претпоставља се да је Павле Симић у манастиру Кувеждину 1851–52. сликао представу *Свети Сава мири браћу* у оквиру циклуса посвећеног Светом Сави (Јовановић 1976: 66; Јовановић 1979: 229–262; Коларић 1965: 155; Медаковић 1968: 149–150). Осликавање кувеждинске цркве било је израз заједничких напора Павла Симића и кувеждинског игумана Никанора Грујића. Као литерарна подлога за осликавање обимног циклуса посвећеног Светом Сави, уз средњовековна житија, сликару је могао послужити и спев о Сави Немањићу, који је у то време писао Никанор Грујић (Грујић 1861; Јовановић 1979: 245). Пошто је кувеждински живопис уништен у Другом светском рату, иконографско решење ове сцене, уколико је она била уврштена у циклус посвећен Светом Сави, остало је непознато.

Посебан допринос развоју иконографије Савиног измирења завађене браће у другој половини XIX века дао је Стеван Тодоровић. У оквиру свог обимног опуса посвећеног црквеном сликарству у неколико наврата је сликао ову тему. Тако је сликао као икону на иконостасу изнад јужних двери у Цркви Светих Благовести у Идвору 1877. године (Васић, Продановић-Ранковић 2005: 79–81) (сл. 2); затим у Вазнесењској цркви у Београду 1881. у соклу (Вуловић 1984: 36) (сл. 3); у Цркви Св. апостола Петра и Павла у

² На основу досадашњих истраживања није утврђено постојање ове теме у визуелној уметности у периоду између 1815. године до средине XIX века, што не искључује ту могућност.



Сл. 2. Стева Тодоровић, Црква Св. Благовести у Идвору, изнад јужних двери, 1877. (фотографија: Ана Костић)



Сл. 3. Стева Тодоровић, Вазнесењска црква у Београду, изнад северних двери, 1881. (фотографија: Ана Костић)



Сл. 4. Стева Тодоровић, Црква Св. Тројице у Неготину, северни зид наоса, 1901. (фотографија: Ана Костић)

Глоговцу 1894. у соклу; потом у оквиру зидног сликарства у Цркви Св. Тројице у Неготину 1901. на северном зиду наоса (Борозан 2012: 157–165) (сл. 4); у Цркви Св. Преображења у Смедеревској Паланци 1902–1903. на своду храма (Марковић 2008: 130–133) (сл. 5), а такође је сачувана и репродукција изгубљене скице публиковане у *Новој Искри* за 1901. годину (КУСОВАЦ, ВРБАШКИ и др. 2002: 181–248).

Прву ликовну представу Савиног измирења завађене браће Стеван Тодоровић је израдио за иконостас Благовештенске цркве у Идвору 1877. године (КУСОВАЦ, ВРБАШКИ и др. 2002: 187). Следећи историјска сазнања, Тодоровић догађај смешта у унутрашњост храма.³ Изнад кивота са моштима Симеона Немање који је истакнут у првом плану, Стефана и Вукана измирује Свети Сава. Свечаном чину



Сл. 5. Стева Тодоровић, Црква Св. Прображења у Смедеревској Паланци, свод, 1902–1903. (Регионални завод за заштиту споменика културе Смедерево)

³ Уп.: Вукићевић 1907: 56.

измирења браће присуствује народ који заступају војници, властела, жене и деца. Ово иконографско решење остаје, уз мање варијације, присутно у свим каснијим представама ове теме које је Тодоровић радио у храмовима у Београду, Глоговцу, Неготину и Смедеревској Паланци.

Поштујући иконографију Светог Саве формулисану у уметности током претходних епоха, Тодоровић га у представи *Свети Сава мири браћу* приказује као архиепископа.⁴ Кроз лик, изглед и корпоралну реторику Светог Саве визуелно су истакнуте његове идеалне особине које га истичу као просветитеља и као пример моралне узвишености.⁵ Његово истакнуто место као главног актера догађаја, али и првог српског архијереја и националног хероја, наглашено је постављањем његове фигуре у сам врх композиције, изнад браће коју мири и осталих актера догађаја. Тако је симболички истакнуто да је његова личност изнад земаљских интереса и размирица јер се „иако краљев син за рана уздигао изнад свега материјалног“ и „сваке потребе за световном влашћу“, како то истичу проповеди XIX века (Поповић 1911: 8–11, 13–15). Гестом својих руку сједињује Стефана и Вукана у братској љубави и сложи визуелно отелотвореној кроз њихов загрљај као на сликама у црквама у Идвору, Глоговцу, Смедеревској Паланци и Вазнесењској цркви у Београду, или пак споразумно руковање које симболизује политичку конкордију као што је случај на представи у Цркви Свете Тројице у Неготину.⁶

На представама *Свети Сава мири браћу* у црквама у Идвору, Глоговцу, Неготину, Смедеревској Паланци и Вазнесењској цркви у Београду Тодоровић ствара у композиционом смислу јасну вертикалу чије подножје чини кивот са моштима Симеона Немање, а врх фигура Светог Саве. Тиме је визуелизовано схватање по ком поред Савиног учешћа и благодетно дејство моштију Симеона Немање има значајно место у измирењу Стефана и Вукана (Бојовић 1998: 165). Разрешавање сукоба и свађа над моштима светитеља представљало је једну од старих церемонија везаних за поштовање култа реликвија код Срба (Павловић 1965: 278–286). У Идвору је крај отвореног кивота са моштима Симеона Немање представљен анђео који гестом руке и самим својим присуством сведочи светост моштију, док га на каснијим представама, попут оних у Вазнесењској цркви у Београду и цркви у Глоговцу, замењује дечак који гестом своје руке посматрачу указује на значај моштију у измирењу завађене браће. Тек у Неготину, а потом и у Смедеревској Паланци, кивот са моштима Симеона Немање слика се затворен.

Вукан је, осим у неготинској цркви, на свим представама Савиног измирења завађене браће које ради Стеван Тодоровић представљен како стоји на степенику нижем у односу на Стефана, чиме је визуелно истакнуто његово поштовање и покораване Стефановој легитимној власти. Стефан Првовенчани је приказан у владарском орнату, са круном на глави, што је иконографско решење присутно од почетка XIX века, а засно-

⁴ О развоју иконографије Светог Саве у визуелној култури XIX века и у ранијој уметности, вид.: Меданковић 1979: 390–403.

⁵ Идеје изражавања људског карактера посредством физичког изгледа и корпоралне реторике биле су развијене под утицајем швајцарског филозофа и теолога Јохана Каспара Лаватера, а у XIX веку биле су познате и српској средини: LAVATER 1979: 151–167; МАКУЉЕВИЋ 1995/6: 191.

⁶ Concordia/слога визуелно представљена као два римска војника која се рукују на бојном пољу стари је амблем илустрован у Алфатијевом амблематском зборнику из XVI века. Вид.: Alciati 1577 <<http://www.mun.ca/alciati/039.html>> 11.10.2012.

вано је на значају његовог култа у српским државотворним програмима на тлу Србије (МАКУЉЕВИЋ 2006б: 134).

Сходно литерарним изворима који су Тодоровићу могли послужити у формулисању представе *Свети Сава мири браћу*, догађају присуствује народ приказан кроз различите старосне, полне и статусне групе. Тело народа сачињено од припадника свих структура чини идеалан колективитет који посматра чин измирења завађене браће. Они као очевици радње постају сведоци живота и будућности нације чији су залог деца која се на свим Тодоровићевим представама ове теме налазе у првом плану. Ликови деце имају посебну улогу – она су непосредни сведоци догађаја, а симболично и будућа поколења која на конкретном примеру уче о значају братске љубави и слоге за напредак државе и народа и која се том поуком руководе у будућности. Такво значење посебно носе два дечака насликана на овој представи у неготинској цркви. Њих иза Стефана Првовенчаног води симболичка фигура жене-мајке, обучене у властеоско рухо, која својим гестом руке упућује на дечаке и круну коју један од њих носи на црвеном јастуку, означавајући је као круну којом ће Стефан Првовенчани бити крунисан. Али она указује и на два дечака који се симболично могу схватити као браћа, која се поучена овим примером неће у будућности сукобити око престола и тако угрожавати будућност и опстанак нације. Тако ова представа у Цркви Свете Тројице у Неготину носи и јасну поруку династичке лојалности.

Да би се обезбедила историјска веродостојност насликаног догађаја из националне религиозно-патриотске тематике, неопходно је било обратити пажњу и на аутентичност историјског амбијента у ком се догађај одвија.⁷ На свим представама Савиног измирења завађене браће поштујући историјска тумачења овог догађаја Тодоровић исти смешта у унутрашњост храма. Посебну пажњу аутентичности простора обратио је на представи у Неготину где унутрашњост цркве, претпостављамо Студенице, осликава средњовековним живописом наглашавајући тако средњовековни и српски национални карактер простора.

Остварујући у неготинској цркви Свете Тројице један од најрепрезентативнијих националних програма у Краљевини Србији, Стеван Тодоровић је утицао да се и у другим храмовима Тимочке епархије у мањој или већој мери понавља њено програмско решење (КУСОВАЦ, ВРБАШКИ и др. 2002: 191). Тако Милисав Марковић 1902. у манастиру Букову на своду припрате слика представу *Свети Сава мири браћу над гробом оца Немање* (сл. 6). Марковићу је као иконографски предлог за ову представу послужио Тодоровићев „картон“ (КУСОВАЦ, ВРБАШКИ и др. 2002: 191). Марковићева представа у манастиру Букову преузима Тодоровићево иконографско решење примењено на своду цркве у Смедеревској Паланци. Догађај се одвија у храму, у простору испред иконостаса, где се над затвореним кивотом са моштима Симеона Немање Савиним посредством измирују Стефан и Вукан. Свечаном чину измирења браће над очевим гробом присуствују властела, војници, жене и деца.

У области Тимочке епархије још једном је представа *Свети Сава мири браћу* нашла своје место у Цркви Свете Тројице у Радујевцу, где је 1910. Пашко Вучетић слика

⁷ О проблемима аутентичности простора у уметности XIX века вид.: МАКУЉЕВИЋ 2006а: 170–171.



Сл. 6. Милисав Марковић, Манастир Буково, свод припрате, 1902. (фотографија: Ана Костић)

у калоти северне певнице (Макуљевић 2007: 77; Костић 2012: 196–198) (сл. 7). Следећи литерарне изворе који су му послужили у сликању ове композиције, Вучетић догађај смешта у екстеријер, вероватно у поље Хвосно где су Стефан и Вукан дочекали Саву са очевим моштима (Вукићевић 1907: 56; Гавриловић 1900: 98). Изнад затвореног кивота Симеона Немање на који су загрљени ницице пали Стефан и Вукан, Свети Сава посредством својих молитава измирује браћу у присуству монаха и војника. Изнад фигуре Светог Саве, из сегмента неба се спушта зрак светлости ка Стефану и Вукану који симболично представља божју благодет која се излива на браћу по њиховом измирењу.

Сопствено иконографско решење на тему *Свети Сава мири браћу* даје Паја Јовановић сликајући ову тему у два наврата: у северној певници Саборне цркве Светог Георгија у Новом Саду 1903–1905. године (Тимотијевић 2010: 161–162) и као уљану скицу 1906–1912. намењену вероватно опленачкој цркви, а која се данас налази у Саборној цркви Светог Николе у Сремским Карловцима (Јовановић 1989: 66–68) (сл. 8). Јовановић на представама ове теме главни догађај смешта у простор двора. Свети Сава Вукана при-

* ПРЕДСТАВА СВЕТИ САВА МИРИ БРАЋУ У СРПСКОМ ЦРКВЕНОМ...



Сл. 7. Пашко Вучетић, Калота северне певнице цркве у Радујевцу, 1910. (фотографија: Ана Костић)

води Стефану Првовенчаном који, приказан као владар, седи на каменом престолу. Чину измирења браће присуствују војници приказани у другом плану. Вуканов лик визуелно је формулисан као покајник, како су га тумачиле историје и богословска литература XIX века (Поповић 1911: 13–15; *Живот и радња Св. САВЕ ПРВОГ АРХИЕПИСКОПА СРПСКОГ* 1868: 103). Приказан је како погнуте главе, спуштеног погледа и са капом у руци као знаком поштовања и покоравања прилази Стефану који седи на престолу. Паја Јовановић провлачи кроз Вуканов лик и бунтовничку црту његовог карактера показујући је тиме што Вукан руку не пружа самоиницијативно у знак помирења, као што то чини Стефан, већ искључиво уз Савино посредовање. Тиме је уједно визуелно истакнута и проповедничка моћ Светог Саве која је, како су то истицале проповеди XIX века, „уразумила законопреступника Вукана“ (Ковачевић 1901: 45; *Живот и радња Св. САВЕ ПРВОГ АРХИЕПИСКОПА СРПСКОГ* 1868: 103).



Сл. 8. Паја Јовановић, Наос Цркве Св. Николе у Сремским Карловцима, 1906–1912.

III

Ликовна представа *Св. Сава мири браћу* имала је одређену функцију у простору храма. Њеним инкорпорирањем у програме иконостаса и зидног сликарства храмова на територији Карловачке митрополије и Кнежевине/Краљевине Србије у XIX веку истицан је пре свега њихов национални карактер (МАКУЉЕВИЋ 2003: 207–208). Црква је користила ову композицију да би подсећајући вернике на догађај из националне прошлости код њих подстакла позитивна национална осећања и пренела сложене морално-дидактичке поруке. То је чинила са циљем да уобличи стварност нације и обезбеди њену будућност и трајање, што је све било у складу са њеним национално-пропагандним радом (МАКУЉЕВИЋ 2007: 72–81). Сложене морално-дидактичке поруке које је црква преносила верницима посредством ликовне представе *Свети Сава мири браћу* зависиле су од проповедничке праксе везане за прослављање култа Светог Саве у XIX веку.⁸ Пошто су проповеди конструисале свест верника о значењу сцене, композиција *Свети Сава мири браћу* функционисала је као отворено уметничког дело које је пружало вишеструке могућности тумачења (Еко 1965).

Ликовна представа *Свети Сава мири браћу* тумачена је као један од примера из прошлости који је за циљ имао да подучи савременике и васпита потомке. Овакво тумачење ове ликовне представе налази своје основе у посматрању историје, а у оквиру тога и националне историје, као учитељице живота. Историја писана и посматрана на основу принципа *Historia magistra vitae* била је још од античких времена присутна у европској култури и овакво схватање трајало је све до XIX века, а било је присутно и код Срба, за шта се први залагао Доситеј Обрадовић (МАКУЉЕВИЋ 2006а: 84). Будући да је сцена *Свети Сава мири браћу* у простору православних храмова XIX века функционисала по принципу неме проповеди, овакво њено тумачење као *Historia magistra vitae* налази своје потврде и у проповедима и беседама које су за тему имале овај догађај из живота Светог Саве. Тако у „Животу и радњи Св. Саве“ објављеном у *Пасиџиру* за 1868. годину, анонимни аутор говорећи о Савином измирењу завађене браће доноси закључак: „Но рећи ћете: све се ово односи к прошлости Србије – тако је! но прошлост је свагда кадра, да да поуздану науку садашњости и будућности. И ако ми хоћемо да нам не прође узалуд оно, што смо проживели у народном животу, морамо се с пажњом обратити на прошлост, те да се тако њеним искуством руководимо у садашњости за будућност“ (*Живот и радња Св. САВЕ ПРВОГ АРХИЕПИСКОПА СРПСКОГ* 1868: 136). Даље наглашавајући неопходност васпитавања верника на оваквим примерима из прошлости истиче колику корист то има и за српску државу (*Живот и радња Св. САВЕ ПРВОГ АРХИЕПИСКОПА СРПСКОГ* 1868: 137). У проповедничкој пракси ова тема из националне историје посматрана је и као „верно огледало наших добрих и рђавих особина“ помоћу којег је „наш народ ... створио своје велико животно искуство. А на том искуству поникле су многе и многе

⁸ Када Свети Сава бива проглашен за патрона школа и када његов дан од 40-их година XIX века почиње редовно да се празнује у цркви и држави, умножава се број проповеди које тумаче његов живот и догађаје попут измирења завађене браће у оквирима историјских знања изnoseћи притом и морални став Цркве према актуелним националним, верским и државним питањима. Велики број ових проповеди је током XIX века штампан у гласилима Српске православне цркве или у посебним књигама. Вид.: Јовановић 1893; Јовановић 1894; Јовановић 1860; Поповић 1911; часописи попут: *Пасиџир* (1868–70), *Исјочник* (1889–1891).

његове умотворине – израз зрелости и мудрости његове – као језгровите пословице: 'Само слога Србина спасава'." (МАГАЗИНОВИЋ 1924: 39).

Увиђајући да је неслога један од важних проблема српског народа, Црква се старала да је користећи пример из прошлости, како кроз проповеди тако и визуелно представом *Свети Сава мири браћу*, јасно истакне као негативну особину. Тако је ова представа у простору православног храма функционисала и као морално-дидактички пример хришћанских врлина – као што су живот у миру и слози, љубав према ближњем, поштовање власти, покајање и способност праштања – које су биле визуелно представљене у ликовима Светог Саве, Стефана Првовенчаног и Вукана (ДИМИТРИЈЕВИЋ 1885: 5–6; ЈОВАНОВИЋ 1893: 187–190; СВЕТОСАВСКА ПРОСЛАВА У ЧАЛНИЧУ 1891: 197–199; ВЕШОВИЋ 1939: 9).

Како је у XIX веку нација сакрализована, а вера национализована (ТИМОТИЈЕВИЋ 2002: 326–378), у оквиру тумачења Савиног измирења завађене браће дошло је до тога да се хришћанске врлине попут љубави према ближњем и животу у миру и слози који она обезбеђује, повежу са напретком државе и нације. Наиме, суштина догађаја Савиног измирења завађене браће лежи у братској љубави и слози које омогућавају божји благослов који се по измирењу Стефана и Вукана излио на њих као појединце, али и на све њихове земље и читав српски род који је од тог времена започео златно доба своје историје (БОЛОВИЋ 1998: 162–165). У проповедима XIX века се са категорија прошлости прелази на категорије садашњости, где се истиче да се љубављу и слогом у породици обезбеђују љубав и слога у народу, а тако и напредак српске државе. Такав став износи у проповедима српски митрополит Михајло Јовановић: „И заиста погледајте на ону породицу, у којој је мир, слога и љубав, па ћете се уверити, да је у њој све радосно и напредно, све задовољно и све пуно; јер им је душа пуна љубави... Тамо је божји благослов, јер је тамо слога и мир. А слога и мир прави су услов за срећу и напредак, како породице, тако и државе“ (ЈОВАНОВИЋ 1893: 188).

Ликовна представа *Свети Сава мири браћу* тумачена је и као поучни пример из прошлости о важности слоге и династичке лојалности за напредак српске државе. Као позитиван пример из националне историје овај догађај је повезиван са пропашћу српске државе на Косову, као примером неслоге и непоштовања власти. Тако се у беседи на Дан прославе Светог Саве у Српско-православном богословском заводу у Рељеву 1890. кроз истицање свих заслуга Светог Саве посебан нагласак ставља на његову улогу у измирењу браће и решавању сукоба око престола „да не буде више отимања око круне и престола, а отимањем раздора, неслоге, немира и ратовања, што народе гази и уропашћује“ (СВЕТОСАВСКА ПРОСЛАВА У СРПСКО-ПРАВОСЛАВ. БОГОСЛОВСКОМ ЗАВОДУ У РЕЉЕВУ 1890: 87). Затим се даље говори о величини и пропасти царства по Душановој смрти: „Док је међу великашима и у народу владала слога и мир док је круна коју је Свети Савва осветио прелазила са оца на сина, дотле су Срби били снажни и чувени и у свему напредни, а да су и даље остајали верни томе старом аманету, заиста се наше царство не би нигда растурило. Но Срби се поцијепаше у најоскудније доба заборавише на слогу кад им је најнужнија била, а њих остави срећа, која им се више не поврати ... Тако је почела да се гаси српска слава док се најпосле са царем Лазарем на бојном пољу Косову сама не угаси!“ (СВЕТОСАВСКА ПРОСЛАВА У СРПСКО-ПРАВОСЛАВ. БОГОСЛОВСКОМ ЗАВОДУ У РЕЉЕВУ 1890: 87). Тако је Црква вербално и визуелно активно подстицала вернике на

династичку лојалност и живот у миру и слози у циљу очувања државног поретка, што је било од посебне важности у XIX веку, времену династичких превирања и бројних побуна против власти.

У проповедима XIX века представа *Свети Сава мири браћу* тумачена је и као илустрација историјског догађаја важног за верско опредељење нације и очување националног идентитета. У тумачењу овог догађаја посебна пажња је посвећена Савиној улози у заустављању угарског утицаја и утицаја Католичке цркве који су захваљујући сукобу између Стефана и Вукана претили губљењу православне вере, српског језика и народности како то у својим проповедима истиче епископ шабачки Гаврило Поповић (1911: 10–11). Реторичким средствима Црква је тумачећи овај догађај истицала предности православне у односу на католичку веру инсистирајући на духовном јединству српског народа ради очувања националног идентитета (*Живот и радња Св. САВЕ* 1868: 102–103, 119–122; *СВЕТОСАВСКА ПРОСЛАВА У СРПСКО-ПРАВОСЛАВ. БОГОСЛОВСКОМ ЗАВОДУ У РЕЉЕВУ* 1889: 60). Тако је ликовна представа *Свети Сава мири браћу* функционисала и као алегорија духовног јединства све српске браће у православној вери, вери предака.

Тумачење представе *Свети Сава мири браћу* кретало се у оквирима проповедничке праксе XIX века у којој се огледао морални став Цркве према актуелним верским, националним и државним питањима. Бројним значењима представе *Свети Сава мири браћу* и поруком која је из њих проистицала Црква је тежила да моралним васпитањем верника обезбеди очување и напредак српског народа што је било у складу са њеним национално-пропагандним радом.⁹

* * *

Као важна национална институција Српска црква је у XIX веку у средњовековној прошлости налазила елементе континуитета и основе легитимитета позивајући се на првог српског архиепископа Светог Саву чији је култ, иако негован у Цркви од средњег века, доживео успон у XIX веку. Представе Светог Саве биле су присутне у уметности од средњег века, али тек са јачањем његовог култа у XIX веку у визуелној култури се јавља велики број тема везаних за његов живот. Тако је једна од присутних тема у сликаним програмима цркава на подручју Карловачке митрополије и Кнежевине/Краљевине Србије била композиција *Свети Сава мири браћу*. Током XIX века њу сликају Арсеније Теодоровић, Павле Симић, Стеван Тодоровић, Милисав Марковић, Пашко Вучетић и Паја Јовановић. У простору храма представа *Свети Сава мири браћу* функционисала је као позитиван пример из прошлости о значају слоге и братске љубави и као пример хришћанских врлина које су репрезентоване у личностима Светог Саве, Стефана Првовенчаног и Вукана. Преносећи морално-дидактичку поруку о значају слоге и поштовању власти, Црква је користила овај догађај из живота Немањића да би уобличила стварност нације што је био саставни део њеног пропагандног рада као националне и државне институције у XIX веку.

⁹ О улози Цркве у васпитању верника и поданика и њеној перцепцији као савезника државе у том послу вид.: Поповић 1911: 10.

ЛИТЕРАТУРА

- АСАНУК, Конзисторија, записници од 24. јануара бр. 9 и 23. фебруара бр. 32 1814. година.
- Богдановић Димитрије и Војислав Ђурић, Дејан Медаковић. *Хиландар*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе Србије, 1978.
- Бојовић, Драгиша. „Савино измирење завађене браће у српској житијној књижевности.“ у: Ћирковић Сима (ур.). *Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији*. Београд: САНУ; Краљево: Народни музеј, 1998: 387–431.
- Борозан, Игор. „Црква Свете Тројице у Неготину.“ у: МАКУЉЕВИЋ Ненад (ур.). *Сакрална топографија Неђојинске Крајине*. Неготин: Народни музеј, 2012: 154–173.
- Васић Ружица, Ивана Продановић-Ранковић. „Црква Светих Благовести у Идвору.“ *Гласник Друштва конзерватора Србије* бр. 29 (2005): 79–81.
- Вешовић, Р. „Св. Саво и морално изграђивање нашег народа.“ *Брајисаво: лист за вјерско и народно просвећивање* бр. 1, год. XIV (1939): 1–11.
- Вуловић, Бранко. „Културноисторијске и уметничке старине Вазнесењске цркве у Београду.“ у: Радовановић, М. (ур.). *Вазнесењска црква у Београду*. Београд: Вазнесењска црква, 1984.
- Вукићевић, Миленко. *Историја српског народа: за средње школе*. Књ 1. Београд: Божа О. Дачић, 1907.
- Гавриловић, Андра. *Св. Сава: преглед живота и рада*. Београд: Издање Књижевне задужбине Д. Н. Беље, 1900.
- Гавриловић, Славко. „Једно приватно писмо о пропасти Србије 1813. године.“ *Зборник за друштвене науке Матице српске* бр. 15 (1956): 104–105.
- Грујић, Никанор. *Свети Сава (Неманић)*. Књ. 1, Карловци: Митрополитско Гимназијална Типографија, 1861.
- Грујић, Радослав. „Култ Св. Саве у Карловачкој митрополији XVIII и XIX века.“ *Богословље* X/2–3 (1935): 133–170.
- Димитријевић, Петар. „Беседа о поштовању ближњих говорене прве недеље божјег поста.“ *Глас истине: лист за духовне беседе, живојојисе и старице* бр. 1, год. II (1885): 5–6.
- Димитријевић, Стеван. *Стевана Сврашћинића митрополита карловачког план за ослобођење српског народа*. Београд: „Родољуб“, 1926.
- ДОМЕНТИЈАН. *Живот Светиога Саве и Живот Светиога Симеона*. Београд: Просвета, 1988.
- „Живот и радња Св. Саве првог архиепископа српског.“ *Пасиџир: лист за науку и књижевност духовног садржаја* бр. 2–3–4–5–6–7–8–9, год. I (1868): 21–27, 36–39, 58–61, 69–71, 85–88, 102–103, 109–112, 123–137.
- Ивић, Алекса. *Списи бечких архива о првом српском усипанку*, књ. I, година 1804. Београд: Штампарија Светлост, 1935.
- Јовановић, Миодраг. *Српско сликарство у доба романтизма: 1848–1878*. Нови Сад: Матица српска, 1976.
- Јовановић, Миодраг. *Ојленац: храм светиога Ђорђа и Маузолеј Карађорђевића*. Топола: Центар за културу „Душан Петровић Шане“, 1989.
- Јовановић, Миодраг. *Српско црквено градиштво и сликарство новијег доба*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- Јовановић, Михаило митрополит. *Пасиџирска поученија православним хришћанима на све недеље и празнике прве године*. Београд: У Књигопечатњи Княжества Србског, 1860.
- Јовановић, Михаило митрополит. *Беседе и други књижевни радови*. Књ. I. Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1893.
- Јовановић, Михаило митрополит. *Беседе и други књижевни радови*. Књ. II. Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1894.
- Ковачевић, Добросав. „Свети Сава као проповедник српске православне цркве.“ *Гласник Православне цркве у Краљевини Србији* бр. 1, год II (1901): 39–50.
- Костић, Ана. „Црква Свете Тројице у Радјевцу.“ у: МАКУЉЕВИЋ, Ненад (ур.). *Сакрална топографија Неђојинске Крајине*, Неготин: Народни музеј, 2012: 191–202.
- Кусовац, Никола и Милена Врбашки, Вера Грујић, Вања Краут. *Стеван Тодоровић (1832–1925)*. Нови Сад: Народни музеј Београд, Галерија Матице српске, 2002.

- МАГАЗИНОВИЋ, М. „Свети Сава први српски архиепископ у нашој народној прошлости, садашњости и будућности.“ *Црква и живиот* бр. 1–2, год. III (1924): 39–44.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. „Лик Марка Краљевића у српском сликарству романтизма.“ *Зборник Народног музеја* XVI/2 (1995–6): 187–195.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. „Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* бр. 32–33 (2003): 193–211.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006а.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Црква Светог Арханђела Гаврила у Великом Градишту*. Велико Градиште: СПЦО Велико Градиште, 2006б.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Црквено сликарство и грађинство у Краљевини Србији (1882–1914)*. Београд: Филозофски факултет у Београду, 2007.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. „Историјске основе иконографије Св. Саве у XVIII веку.“ у: *Научни скуп Сава Немањин – Св. Сава, историја и предање*. Београд, 1979: 390–403.
- ПАВЛОВИЋ, Леонтије. *Кулинови лица код Срба и Македонаца*. Смедерево: Народни музеј Смедерево, 1965.
- ПОПОВИЋ, Гаврило. *Духовне беседе Гаврила Поповића, владике шабачког*. Књ. 2. Београд: Штампарија „Штампе“ Ст. М. Ивковића и комп., 1911.
- РАЛИЋ, Јован. *Историја словенских народа*. Књ. II. Нови Сад: Матица српска, 2002.
- РАКИЋ, Зоран. „Зидно сликарство XVII века.“ у: Суботић, Гојко (ур.). *Манастир Хиландар*. Београд: САНУ, 1998: 263–278.
- „Светосавска прослава у Чајничу.“ *Источник* бр. 4–5, год. V (1891): 197–199.
- „Светосавска прослава у српско-православном богословском заводу у Рељеву 14. јануара 1890.“ *Источник* год. IV (1890): 87–89.
- „Светосавска прослава у српско-православ. Богословском заводу у Рељеву 1889. год.“ *Источник* год. III (1889): 59–62.
- СЛИЈЕПЧЕВИЋ, Ђоко. *Стеван Ситрајимовић митрополит карловачки као поглавар цркве, просветни и национално политички радник*. Београд: В. Н. Рајковић и Комп., 1936.
- СЛИЈЕПЧЕВИЋ, Ђоко. *Историја српске православне цркве*. Књ. II. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1991.
- СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ. *Сабрани списи*. Београд: Просвета, 1988.
- ТЕОДОСИЈЕ. *Житије светог Саве*. Житија. Београд: Просвета, 1988.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије.“ у: Ђирковић Сима (ур.). *Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији*. Београд: САНУ; Краљево: Народни музеј, 2002: 326–378.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Паја Јовановић*. Београд: Галерија САНУ, 2010.
- ТОДИЋ, Бранислав. „Уговор Арсенија Теодоровића за земунски иконостас“, у: *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века, по архивским и другим подацима*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2010.
- ШЕЛМИЋ, Лепосава и Олга Микић. *Дело Арсенија Теодоровића*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 1978.
- ALCIATI. *Emblemata*. Antwerpen 1577, Emblema XXXIX Concordia <<http://www.mun.ca/alciato/039.html>> 11.10.2012.
- ЕКО, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.
- LAVATER, J. G. *La Physiognomie*. Renens/Lausanne, 1979.

Ana Kostić

DEPICTION OF *ST. SAVA RECONCILES HIS BROTHERS* IN
THE SERBIAN 19th CENTURY CHURCH PAINTING

Summary

As one of important national institutions, the church found in the medieval past elements to confirm their continuity, the grounds of legitimacy and the arguments of their activities with reference to the figure of the first Serbian archbishop, St. Sava. Although St. Sava was respected in earlier times his cult rose in the 19th century when he was seen not only as saint but also as national hero. The national cult of St. Sava enabled an appropriate production of visual arts and the formulation of relevant subjects, one of the most important being a scene *St. Sava reconciles his brothers Stefan and Vukan*. Literary sources important for the iconography development of this scene were the medieval lives of St. Sava (by Theodosius, Domentian, Stephan the Firstcrowned), theological literature (especially 19th century sermons) and 19th century histories. By depicting this scene in the temples on the territory of Vojvodina and the Kingdom of Serbia, numerous painters such as Arsenije Teodorović, Pavle Simić, Stevan Todorović, Milija Marković, Pasko Vučetić and Paja Jovanović gave their own contribution to its iconography and pictorial poetics. As icons from the Bishop's thrones and iconostases, or as frescoes from the walls of numerous churches, depictions of *St. Sava reconciles his brothers Stefan and Vukan* had a special relation to the believers. It was a positive example from the national past which the church used as a visual form for sending a moral-didactic message about the importance of brotherly love and unity for the progress of the Serbian nation and state. On the other hand, the depictions of *St. Sava reconciles his brothers Stefan and Vukan* functioned as an example of Christian virtues such as love of one's neighbor, respect for authority and forgiveness that were presented visually through the personas of St. Sava, Stefan and Vukan. In both cases, the church used this event from the national medieval past to shape the reality of the nation and thus ensure its future life, which was all in accordance with its national propaganda work in the 19th century. The depictions of *St. Sava reconciles his brothers Stefan and Vukan* was used by the high church hierarchy to highlight the importance of bishops in the life of the Serbian people, but this scene was also an historical foundation for political action of Serbian bishops in the 19th century.

ЈАЗМИНА КЛАНИЦА

Независни истраживач, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Црква Светог Николе у Темишвару

САЖЕТАК: Област Баната поседује заиста дугу историју. Темишвар је доминирао подручјем Баната као главни трговачки, занатски и културни центар Срба. Срби су у Темишвару подигли три храма: Саборну цркву Темишварске епархије, посвећену Вазнесењу Господњем и саграђену 1746–1748. године, а друга два су подигнута у предграђима: Црква Светог Георгија у предграђу Фабрика подигнута је 1745–1755. године а Црква Светог Николе у Мехали подигнута је 1792–1796. године, и она је тема овог рада.

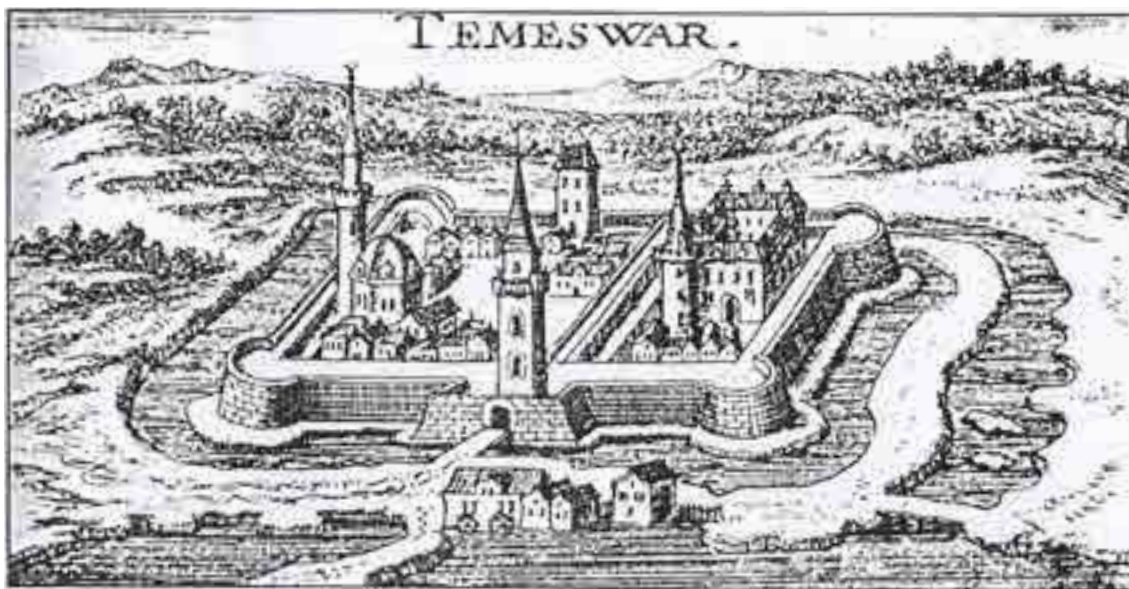
Битан осврт учињен је на црквену општину и архитектуру цркве; склоност барокног менталитета ка сјају и раскоши јасно се одсликава у ентеријеру цркве, где главни елемент чине такозвана „красна врата“ која деле наос од припрате и сачувана су у првобитном облику. Акценат је стављен на богато изрезбарени иконостас, рад Михаила Јанића из Арада, и сликарство Саве Петровића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Темишвар, црква, иконостас, архитектура, сликарство, ентеријер.

Назив Банат потиче од полатињене аварске речи *бан* која значи „част“, а односи се на територију ограничену Дунавом, Тисом, Моришем, Черном и Тамишем. Банатом се сматра и северно Поморишје, које територијално наставља Банат јер су Срби и ту дуго времена чинили веома значајан фактор. Банат је кроз историју ретко када чинио једну управну јединицу (Николић 1941; Поповић 1957: 8).

Читава област Баната, чији је центар Темишвар (сл. 1), поседује заиста дугу историју која датира још из доба Римске империје, када је постојао читав низ римских колонија у тадашњој провинцији Дачији Рипенсис (*Dacia Ripensis*). У склопу ове римске провинције помиње се град под називом Замбара (*Zurobara*), за који се сматра да је највероватније био Темишвар. Темишвар (*Temesvar*) је назив који је град добио од угарских власти (НАЂЕГАН 1997: 289; POSTELNICU 1931: 189–194; SUCIU: 193; MUNTEANU 1994: 36).

У Темишвару је било и седиште српског владике, а 1660. године забележен је и знатан број хација, што значи да је међу Србима у Темишвару био развијен и верски живот, тако да су имали неколико свештеника и проту. Темишварска епархија се први пут помиње 1608. године, у време владавине Турака, а захватала је северни Банат, према Моришу, Тиси и Ердељу (Трансилванија). Током времена Темишварска епархија је често мењала обим и облик прилагођавајући се приликама. Отуда је на територији Теми-



Сл. 1. Темишвар у XVII веку. Тврђава

шварске епархије и њезине околине током XVI и XVII века постојало више епархија: Арадска, Липовска, Темишварска и Бечкеречка, и то још од 1577. године под пећким српским патријархом, јер је ова епархија била саставни део Православне српске патријаршије обновљене 1557. године.

У односу на неке друге области, Банат је у XVIII и XIX веку био територија на којој се одвијао интензиван и континуиран друштвени, културни и уметнички живот. Историја бележи да је током XVIII и XIX века Темишвар играо веома важну улогу као један од битних трговачких, занатских и културних центара Срба (Церовић 1997: 35; Николић 1941: 206; Костић: 1931).

У српским црквама Темишварске епархије нема сликарских дела старијих од XVIII века. Разарања, пожари, трошан материјал, турска управа и општи животни услови нису пружали основу за богатији културни или уметнички чин православног становништва. Престанак ратова и економски напредак у XVIII веку убрзали су замену црквених здања, са њима иконописа и живописа. Мали је број храмова сачувао основни склоп из времена оснивања и претходних раздобља (Мирковић 1965: 150). Саборна црква са Епископским двором и Палата Владичанског двора деценијама је место где се одвијао живот чувара православља у овом делу Подунавља (Јовановић 1997: 18).

Срби су у Темишвару подигли три храма: Саборну цркву Темишварске епархије, посвећену Вазнесењу Господњем и саграђену у Граду између 1746. и 1748. године, а друга два су подигнута у предграђима: Црква Светог великомученика Георгија у предграђу названом Фабрика је из 1745–1755. године, и Црква Светог Николе у Мехали подигнута 1792–1796. године (Тимотијевић 1996: 5). Свака од ових грађевина указује на дуготрајно присуство Срба на просторима Тамишког Баната (Тимотијевић 1996: 5).

Темишварске богомоље припадају много већој групи цркава које су по пространим областима некадашње Карловачке митрополије саграђене у XVIII веку. У то време и на тим просторима храмови се подижу у сваком насељу, градском или сеоском, у коме је живело српско становништво.

Овај градитељски полет није био само одраз нарастајуће економске снаге Срба у Хабзбуршкој монархији – много више и пресудније био је инспирисан верским полетом који су систематски подстицале реформе карловачких митрополита и помесних епископа (Тимотијевић 1996: 5). Претпоставља се да су Срби одмах по ослобођењу Темишвара 1716. године и склапању Пожаревачког мира 1718. године имали своје општине у оба предграђа у којима су живели, Великој и Малој Паланци, односно Фабрици и Мехали (BURULEANU, MENDELEŢ 2006: 142–143). Богомоље се не граде једино у оним местима у којима није живео довољан број православних верника да би државне власти дозволиле њихово подизање.

Од свих заједница које су настајале као „сателити“ Темишвара, економски најсамосталнија и најруралнија била је Мехала (реч мехала на турском означава предграђе) (Бугарски 1995: 158). Мехала је вероватно стара колико и сам град Темишвар. Основали су је повртари, занатлије, трговци, надничари, слуге и остали друштвени слојеви који обично прате развој градова, а ипак не могу да се у њих населе, и када је највероватније и дошло до „измештања“ махом српског и румунског становништва из Велике Паланке и Града. Мехалу од 1723. године називају Новом Вароши (New Warosch) а почетком XX века, од 1907. до 1910. године, добија назив Franzstad или Ferenczvaros и постаје самостална општина у близини Темишвара (BURULEANU, MENDELEŢ 2006: 142–143; Бугарски 1995: 158).

Након дугогодишњег процеса који датира из 1830. године – када је Угарски парламент у Братислави одлучио да се „ово село“ прогласи за самосталну општину и да се да на продају, али се на лицитацији нико није јавио као купац јер се знало да оно представља у позадини „главни интерес“ града Темишвара – и после преговора од једне деценије, 1910. године становништво Мехале добија статус темишварских грађана. Мехала је тако проширила своју територију за око 5000 хектара а становништво се увећало за око 9000 душа. Након „рушења“ градских зидина град је био у великој експанзији. У Мехали, као и многим тадашњим банатским селима, куће су се низале дуж улица правоугаоних облика а смештене око централног трга четвртастог облика. На тргу су подигнуте три цркве. Православна црква Срба и Румуна из 1785. године након поделе 1865. остала је Србима. То је заправо Црква Светог Николе, римокатоличка црква из 1887. године која је припадала Немцима јер је ту дошло до све већег досељавања немачког становништва, посебно након 1800. Најновија, румунска црква подигнута је између 1925. и 1937. године и посвећена је такође Светом Николи. По димензијама и облику подсећа на православни катедрални храм из Сибиуа (Sibiu). На тргу и око њега низале су се и друге грађевине: школе (румунска из 1762, српска из 1780. и немачка из 1794. године), пошта из 1868. године, апотека из 1881. године, Добровољно ватрогасно друштво чија је зграда имала и торањ-осматрачницу, настало 1891. године, Удружење ловаца, такозвана „Casina“, из 1897. године.

Почев са 1744. годином у Мехали су заведене матице. Од тада су и житељи Мехале записивани у градске матице, и можда то и означава почетак организовања црквене општине (Николић 1941).

Мехалчани су били Срби, Румуни, Немци, Мађари, Јевреји, Грци и Цигани. Треба истаћи и то да су српске православне општине у Темишвару биле зборна места око којих су се окупљали Срби, Румуни, Грци и други чланови православне цркве ради учвршћивања националне и верске свести и привредног стања. Општине су се бринуле за цркву, школу, црквене фондације и друге установе верског, хуманог и културног карактера (Трипковић 1972–1973: 21–22, 208; Бугарски 1995: 158).

У време када је донета одлука црквене општине у Мехали за подизање новог храма, већ је био подигнут Храм Св. Георгија у Фабрици (40. године XVIII века). Подизање православних цркава у Хабзбуршкој монархији било је олакшано потврдом „Привилегија“ од 18. маја 1743. године, где је истакнуто да се једном засвагда преко угарске дворске канцеларије и угарског краљевског савета забрани да се народу чине сметње у зидању храмова. И заиста, ова година у погледу грађења цркава на територији Карловачке митрополије може се сматрати скоро пресудном. Од те године заправо почиње велика грађевинска активност у подизању нових цркава за потребе православног живота у Аустријској монархији. За потребе поправке храма не мора се тражити дозвола,

осим у местима где за зидање треба допштење. Сигурно да је на квалитет изградње утицало материјално стање црквене општине, али и схватање државне администрације која је мотрила да се издацима за цркву не оптерети економска снага поданика (Бугарски 1995: 158; Јовановић 1997: 478; Костић 1940: 83).

О Храму Светог Николе у Мехали подаци су врло оскудни. Зна се да је црква зидана крајем XVIII века, можда од 1786. године, када су копани темељи, па до око 1792/1793–1796. године, када је освећена. Црква је била посвећена празнику Преноса моштију Светог Николе, такозваном Летњем Светом Николи који се слави 22. маја по новом календару (Тимотијевић 1996: 39–40; BISSONETTE 1963: 3–19).

У Храму Светог Николе у Мехали (сл. 2) понавља се већ устаљено решење које је доминирало у градитељској пракси тога времена а било је проширено у свим областима Баната. Архитектонски склоп цркве у Мехали, сагледан у целини, везује се за једнобродне парохijske хра-



Сл. 2. Црква Светог Николе у Мехали

мове подизане према стандардним решењима аустријске дворске администрације и наликује читавој скупини црквених грађевина разасутих широм Карловачке митрополије. Једино по чему се разликовала Црква Светог Николе у Мехали јесте изузетна издуженост простора над којим су се уздизали сводови који су били веома zgodни за постављање зидних слика (Primaria Municipiului Timișoara, No. Prot. C. F. 159).

Била је то једнобродна грађевина, у облику лађе, саграђена од печене цигле, споља и изнутра омалтерисана и обојена, а под прекривен каменим плочама. Укупна дужина цркве је 37,75 метара, а ширина је 9,5 метара. Ширина певничких испуста је са спољашње стране 4,1 метар, док је њихова дубина 1,1 метар. На певнице се наставља троугаони олтарски простор који је у првом делу широк исто као и наос, док је средишњи зид апсидалног завршетка дуг 5,6 метара. На супротној страни цркве у западном делу је звоник уграђен у основни волумен грађевине. Ширина основе на којој звоник почива је 13 метара, а дубина овог објекта је 4,5 метара (Тимотијевић 1996: 39–40; Шупут 1984: 43–60; Шупут 1991; Матић 1984; Поповић 1996: 92–93).

У источном делу црква је имала полукружну олтарску апсиду која је била осветљена прозорским отвором полукружно завршеним.

На олтарску апсиду надовезује се наос цркве који у северном и јужном делу има певничке просторе. Наос је веома добро осветљен део цркве са по четири прозорска отвора полукружно завршена, смештена на бочним деловима цркве. Са северне и јужне стране налази се по један улаз у цркву са двокрилним вратима декоративно обрађеним. Простор наоса се наставља припратом која је осветљена са по једним четвртастим прозорским отвором смештеним на бочним странама, а на припрату се надовезује западни део храма, где је испод читаве конструкције звоника смештен главни улаз у цркву са двокрилним вратима. У суштини, може се закључити да је унутрашњост храма била добро и равномерно осветљена.

Украс фасадних површина Цркве Светог Николе у Мехали је врло декоративан, са лучно завршеним нишама између којих се налазе пиластри, постављени на масивне базе. Пиластри се завршавају капителима испод профилисаног покровног венца. На северној и јужној фасади, у доњој зони су сегментно завршена двокрилна, врло декоративно изрезбарена дрвена врата. У горњим зонама фасада, у оси ниша, налазе се лучно завршени прозори. Нише су декорисане паралелним, хоризонталним жлебовима, а у горњим лучним деловима жлебови су зракасто постављени. На северној страни, испод самог звоника, налази се прозор правоугаоног облика, са профилисаним оквиром. Испод прозора је профилисани банак (Поповић 1996: 92–93).

Западна фасада где се налази главни портал који води у просторију цркве, фланкирана је дорским стубовима, на које се ослања тимпанон троугластог облика са профилисаним странама. Звоник је фланкиран калканима у средњем делу, док су на ивицама звоника били постављени пиластри завршени профилисаним капителима. Дупли профилисани венац прати округлине цифраника. На северној страни звоника налази се по један лучно завршен прозор са профилисаним оквиром. Испод сваког прозора смештен је профилисани банак, а испод се налази правоугаоно поље са по четири овална удубљења. Изнад зоне прозора, на све четири стране звоника, постављени су циферблати сатног механизма.

У овом звонику било је смештено и пет звона јер су она у барокном богослужењу, па и у приватној побожности, имала важну улогу, дефинисану у Правилима за тусторе митрополита Викентија Јовановића из 1733. године (VETTER 1972: 109–171; ДАВИДОВ 1990: 349; ТИМОТИЈЕВИЋ 1996: 44).

Торањ цркве се завршавао украсним дрвеним костуром који је потом обложен лимом, а круна читаве грађевине био је „велики позлаћени крст са јабуком“ смештен на врху торња. Када се говори о звонику, треба истаћи да је у очима верника, а и државних власти, његова висина била веома важна јер је исказивала идеју о верској присутности и доминацији верске заједнице. Звоник је у односу на цркву, тумачену као брод вере, истицан као јарбол, односно крст спасења. Он је светионик, који води душу кроз лавиринт искушења у центар, према спасењу. Символично значење звоника било је протумачено и барокном амблематском литературом. Тако се звоник са крстом на врху у зборнику *Эмблемы и Символы* тумачи као симбол сигурности и безбедности. Због тога је градња звоника на православним црквама у Хабзбуршкој монархији, посебно у вишеверским срединама, била често ометана.

Треба истаћи и да је црква била прекривена двосливним кровом, али су истакнути бочни краци певница док је покривач над олтарским простором засведен полукружно. Црква је покривена бибер-црепом.

Разлози за окруживање цркава портом нису били диктирани само вољом државне администрације, нити су имали искључиву политичку подлогу. Постављање храмова у порту одговарало је и тежњама Православне цркве. Саставни део многих богослужбених ритуала биле су процесије које су захтевале слободан простор око храма, а с друге стране, традиционално се сматрало да је и Соломонов јерусалимски храм био ограђен. Из тих разлога је и мехалска црква била смештена у оквиру простране порте правоугаоног облика која је ограђена металном оградом и капијом. На Цркви Светог Николе у Мехали радило се и касније, почетком XIX века.

Током 1819. године Георгије Либлајтнер изграђује нову столарију за цркву, а резбар из Арада Михаил Јанић изрезбарио је иконостас и преграду са порталом између наоса и пронаоса, док је иконостас осликао темишварски сликар Сава Петровић (РУВАРАЦ 1898: 199; САНН 1976: 47–50; ТИМОТИЈЕВИЋ 1996: 49–50). Склоност барокног менталитета ка сјају и раскоши, присутна у дворској уметности, примењивана је и на религиозну уметност. Ако се Црква Светог Георгија у темишварској Фабрици, чије је подизање приведено крају 1755. године а у току наредне деценије завршавани су послови око њеног опремања, пореди са црквом у Мехали која је мало „млађа“ јер се на њеном украшавању радило после 1796. године, јасно се уочава да је ентеријер олтарског простора скоро идентичан, а његови основни елементи били су израђени од камена у оба поменутог храма. Мора се напоменути да се изостављањем куполе, хијерархијски најзначајнијег места у традиционалној симболичној топографији храма, у први план истиче олтар, а тиме и лонгитудинала целокупног ентеријера.

Тако је олтарски простор у симболичној топографији православног храма имао сложено и вишеструко значење које је било одређено његовом функцијом на богослужењу. Она није била измењена ни у иконографији барокног литургијског ритуала, али

у складу са актуелним схоластичким богословљем долази и до стварања новог ликовног програма (Тимотијевић 1996: 45).

Средишњи део олтарског простора служио је за смештај мермерне часне трпезе, изграђене једноставно од мермерне плоче, постављене на четири правоугаоне ноге. Часна трпеза уједно симболизује Христов гроб, она је и симбол трпезе на којој је обављена Тајна вечера (Михаиловић 1970: 508; Тимотијевић 1996: 52).

Часна трпеза мехалске цркве показује једну специфичност коју је неопходно напоменути. Наиме, она је постављена на масивном постаменту од црвеног мермера на коме је исклесано срце прободено копљем и сунђером.

Ово „пламтеће“ срце које је овде приказано симбол је Христове искупитељске љубави и жртве. „Пламтеће“ срце је био и фунерални симбол. Оно се у христијанизованој интерпретацији превасходно везује за алегоријску персонификацију љубави, као једне од три основне теолошке врлине. Представљено само, у форми амблематског пиктограма, оно се обично тумачи као симбол Христовог срца, његове љубави и жртве (Тимотијевић 1996: 52).

Овај се простор назива још и жртвеник јер се на њега постављају и дарови принесени од верника који се спремају за свету евхаристију, а ту се чувају и утвари потребне за евхаристију. Жртвеником се назива и зато што се ту спремају хлеб и вино за приношење савршене жртве на светом престолу. У првим деценијама XVIII века протезис се још увек своди на малу нишу уграђену у зиду, које су само у богатијим црквама оперважене каменим оквиром (Тимотијевић 1996: 49–50, 57).

Мехалска проскомидија показује крајње једноставно решење, без превише података, јер их је однео зуб времена. Она се налази лево од светог престола, усечена у зид у виду нише без икаквих камених украса. У склопу нише проскомидије у Мехали налази се врло једноставна камена умиваоница без икаквих украса и овалног облика, а сам чин умивања руку имао је и симболично тумачење, био је то одраз чистоте душе (SCHUIZ 1986: 36, 170–181; Тимотијевић 1996: 57; ДМИТРЕВСКИЙ 1993: 16, 159).

Наспрам протезиса, као и у другим црквама Карловачке митрополије, налази се ђаконикон, који је у XVIII веку и у првој половини XIX века имао улогу ризнице. Овде су држане богослужбене књиге, чувана су одејанија и ситнији богослужбени предмети. У ђаконикону, наспрам проскомидије, у Мехали као и у другим црквама Карловачке митрополије, налази се један велики метални двокрилни ормар у коме се чувају црквене драгоцености, свети сасуди, иконе, књиге и други предмети неопходни за богослужење. Вероватно да је некада на месту данашњег металног ормара био неки декоративни дрвени ормар, али о томе нема поузданих података тако да све остаје у домену претпоставки (Мирковић 1982: 104; Тимотијевић 1996: 58).

У мехалском храму најрепрезентативнији примерци ентеријера јесу предолтарски простор који се завршавао Богородичиним и архијерејским троном, који су постављани иза певница. Архијерејски тронове се постављају поред јужне певнице, а њихово постојање у црквама Карловачке митрополије забележено је већ у првим деценијама XVIII века. Сложено симболично значење архијерејског трона ослања се на традиционално наслеђе које се развијало још од ранохришћанских времена. Он се у бароку није постављао само у саборним храмовима него и у осталим црквама, где је симболично представљао

Христово и архијерејско присуство на богослужењу, а редовно је био узвишен да би архијереј, посредовањем премудрости Божије, могао да прати и контролише ток службе (Тимотијевић 1996: 60).

У Карловачкој митрополији се већ крајем двадесетих и почетком тридесетих година XVIII века наспрам архијерејског трона појављују репрезентативни Богородичини тронове, тако да ни Мехала у том погледу није била изузетак. Ови тронове се прво подижу за поштовање Богородичине чудотворне иконе, које су обично биле чуване у манастирским црквама. У другој половини XVIII века Богородичини тронове се прихватају и у парохијским црквама, а понекад се уобличавају као засебан молитвени простор намењен прослављању Богородице као посреднице и заштитнице, заправо, читава целина посвећена је глорификацији маријанског програма (Тимотијевић 1996: 63–64). Њихове симболичне основе полазе од традиционалног везивања Соломонског престола и Престола премудрости за Богородицу, која је постала престо отелотвореном Христу.

Карловачка митрополија ове тронове прихвата посредством украјинских и средње-европских утицаја, као одраз нарастајуће маријанске барокне побожности. Развој Богородичиних тронове, њихов облик, симболично значење и сликани програм произлазе из маријанских ретабала Западне цркве (Тимотијевић 1996: 63–64). На размишљање у овом правцу упућује и богато украшен трон Богородице у Мехали који по декорацији наликује архијерејском трону.

На трону Богородице у Мехали налази се икона „Богородице Бездинске“, тип чудотворне иконе који се веома често јавља на Богородичиним троновима Темишварске епархије. Рад је Саве Петровића у техници уља на дрвету (63 x 103 cm) са јасно назначеним потписом у доњем десном углу слике: „Савва Петробичъ животописецъ 1811“. То је заправо посебан молитвен простор намењен Богородици. Треба истаћи да су архијерејски и Богородичин трон симболично завршавали сценску кулису предолтарског простора намењеног активним учесницима богослужбеног ритуала. Једна од најразвијенијих преграда, које деле мушки и женски део храма од репрезентативних красних врата, у потпуности очуваних, израдио је дрворезбар из Арада Михајло Јанић за Цркву Светог Николе у темишварској Мехали око 1819. године. Овај пример показује да су на ограду биле постављене мале целивајуће иконе. У опису визитационе комисије Темишварске епархије из 1758. године редовно се помињу иконе у „паперти“ (Тимотијевић 1996: 70).

Неговање овакве праксе се може уочити и у мехалској Цркви Светог Николе, где се могу наћи целивајуће иконе као што је „Богородица са Христом“ (25 x 35 cm) из прве половине XIX века, иначе копија Богородице Бездинске, рађене у техници уља на дрвету, на којој се јасно опажа да је непознати сликар веома штедро користио злаћане тонове. У склопу ове приче се још могу напоменути и друге иконе попут „Рођења Јовановог“ (25 x 35 cm) у техници уља на лиму и „Свете Тројице“, које је платио да се изради грађанин темишварски Стеван Сакошан 1877. године. Асоцирају на радове Константина Данила из Саборне цркве у Граду.

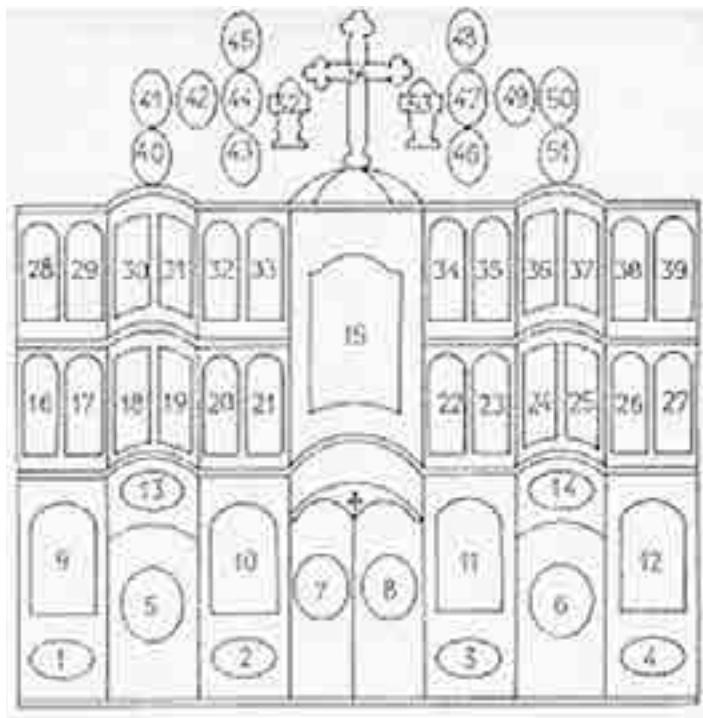
„Полагање у гроб“ и „Тајну вечеру са јеванђелистима“ у угловима иконе насликао је 1859. године банатски сликар Алекса Свиленгаћин у техници уља на платну (57 x 38 cm), и на полеђини слике налази се и сликарев потпис. Касније се овакве иконе постављају и на ограду Саборне цркве у Темишвару.

У женском делу храма смештале су се по две велике иконе. Постављање икона у овај део цркве била је уобичајена пракса у Темишварској епархији, па и шире, у свим областима Карловачке митрополије. У барокним парохијским црквама се не појављују одвојене припрате, јер се и њихова богослужбена намена изменила, па су Богородичина и Христова икона, које се и даље задржавају у западном делу храма, у женској цркви добиле другачију функцију. Оне су пре свега намењене целивању, па се за њих често израђују посебни проскинитарии, називани целиваонице (Тимотијевић 1996: 71–72).

Током XVIII века, са интензивном изградњом великих и често монументалних цркава, мења се изглед олтарских преграда, односно иконостаса, који истовремено имају архитектонску функцију да одвајају олтарске апсиде од наоса, заклањајући најсвечанији део службе од погледа верника. Иконостас (сл. 3) у XVIII веку постаје најдекоративнији елемент храма и еволуира од ниске олтарске преграде у високу и вишеспратну, на којој равноправно место са сликарством добија и резбарија, а у топографији храма симболише границу између неба и земље (Тимотијевић 1996: 51–53; Гавриловић 1954: 239; Давидов 1990: 151–156, 361–362). Формирање високих иконостаса доводи се и у везу са тријумфалним луковима западноевропских градских свечаности, а такође и са скулптуралним ретаблима XV и XVI века. Промене на фасади иконостаса посебно су дошле до изражаја на богато резбареним и раскошним оквирима сликаних делова, који нису подлежали строгим канонским прописима, тако да су уметници (у овом случају скулптори)

Темајски распоред на иконостасу цркве у Темишвару – Мотиви:

1. Избављење Атримовог сина – 2. Сусрет Марије и Јелисавете – 3. Купање Христа – 4. Усековање главе Светог Јована Крститеља – 5. Арханђео Михаило – 6. Арханђео Рафаило – 7–8. Благовести – 9. Свети Никола – 10. Богородица са Христом – 11. Христос – 12. Свети Јован Крститељ – 13. Сусрет Аврама и Мелхиседека – 14. Умножавање хлебова – 15. Тајна вечера – 16. Рођење Христа – 17. Крштење – 18. Вазнесење – 19. Силазак Светог духа – 20. Срећење – 21. Улазак у Јерусалим – 22. Благовести – 23. Васкрсење Христа – 24. Преображење – 25. Успење Богородице – 26. Ваведење – 27. Рођење Богородице – 28–39. Апостоли – 40–51. Пророци – 52. Богородица – 53. Апостол Јован – 54. Распеће



Сл. 3. Распоред икона на иконостасу Цркве Св. Николе у Мехали

могли да се инспиришу и тадашњим тријумфалним луковима и скулптуром католичких ретабала.

Црквени канони, међутим, диктирали су истовремено и тематику и њен распоред, па су сликари морали да се повинују њима, док су њихови оквири (резбарија) могли да буду најинвентивније и најмаштовитије изведени. Украси иконостаса смештају се на доњим партијама дрвене конструкције, у интерколумнијама, где су на тријумфалним луковима смештене статуе персонификација у нишама празних простора, а на правослачним иконостасима иконе су заузеле место скулптура (Јовановић 1997: 478, 484–485; Јовановић 1976).

Иконостаси постају најважнији украс унутрашње архитектуре, пошто су слике напустиле своје традиционално место на зиду, које су заузимале у средњовековној уметности, и сместиле се на његовој дрвеној конструкцији. То је сасвим оригиналан прилог бароку који су дали иконостаси српских православних цркава у Карловачкој митрополији. Под тим иконостасима Срби стичу неоспорно право да говоре о сопственом стварању барока. На иконостасима српских православних представљене су све лепоте, сва раскош, па и сва драж барока. Све брже и смелије напушта се раније схватање уздржљивости, мирне и симетричне подељености иконостаса, са доминантним хоризонталама, које врше строгу поделу олтарске преграде. Уместо приземности и јасног погледа, пред очима верника смело се уздиже богато рашчлањена и немирна површина, на којој сада преовлађују вертикале. Тако пред очима верника почињу да се јављају многобројни стубови, најчешће „бернинијевски“ тордирани са композитним капителима, канелирани пиластри, картуше, стилизовано лишће, цвеће, воће, гирланде, вазе и металне апликације, а све то у бујном преплету, са наглашеном употребом злата и разнобојним мармирањем које је имало да послужи постизању јаким полихромних ефеката. Сасвим у духу православне традиције, људска фигура је сасвим занемарена, а тератолошки мотиви, уколико их уопште и има, преузети су из традиције светогорске уметности.

Развијени високи иконостас имао је и сложен ликовни репертоар који је, са малим изузецима, обухватао скоро све теме барокног сликарства (Поповић 1940–1941: 74–77; Медаковић 1980: 199–213; Тимотијевић 1996: 53).

Црква у Мехали показује све већ претходно поменуте карактеристике. Из записа на врху иконостаса са полеђине иконе „Тајна вечера“ да је Сава Петровић за осликавање иконостаса имао сарадника, мало познатог темишварског сликара и позлатара Емануила Антоновића, који је обавио позлатарске радове у цркви, између осталог, може се закључити и да су њих двојица радили више од годину и по дана на украшавању храма у Мехали. У склопу ове приче, треба још поменути да Емануил Антоновић ради и бочне двери 1829. године за Цркву Светог Георгија у темишварској Фабрици а после завршетка радова у Мехали заједно са Савом Петровићем и Теодором Свиленгаћином прихвата израду иконостаса у селу Кетфељу у Румунији. И док су сликари, радећи завршне, сликарске послове на иконостасу остављали најчешће податке о себи, дрворезбари су, са незнатним изузецима, остајали углавном анонимни. Рачуни по црквеним архивама често су једини документи из којих сазнајемо за њихова имена и појединости из њиховог рада (Шелмић 1981: 193; Гавриловић 1954: 240; Поповић 1940–1941: 74).

Иконостас је, као што је претходно и поменуто, осликао Сава Петровић, пре 1820. године, чак је можда извесније 1819. године, а уз сарадњу столара Георга Либлајтнера и позлатара Манојла Емануила Антоновића, радионица Михаила Јанића је радила за храм у темишварском предграђу Мехала. Мајстори резбарије, из арадске породице Михаила Јанића, потврдили су врхунско мајсторство обраде дрвета и овде у Мехали (Јовановић 1997: 478).

Када се боље осмотри иконостас у Мехали, уочава се да је добро очуван и да припада типу високих, развијених преграда. Иконостас је, као што је поменуто, осликао Сава Петровић, али не треба сумњати да су у разради тематске садржине и њеног реда на иконостасу учествовали послодавци Саве Петровића, мехалски парох Софроније Вујатовић и темишварски протопрезвитер Василије Георгијевић, као и остали чланови темишварске Конзисторије, јер је њихова имена сликар исписао у већ поменутом запису са унутрашње стране иконостаса. У доњем делу је сокл са осликаним парпетним плочама и престоне иконе. Следећу целину представљају два реда са иконама Великих празника и апостола. Завршни део иконостаса сачињавају велики крст са распетим Христом и иконама у медаљонима који приказују Богородицу и Светог Јована Богослова и медаљони са 12 пророка. Њиховом заслугом, илустрован је уобичајен репертоар тема, и распоређен према утврђеном распореду иконографске садржине српских иконостаса високог типа. У структури је поштована основна хоризонтална подела иконостаса на три плана (Тимотијевић 1996: 98).

Оваква тројна подела је у ширим оквирима православног света била установљена већ крајем XVI и у току XVII века. Новост коју доноси епоха тог закаснелог барока или, боље речено, барокног класицизма било је наглашавање по вертикали. На иконостасу у Мехали истакнут је средишњи део који повезује царске двери, централну икону и велики крст. На иконостасу у Мехали појављује се једна велика централна икона која по висини обухвата оба реда његовог средишњег дела. Она повезује у засебну целину вертикалну осовину олтарске преграде која полази од царских двери, а завршава се са великим крстом.

Симболична веза са небеским Јерусалимом и његовим земаљским еквивалентом, Соломоновим храмом, оправдавала је употребу класичних архитектонских елемената који се појављују на касним барокним иконостасима Карловачке митрополије. И Црква Светог Николе у Мехали заснива своју архитектонску конструкцију на класичним архитектонским елементима, стубовима и пиластрима. Њиховом заслугом, илустрован је уобичајен репертоар тема и распоређен према утврђеном распореду иконографске садржине српских иконостаса високог типа. Мајстори којима је био поверен дуборезбарски посао третирају целокупну конструкцију као прочеље храма, отварајући на њој тројна врата јер су отвори на олтарским преградама сагледавани у тој светлости као да су врата неба. Током наредног века, овакво симболично тумачење постало је општеприхваћено у целој Карловачкој митрополији, а мајстори којима је била поверена израда дуборезбарије иконостаса у Мехали понављају већ добро позната схватања која доминирају у овом периоду (Тимотијевић 1996: 98–100; Михаиловић 1969, 204–205).

Симболично значење је понео и дуборезбарени украс иконостаса. Он је идеални духовни пејзаж, чији се флорални симболи, слично као и у претходним епохама, својим

општим значењем везују за идеју раја и непролазне лепоте у којој обитавају одабрани. У том смислу јављају се дуборезбарени позлаћени цветни венци и лозице, које украшавају олтарску преграду храма у Мехали. Барокни амблематичари наглашавају да је цвет кореном везан за земљу, а мирисом за небо, па је он већ својим најопштијим симболизмом указивао на сложено значење иконостаса који повезује олтар и наос, небески и земаљски цвет. У Мехали такође имамо вреже и гроздове винове лозе у комбинацији са већ поменутим цветовима. Нераскидив однос између дуборезбарије и сликаних поља присутан је и на другим деловима иконостаса. Благовести на царским дверима су постављене у органски уобличене оквири који имају облик шкољке. Знајући већ уходану конвенцију, према којој се на царским дверима сликају Благовести, дуборезбари повезују тематику Богородичиног материнства и Христовог отелотворења са симболиком шкољке и бисера, а шкољка је тумачена као симбол Богородице (Тимотијевић 1996: 101–102; Недомачки 1980: 65, 103).

У првој зони, у најнижем појасу, на парапетним плочама сокла налазе се четири сцене: „Избављење Агриковог сина“ (25 x 48 цм), „Сусрет Марије и Јелисавете“, „Кушање Христа“ и „Усековање главе Св. Јована Крститеља“.

На престоним иконама Сава Петровић је приказао „Св. Николу Мирликијског“, „Богородицу са Христом“, „Исуса Христа“ и „Св. Јована Крститеља“.

На царским дверима су по већ устаљеном обичају приказане „Благовести“, док је на бочним дверима ђаконикона приказан „Арханђел Михаило“, а изнад ових двери налази се композиција „Сусрет Аврама и Мелхиседека“, на бочним вратима проскомидије представљен је „Арханђел Рафаило“, а изнад је постављено „Умножавање хлебова“. У другој зони мехалског иконостаса, у зони изнад престоних икона илустроване су сцене из Христовог и Богородичиног живота и циклуса Великих празника. На северној страни приказано је „Рођење Христа“, „Крштење“, „Вазнесење“, „Силазак Светог духа“, „Сретење“, „Улазак Христа у Јерусалим“. На јужној страни насликане су следеће композиције: „Благовести“, „Васкрсење Христа“, „Преображење“, „Успење Богородице“, „Ваведење“, „Рођење Богородице“. Изнад овог појаса икона постављене су иконе са стојећим ликовима дванаест апостола, тако да се овде појављују групе од по шест апостола: Лука, Павле, Јован, Јаков, Вартоломеј, Филип, потом следе апостоли: Павле, Тома, Андреја, Матија, Марко и Петар. У централном делу иконостаса који обухвата оба низа икона, и оног са сценама Великих празника и ред апостола, постављена је централна икона која садржи композицију „Тајна вечера“.

У трећој, највишој зони, у средини завршног дела иконостаса, смештеног испод тријумфалног лука, постављен је Велики крст који почива на змајевима, са распетим Христом. Поред су приказани Сунце, на северној страни, и Месец, на јужној страни, док се испод крста, до распетог Христа налазе Богородица и Јован Богослов. Са стране је распоређено по шест медаљона са ликовима пророка.

На олтарским преградама ранијих епоха се у сокл смештају декоративне парапетне плоче. Тек у епохи барока се на њима појављују фигуралне композиције, које се својом тематиком симболично везују за престононе иконе, или за царске двери (Михаиловић 1979: 279–321; Тимотијевић 1996: 53, 111).

У складу са неговањем таквих идеја, и овде, у Цркви Светог Николе у Мехали имамо фигуралне композиције које по вертикалној линији комуницирају са представама на престоним иконама које су смештене у низу изнад сокла.

Тако се на соклу иконостаса нашло „Избављење Агриковог сина“ које је постављено испод престоне иконе патрона Храма Светог Николе. Правећи паралелу између ове и других представа са сокла иконостаса других цркава Темишварске епархије, уочила сам да се „Избављење Агриковог сина“ једино на овом месту налази само у Мехали, а једина паралела би јој могао бити иконостас у Бачком Петровом Селу који је осликао Теодор Илић Чешљар. Композиција сокла у мехалској цркви „Сусрет Марије и Јелисавете“ идејно кореспондира са престоном иконом „Богородице са Христом“, док је „Кушање Христа“ у вези са престоном иконом Исуса Христа, а „Св. Јован Крститељ“ са престоне иконе је у блиској вези са композицијом „Усековање главе Св. Јована Крститеља“ са сокла. Ова композиција, која се на барокним иконостасима често слика испод престоне иконе Св. Јована Крститеља, није била одраз утицаја западноевропске мартиролошке тематике. Овај догађај се у православној цркви прославља као самостални празник, па се слика често и на целивајућим иконама. Пропагирање активне побожности довело је до истицања мученичке смрти светитеља као примера херојског жртвовања за веру. Оно се поред зидног сликарства наоса у Крушедолу појављује и на многим барокним иконостасима, а своје место нашло је и на соклу мехалског иконостаса јер је Христово одолевање искушењима ђавола тумачено као огледало сваке врлине, али је његов четрдесетодневни боравак у пустињи и одбијање да камен претвори у хлеб посебно указивало на установљење великог поста и на пост као једну од основних врлина поред молитве и милостиње. Иако се „Сусрет Марије и Јелисавете“ често везивао за житије Св. Јована Крститеља, овде, у Мехали, мислим да није приказано у том контексту. На овакво размишљање наводи ме само један разлог и то пре свега тај што је представа постављена испод престоне иконе „Богородице са Христом“ тако да она највероватније указује на Богородичино безгрешно зачеће, на ослобођеност од прародитељског греха, а Христос је тај који ће страдати за спас целокупног људског рода. Тако се путем приказа ове две бремените жене, Марије и Јелисавете, наговештава оно што ће тек доћи кроз деловање Св. Јована Крститеља који ће навестити Христово деловање и крстити га, и оно што касније следи као завршни део приче: Христово страдање на крсту. Најлепша места на мехалском иконостасу Сава Петровић је остварио на престоним иконама (Тимотијевић 1989: 91; Ћоровић-Љубинковић 1959: 135–150; Лесек 2001: 37; Тимотијевић 1996: 89; Шелмић 1981: 192–193).

При осликавању иконостаса у Мехали, Сава Петровић је сигурно познавао, јер је и сам живео у Темишвару, рад Николе Нешковића у Фабрици и можда му је он послужио као инспирација, јер се већ поменуте новине код Нешковића могу уочити и код Саве Петровића. Тако је „Богородица са Христом“ (сл. 4) и код Саве Петровића, као и код Нешковића, приказана као стојећа фигура која придржава Христа обема рукама у наручју, али за разлику од Нешковића, на чијој икони у Фабрици Богородица држи крин у десној руци, у Мехали крина нема. Ипак, извесна веза између ове две композиције уочљива је и у позадини, јер и на слици у Фабрици и у Мехали Богородица (сл. 5) стоји међу облацима из којих провирују главе анђела које су овде смештене око Христове



Сл. 4. Престона икона Богородице са Христом, Црква Св. Николе у Мехали



Сл. 5. Престона икона Богородице са Христом, детаљ, Црква Св. Николе у Мехали

главе, тачније речено, око Христове светлосне мандорле. Христос (сл. 6) је и овде, у Мехали, приказан са небеским шаром у руци, који је насликан као прозирна сфера са златним крстом на врху. На њему се појављују сунце, месец, звезде и облаци, а опасан је прстеном са зодијачким знацима. Приказивање небеског шара у Христовим рукама било је прихваћено више у грчкој него у украјинској и руској уметности, а у српско барокно сликарство овај мотив уносе уметници васпитани на јужнобалканској традицији.

Најлепше примерке свога рада на мехалском иконостасу Сава Петровић је остварио на престоним иконама, поставивши Св. Јована Крститеља и Св. Николу у широко раскрыљени пејзаж. Посебну пажњу сликар посвећује пределу у другом плану, иза светитељских фигура, који је решавао као декоративне позадине са уситњеним грађевинама као кулисама. Иако је сасвим извесно да је те мале пејзажне партије преузимао са графичких западноевропских илустрација које су му служиле као предлошци, треба

нагласити да је на њима посебно инсистирао, водећи рачуна да им да пастуознију густину сликаног слоја и богатије колористичке односе.

Насупрот натурализму ранијих епоха које сцену тумаче наративно, као реални земаљски догађај, у барокној уметности „Благовести“ се схватају као небески, ванвременски догађај, са доследно интерпретираним алегоријским основама. Небо и земља су спојени у јединствену барокну позоришну сцену, на којој је граница између видљивог и невидљивог постао облак, симбол божанске присутности. Вертикално компонована барокна композиција „Благовести“, са клечећом фигуром Богородице постављеном испред пулта на којем се налази отворено јеванђеље, и лебдећом фигуром арханђела Гаврила смештеног међу облацима у левом медаљону царских двери, који у једној руци држи гранчицу крина, симбол Богородичине чистоте, док другом руком указује ка небу, према светлосном извору који га обасјава – нашло се и на иконостасу мехалске цркве. У другом, десном медаљону постављена је клечећа фигура Богородице са раширеним рукама и главом окренутом према арханђелу Гаврилу. Изнад ње се пробија светлост која долази из облака, а у горњем делу композиције појављује се и голуб, симбол Св. духа. На представама

„Благовести“ облак је традиционални маријански симбол, познат по стиховима „Богородичиног акатиста“ и потврђен у уметности барока популарним амблематским зборницима, као што је Пичинелов *Mondo simbolico*. Његова симболична вредност је знана српској барокној поезији и он се скоро неизоставно појављује на представама „Благовести“ у уметности друге половине XVIII века. Полазећи од тумачења Христа као нове светлости, Сунца (Лука 1, 78–79), Богородица је у „Благовестима“ симболични облак који га заклања и носи у утроби. Она је изабрана и прва осветљена новом светлошћу искупљења (Тимотијевић 1989: 41; Јовановић 1997: 205).

На бочним дверима протезиса и ђаконикона налазе се представе „Арханђела Михаила“ (65 x 62 цм) и „Арханђела Рафаила“ (48 x 65 цм), а изнад бочних двери смештене су две мање композиције: „Сусрет Аврама и Мелхиседека“ и „Умножавање хлебова“.



Сл. 6. Престона икона Исус Христос,
Црква Св. Николе у Мехали

„Арханђел Михаило“ приказан је како стоји на облацима; цела сцена је смештена у небеској сфери, што највероватније указује на догађаје који најављују Страшни суд. Арханђел Михаило одевен је у војнички оклоп преко којег је пребачена црвена драперија. У десној руци држи теразије, којима вага душе умрлих, а у левој руци држи огњени мач. Ова иконографска формулација полази од апокалиптичне визије арханђела Михаила као мерача људских душа, који указује пут покајања и спасења. Ширење популарности арханђела Рафаила везано је за поштовање анђела чувара. Анђеол чувар људи је истакнути учесник у делу заступништва, опроштаја грехова и стицања божанске милости сваког човека посебно. Посредством украјинских богословских књига поштовање анђела чувара прихваћено је у Карловачкој митрополији. У овим књигама је истакнуто учење да сваки човек стиче на крштењу свог анђела чувара који му је дат на чување душе и тела. На барокним графичким илустрацијама срећу се прикази анђела са мачем, атрибутом арханђела Михаила, који је насловљен као анђеол чувар.

По узору на познате и већ поменуте западноевропске графичке предлошке, Сава Петровић на бочним дверима мехалског иконостаса прихвата већ поменуто решење, па тако арханђела Рафаила смешта међу облацима. Он у левој руци држи мач, док је десна рука подигнута, показујући прстом према небу, на пут спасења. Прст уперен ка небу носио је морализаторско-дидактична значења, указивао је на краткоћу људског постојања и пролазност земаљских ствари. Патристичка традиција, на коју се ослања и барокно схоластичко богословље, тумачи да су анђели заштитници верске заједнице, вере и догме (Тимотијевић 1996: 294–317).

Укључивање циклуса Великих празника изнад престоних икона у тематски репертоар српских барокних иконостаса је почетком шездесетих година XVIII века постало већ уобичајена пракса, која је и самом Сави Петровићу, као и другим сликарима тог периода, била добро позната. Велики празници се, колико је данас познато, прихватају на барокним олтарским преградама Карловачке митрополије посредовањем украјинских мајстора који стижу четрдесетих година XVIII века.

У зборницима је циклус Великих празника био распоређен према току литургијске године, али на иконостасу у Мехали је распоређен хронолошки, према следу којим су се ови јеванђеоски догађаји збивали у историји. Циклус започиње на левој страни композицијама које су приказане по две у пару: „Рођење Христа“, „Крштење“, „Вазнесење“, „Силазак Св. духа“, „Сретење“ и „Улазак Христа у Јерусалим“, а завршава се на десној страни приказима „Благовести“, „Васкрсења Христа“, „Преображења“, „Успења Богородице“, „Ваведења“ и „Рођења Богородице“.

Празници из Христовог живота приказани су са леве стране иконостаса. Њима је унутар ове јеванђеоске хронологије дато истакнуто место. Они су распоређени око централне иконе „Тајна вечера“, док су маријански празници постављени са десне стране иконостаса. На свим иконама из циклуса Великих празника у Мехали натписи су исписани тамноцрвеном бојом и смештени су у горњем делу икона где се налази лучни завршетак. На већини ових икона су поновљена уобичајена композициона решења. Изузев већ поменутих престоних икона, све остале иконе су сликане под видним утицајем иконописа Арсенија Теодоровића, често запосленог на иконостасима банатских цркава. То се у Мехали најбрже уочава у сценама Великих празника у другом појасу икона

из живота Христа и Богородице, и на ликовима апостола и пророка у највишим зонама. (Тимотијевић 1996; Шелмић 1981: 194).

У реду изнад сцена из циклуса Великих празника смештен је читав ред икона од дванаест апостола који су приказани у групи од по шест са леве и десне стране, а одваја их централна икона са приказом „Тајне вечере“. Представљени апостоли приказани су по западњачком обичају са одговарајућим атрибутима, у целој фигури.

Од значаја је поменути да апостоле Сава Петровић слика у парадном ставу, у класичној античкој одећи са мирно изведеним драпирањем, док је фигуре које учествују у сценама из Христовог и Богородичиног живота представио у барокизираном, динамичном покрету који је најбоље уочен по немирној игри драперија. Укључивање апостола у тематски репертоар иконостаса било је изворно везано за представу „Деизиса“.

Шездесетих година XVIII века ова се тематика постепено повлачи са барокних олтарских преграда Карловачке митрополије. Централна деизисна икона се замењује прво ликом Христа, а потом новим представама као што су биле новозаветна Св. Тројица или Св. Тројица крунишу Богородицу, али се са стране и даље сликају ликови апостола. Није искључиво да је сугестија наручилаца била пресудна у одабиру теме приказане на централној икони, где је уместо уобичајеног представљања „Крунисања Богородице“ или „Свете Тројице“ илустрована „Тајна вечера“, која се иначе слика изнад царских двери, а не на најистакнутијем пољу иконостаса. „Тајна вечера“, као централна икона, представљена је на иконостасу из XVIII века у манастиру Пакри, и приписује се Василију Остојићу. Прихватајући се сликања ове монументалне композиције, Сава Петровић је у Мехали као узор одабрао зидну слику „Тајна вечера“ из цркве у Кикинди коју је радио Теодор Илић Чешљар. Ову слику је Сава Петровић доста слободно копирао, и иако се својски трудио да избегне сличност са сликом која му је служила за узор, није успео да изнађе самостално решење. Композиција „Тајна вечера“ има двојако значење. Она је добро позната праслика установљавана евхаристије, али и почетна сцена Христовог страдања. Двострука Христова улога у овој представи заснивала се на дугој и добро установљеној традицији, а литургијско тумачење композиције је одредило њену појаву на олтарским сликама западноевропске уметности, много пре него што се она појављује на српским иконостасима XVIII века. Ликовне формулације ове представе се у српском сликарству барока преузимају са графичких предлога илустрованих Библија.

Христос је обично постављен на чело стола око којег су размештени апостоли. Приказан је у тренутку када благосиља хлеб и вино. Овакав тип „Тајне вечере“ установљен је у западној уметности још од краја средњег века. Према основним идејама представе, Христова фигура је имала двојно симболично значење. Он се појављује као жртва и као првосвештеник који благосиља предложене дарове. Поред „Тајне вечере“, којом је истицано јеванђеоско установљење евхаристије, и друге новозаветне представе тумачене су као њена слика и наговештај (Шелмић 1981: 193–194; Тимотијевић 1996: 115, 384–411; Тимотијевић 1989: 45).

Мехалски иконостас се завршава уобичајеним „великим“ крстом на коме је насликано „Распеће Христа“ и фигуре Богородице и Јована Богослова смештених одмах до крста, а ту се налази и дванаест медаљона са попрсјима старозаветних пророка. На великом крсту је насликан распети Христос, како је то налагала традиција утврђивана

током два претходна века. На основу сачуваних примера се сматра да се велики крст са распетим Христом прихвата на олтарским преградама у току XVI и XVII века. Он је приказан полунаг – огрнут перизомом око бедара. Руке и ноге су му прикуцане на крст са четири ексера, доследно схватањима која је заступала православна црква. Окруњен је трновим венцем, а изнад његове главе је натпис „INCI“. Из Христових рана на рукама и прстима цури крв. Слика не инсистира на сликању патње. Христове очи су склопљене а лице смирено. Крв која цури из његових рана указује на искупитеља који се жртвовао за спас човечанства, што је представи у оквирима идејних програма барокног иконостаса давало евхаристолошко значење. У овом последњем низу, на самом врху иконостаса смештено је дванаест медаљона са попрсјима старозаветних пророка. Ови медаљони са ликовима старозаветних праведника представљају заправо веснике инкарнације који су повезани изрезбареном и позлаћеном лозицом и лишћем. Формални узорци за овакво решење могли су бити преузети са представа Јесејеве лозе, популарне теме и у српској уметности XVIII века.

На барокним иконостасима Карловачке митрополије одабир и распоред старозаветних праведника који окружују Богородицу није био строго дефинисан и разликује се од примера до примера, као и у другим срединама. Овде, у Мехали, пророци су смештени на самом врху иконостаса, а приказ Богородице, односно уобичајене теме „Пророци су те нагостили“, овде се не појављује. Цео завршни програм иконостаса концентрисан око распетог Христа на великом крсту имао је јасну литургијску функцију и указивао је на жртвени карактер богослужења. Оно што ваља истаћи јесте да је програм барокних иконостаса био везан за Христово искупитељско жртвовање и улогу Богородице у том чину. Наглашено истицање маријанске тематике у програму иконостаса било је одраз пораста Богородичиног култа у бароку. Новост је било истицање морализаторских тема које су нашле место у наосу храма, али у приступним зонама сокла иконостаса (Шелмић 1981: 193; Тимотијевић 1996: 43–72, 81–82, 117, 330–331).

Треба још рећи да је веза између иконостаса и наоса у ентеријеру барокних храмова била вишеструка јер програм иконостаса није био затворен систем, он се рефлектовао и на унутрашњост наоса, на зидно сликарство и сликани мобилијар, посебно онај који је био укључен у уздигнути предолтарски простор. Барокни предолтарски простор је представљао целину која је литургијски повезивала олтар са наосом. Он је био сцена на којој се одвијао део литургијског ритуала који је био намењен очима верника и који је симболично приказивао догађаје из Христовог земаљског живота.

За историју српске духовности и културе, Храм Светог Николе у Мехали, поред Цркве Светог Георгија у Фабрици и темишварске Саборне цркве у Граду, представља један од истакнутих споменика српског народа у Румунији. Они су доказ о постојању и могућности живљења и поштовања свих различитости на једном месту.

ЛИТЕРАТУРА

- Бугарски, Стеван. *Српско православље у Румунији*. Темишвар: Православна српска епархија темишварска, Београд: Српска академија наука и уметности, Нови Сад: Прометеј, 1995.
- Гавриловић, Бисенија. „Неки дрворезбарски центри у Војводини. Прилог испитивању дрворезбарске делатности у XVIII и XIX веку.“ *Рад војвођанских музеја* 3 (1954): 239–240.

- ДАВИДОВ, Динко. *Сјоменици Будимске епархије*. Београд: Просвета: Републички завод за заштиту споменика културе: Балканолошки институт САНУ; Нови Сад: Матица српска, 1990.
- ДМИТРЕВСКИЙ, Иван. *Историческое, догматическое и таинственное изъяснение божественной литургии*. Москва, 1993.
- ЗБОРНИК „ЕМБЛЕМЫ И СИМБОЛЫ“. Москва, 1995.
- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг. *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*. Нови Сад: Матица српска, 1976.
- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг. *Сликарство Темишварске епархије*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- КОСТИЋ, Слободан. *Срби у румунском Банату – историјски, бројни, економско-привредни преглед 1940. године*. Темишвар: „Дојна“, 1940.
- ЛЕСЕК, Мирјана. *Барокно сликарство у Срему*. Нови Сад: Матица српска, 2001.
- МАТИЋ, Војислав. *Архитектура фрушкогорских манастира, касносредњовековне грађевине*. Нови Сад: Матица српска, 1984.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. *Српска уметност у XVIII веку*. Београд: Српска књижевна задруга, 1980.
- МИРКОВИЋ, Лазар. *Православна литургија*. Књ. I, општи део. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1982.
- МИРКОВИЋ, Мирко. *Правни положај и карактер Српске цркве под турском влашћу (1459–1766)*. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1965.
- МИХАИЛОВИЋ, Радмила. „Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања.“ *Зборник Светозара Радочића*, Београд: Филозофски факултет, 1969: 203–233.
- МИХАИЛОВИЋ, Радмила. „Симболичне представе банатских иконостаса XVIII века.“ *Зборник Филозофског факултета* 11–1 (1970): 493–513.
- МИХАИЛОВИЋ, Радмила. „Прва зона српског иконостаса XVIII века.“ *Зборник Филозофског факултета* 14–1 (1979): 279–321.
- НЕДОМАЧКИ, Вида. „Манастир арханђела Михаила и Гаврила у Јерусалиму.“ *Зборник Матице српске за ликовну уметност* 15 (1980): 25–70.
- НИКОЛИЋ, Добривоје. *Срби у Банату у прошлости и садашњости*. Нови Сад, 1941.
- ПОПОВИЋ, Вукица. *Српски сјоменици у Румунији*. Суботица: Суботичке новине, 1996.
- ПОПОВИЋ, Дака. „О српском бароку.“ *Уметнички преглед* бр. 3 (1940–1941): 74–77.
- ПОПОВИЋ, Душан Ј. *Срби у Војводини*. Књ. I. Нови Сад: Матица српска, 1957.
- РУВАРАЦ, Димитрије. „Мојсије Петровић, митрополит београдски 1713–1730. Прилог историји српске цркве.“ *ССКА XXXIV* (1898).
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Теодор Илић Чешљар*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 1989.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Црква Светог Ђорђа у Темишвару*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- ТРИПКОВИЋ, Ђоко. „Печатњаци са вршачким грбом у Народном музеју у Вршцу.“ *Рад војвођанских музеја* бр. 21–22 (1972–1973): 208–218.
- ЋОРОВИЋ-ЉУБИНКОВИЋ, Мирјана. „Неколико сачуваних икона старог грачаничког иконостаса у нашем средњем веку.“ *Зборник радова Народног музеја* бр. II (1959): 135–152.
- ЦЕРОВИЋ, Љубивоје. *Срби у Румунији од раног средњег века до данас*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- ШЕЛМИЋ, Лепосава. „Темишварски сликари Сава и Павел Петровић.“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 17 (1981): 192–194.
- ШУПУТ, Марица. *Српска архитектура у доба турске власт 1459–1690*. Београд: БИГЗ, 1984.
- ШУПУТ, Марица. *Сјоменици српског црквеног грађевинарства 16.–17. века*. Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности: Републички завод за заштиту споменика културе; Нови Сад: Матица српска; Приштина: Институт за проучавање културе Срба, Црногораца, Хрвата и Муслимана, 1991.
- BISSONETTE, Georges. “Peter the Great and the Church as an Educational Institution.” у: CURTISS, J. S. (Ed.). *Essays in Russian and Soviet History in honour of G. T. Robinson*. Leiden – New York, 1963: 3–19.
- BURULEANU, Dan N. и Florin Mendelet. *Timișoara, povestea orașelor sale*. Timișoara, 2006.
- СААН, W. *The Temple of Solomon, Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*. Missoula, 1976.

- MUNTEANU, Ion și Rodica. *Ghidul municipiului Timișoara*. Timișoara, 1994.
 POSTELNICU, Gheorghe. "Originea orașului Timișoara." y: *Analele Banatului*. Timișoara, 1931.
 SCHUIZ, H. J. *The Byzantine Liturgy, Symbolic Structure and Faith Expression*. New York, 1986.
 SUCIU, Constantin. *Dicționar istoric al localităților din Transilvania*.
 VETTER, E. M. *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622*. Münster/Westfalen, 1972.

Jazmina Klanica

CHURCH OF ST. NICOLAS IN TIMISOARA

Summary

The whole region of Banat has a long history. The city of Timisoara had been dominating the territory of Banat as a trade, craftsmanship and cultural center of Serbs.

In Timisoara Serbs built three churches. The first is the Cathedral of the Eparchy of Timisoara, dedicated to the Ascension of the Lord, built in 1746–1748. Other churches were built in the suburbs: the church of St. George was built in the suburb of Fabric in 1745–1755 and the church of St. Nicolas in Mehala was built in 1792–1796. The church of St. Nicolas is the topic of this paper.

The paper first focuses on the church community and the architecture of the church. It is clear that the churches of Timisoara, including the church of St. Nicolas, belong to a larger group of churches that had been built in the 18th century in the spacious region of the former Metropolitan of Karlovci. At the time and in this region churches were built in every settlement, city or village in which the Serb population lived.

The tendency of the baroque mentality for luminosity and luxury is quite obvious in the interior of the church, where the main element are so-called „*krasna vrata*“ that separate the naos from the narthex and which are preserved in the original form. The emphasis is on the luxuriantly carved iconostasis, the work of Mihajlo Janić from Arad, which was painted by Sava Petrović.

A vast number of precious objects vanished from the treasury of the church because many of them were lost, but the most important objects which are preserved are mentioned in this paper.

In the epilogue one can clearly see that the church was the center of the spiritual life of Serbian people in present-day part of Romanian Banat and that the church was carefully built, brightened and kept up, because the conservation of the church means the preservation of the Serbian people in that region.

Key words: Timisoara, church, iconostasis, architecture, painted, interior.

NENAD MAKULJEVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Habsburg orientalism: the image of Bosnia and Herzegovina in the “Kronprinzenwerk”

ABSTRACT: The book on Bosnia and Herzegovina was published as a part of the multi-volume book series *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* – “Kronprinzenwerk”, initiated by Crown Prince Rudolf. This book represents a state invention of Orient in the youngest Habsburg province and the only colony on the European continent. The image of Bosnia and Herzegovina was created through visual and textual contributions. Many authors presented geographic, ethnic, religious, cultural and economic characteristics, using the terminology and colonial-orientalist discourse to give the impression of the undeveloped society of Bosnia and Herzegovina. Visual images played a significant role in the construction of oriental Bosnia and Herzegovina. They were not used primarily as documents, but rather gave a character to the whole book. An example for the extent to which the visual representation of Bosnia and Herzegovina was constructed was the case of Paja Jovanović. Jovanović’s illustrations of Bosnia and Herzegovina demonstrate how an orientalist vision of this territory is constructed. Jovanović did not bring in authentic and documentary scenes from folk life. He constructed fictional scenes whose purpose was to support the Austro-Hungarian vision and politics in Bosnia and Herzegovina.

KEY WORDS: Kronprinzenwerk, Austro-Hungary, Bosnia and Herzegovina, Orientalism, Paja Jovanović.

Due to the turbulent political changes that marked the 19th century Balkans, this area and its population attracted a public interest in Europe (TODOROVA 2009). The Ottoman rule, which had lasted for several centuries, was gradually ending, national boundaries were changing and new national states were born (MAZOWER 2000: 86–118). Various attitudes towards the Ottoman Empire, Islam and Balkan’s religious and national communities created multiple perception of the Balkans (MISHKOVA 2008: 237–256). The Balkans were observed from different positions: there was a feeling of solidarity within the Christian population under the Ottoman rule (ZARIĆ 2009: 64–83), while at the same time an exotic and Orientalist vision of the Balkans was also fostered by the European public and travel writers. The image of the Balkans was constructed through travelogues, news reports, pseudo-scientific literature, and also through visual culture (BALEVA 2012: 23–102). These visual representations created a powerful image of ‘the other’, and an imaginary Balkans was realized in the 19th century through cartoons, book illustrations and paintings.

In the history of the Orientalist vision of the Balkans, the Austro-Hungarian occupation of the Bosnia and Herzegovina (1878–1914) takes an important place (OKEY 2007). This historical event was neglected in the famous interpretation of the European perception of the Balkans given by Maria Todorova (TODOROVA 2009), although it was then that Bosnia and Herzegovina became the first Austro-Hungarian colony. At this time, an Orientalist vision of Bosnia was presented more consciously to the public in Austria-Hungary, as well as the rest of Europe (REYNOLDS 2003: 243–255; STACHEL 2003: 259–275). The creation of the image of Bosnia and the Balkans, and also the interpretation of its culture was under the dominant impact of Austria-Hungary. Such official cultural politics was suitable for the imperial and colonial discourse of power (SAID 1994). Austria-Hungary was justifying the state cultural policy in Bosnia and Herzegovina, describing it as a 'civilizing mission' in the Balkans. An example showing how the Orientalist perception of the Balkans was created is the illustrated book on Bosnia and Herzegovina (*Bosnien und Hercegovina* 1901), which is a part of the multi-volume book series *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* – "Kronprinzenwerk", initiated by Crown Prince Rudolf.

This edition was dedicated to the image of Austria-Hungary in words and pictures was initiated by the heir to the Habsburg throne, Crown Prince Rudolf of Austria (1858–1889) (PETSCHAR 2011: 152–164). The first volume came out in 1886 and the edition was finished only after his death, under the protectorate of his wife Stephanie in 1902. There were 24 volumes in German, which were dedicated to all parts of the Austro-Hungarian Monarchy. The edition was also published in Hungarian, in 21 volumes. The first four books were on 'Wien und Niederösterreich' (Band 1-1886; 2-1887; 3-1887; 4-1888), two were dedicated to 'Böhmen' (Band 14-1894; 15-1896), and a book was dedicated to 'Oberösterreich und Salzburg' (Band 6-1889), 'Steiermark' (Band 7-1890), 'Kärnten und Krain' (Band 8-1891), 'Das Küstenland (Görz, Gradiska, Triest und Istrien)' (Band 12-1893), 'Dalmatien' (Band 11-1892), 'Tirol und Vorarlberg' (Band 13-1893), 'Mähren und Schlesien' (Band 17-1897), 'Galicien' (Band 19-1898), 'Bukowina' (Band 20-1899), 'Bosnien und Hercegovina' (Band 22-1901) and 'Croatien und Slavonien' (Band 24-1902).



Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina, Wien 1901.

The aim and the mission of the whole project was presented by Prince Rudolf in the edition's introductory text, dedicated to Emperor Franz Joseph (RUDOLF 1887: 5–17). Although similar editions had already been published (KLEE 2012: 130), he emphasized that that Austria-Hungary did not have one book which comprised the 'ethnography' of the Monarchy. His wish was not only to contribute to scientific knowledge and present different cultures of the Monarchy, but also to awaken 'the love for the home country' (Vaterlandsliebe). He clearly states the ideological program of his work is a patriotic one and that this edition is meant to be the real "Volksbuch" (RUDOLF 1887: 16).¹

Political and ideological character of the "Kronprinzenwerk" was not emphasized only by the compiled insight into the diversity of the Monarchy's cultures, but also by the structure and the content of books and texts. The distribution of territories across the edition shows that most attention was given to Austrian and Hungarian territories, which were the basis of the Austro-Hungarian state. This created a clear line of division between the center and the periphery of the Monarchy. The whole edition clearly highlighted the cultural superiority of the 'civilized' areas, in comparison to Eastern areas and especially Bosnia and Herzegovina, which was the youngest Habsburg province. The writing strategy, interpretations of cultures and population, as well as highlighting and hiding of facts, created the desirable image of Austro-Hungarian Monarchy. Already in the introductory part, written by Prince Rudolf, numerous provinces and nations are mentioned, but not Bosnia and Herzegovina (RUDOLF 1887: 5–17).

The multi-volume set *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* was richly illustrated, as pointed out in the introduction, by 'Austro-Hungarian artists', so the cultural and ideological interpretation of an area was emphasized by visual input. In order to produce illustrations for the book, numerous artists travelled across the Monarchy and submitted their paintings and drawings to the editors. The drawings were then additionally graphically shaped and reproduced (PETSCHAR 2011: 158). The relation between the words and the pictures was of great importance for the character of the edition (FRITSCH 2010).

INVENTING THE ORIENT

The territory of Bosnia and Herzegovina was the subject of numerous travelogues during the 19th century. Impressions and attitudes of different authors informed European audience on the particularities of this region. The bias towards the Christian population and critique of Ottoman heritage was given by Aleksandar Giljferding (GILJFERDING 1972), the Russian consul, and the English journalist and archeologist Arthur Evans (EVANS 1877). In contrast to these two, Austro-Hungarian view of Bosnia was different. While Giljferding and Evans brought their personal impressions of this territory, with a clear anti-Ottoman attitude, the book on Bosnia and Herzegovina in the "Kronprinzenwerk" represents a state invention of Orient in the youngest Habsburg province and the only colony on the European continent.

The image of Bosnia and Herzegovina was created through visual and textual contributions. The text expressed knowledge and thoughts on the particularities of this territory. Many

¹ "Das ist das Programm unseres Werkes; Österreich-Ungarn in Wort und Bild möge in wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung imd zugleich als wahres Volksbuch ernste patriotische Bedeutung gewinnen."

authors presented geographic, ethnic, religious, cultural and economic characteristics, using the terminology and colonial-orientalist discourse to give the impression of the society and culture of Bosnia and Herzegovina. This was especially true when it comes to the interpretation of artistic heritage, which in *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* had political connotations (RAMPLEY 2009: 160–175; RAMPLEY 2009a: 449). When depicting Bosnia and Herzegovina and its archeological heritage, architecture and folk industry, several authors created the impression that this territory belonged to Oriental civilization.

In the section on archeological heritage, a significant part talks about medieval monuments. The Middle Ages was a very important period for the creation of national identities in the Balkans, and the foundations of the Serbian national canon also had its origins in the heritage of this period (MAKULJEVIĆ 2012: 508–515). Austro-Hungarian exploration of the medieval history of Bosnia and Herzegovina was marked by distancing Serbian and Croatian heritage and 'the discovery of the authentic Bosnian culture – Bogomils. The insistence on Bogomils was supposed to help overcome the existing national and confessional differences in Bosnia and Herzegovina and help create a joint national identity under Austria-Hungary. The text about medieval archeological heritage was written by Ćiro Truhelka and it depicted 'Bogomil cemeteries' and monumental *stećci*, which were the most important monuments of medieval culture (TRUHELKA 1901: 174–176). Another text on Bogomili was the historical overview written by Ludwig von Thalloczy, which along with the previous one created a complete image of the features of Bosnia and Herzegovina of the Middle Ages (THALLOCHY 1901: 191–192).

One of the texts which clearly highlighted the oriental character of Bosnia and Herzegovina and the enlightening mission of Austria-Hungary was the text about architecture, written by Johannes Kellner (KELLNER 1901: 413–434). Kellner gives a historical overview of architecture in Bosnia from the Middle Ages until 1900. As interesting medieval architectural units, he describes Zavala Monastery and the Old Orthodox Church in Sarajevo, pointing out that Oriental art in Bosnia had already been present in the period of Byzantine rule (KELLNER 1901: 413). Such attitudes were congruent with the belief in the oriental character of Byzantine art, dominant in the European literature of this period (NELSON 1996: 6–8).

The largest portion of Kellner's text was dedicated to Ottoman Bosnia and Herzegovina, being one of the earliest papers on the Ottoman architecture in the Balkans (HARTHMUTH 2010: 176.) According to Kellner, Gazi Husrev-Beg Mosque in Sarajevo was the most beautiful one in the country and it took a special place in his overview of Ottoman architecture (KELLNER 1901: 415–416; HARTHMUTH 2010: 178). He describes the mosque and the surrounding buildings. He then enlists and describes Ferhadija Mosque in Sarajevo, Ferhadija Mosque in Banja Luka, Kursumli Mosque in Maglaj, Aladza Mosque in Foča, the mosque in Ustikolina and Defterdar Mosque in Banja Luka. Kellner also gives an overview of other monuments of Ottoman architecture: schools, bazaars and bridges, such as the bridge on the Drina next to Višegrad (KELLNER 1901: 424). His overview of Ottoman architecture is very detailed and contains a lot of information on patronage, as well as the time of the construction. Kellner also points to the flaws of Ottoman culture regarding plumbing and roads.

After the section dedicated to mosques, Kellner moves on to contemporary architecture and describes the buildings constructed during the Austro-Hungarian occupation. He writes about the improvement and construction of new roads and railway. Kellner stresses that Western



Rudolf von Ottenfeld, *Monastery Zavalas* (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Herzegovina*, Wien 1901, 415)

culture came to Bosnia and Herzegovina when Austro-Hungarian troops 'marched in', and that its arrival is visible in the architecture of public buildings. As examples of the new culture, he offers the new Catholic church in Sarajevo, built in the 'medieval style' and public institution buildings built in the Renaissance style. Kellner stresses that the government dedicated special attention to the revival of the Arabic style – the style in which the Town Hall and the Sharia Law School were built. Architect Alexander Wittel designed the decoration of the Town Hall using the details from the Sultan Hassan Mosque in Cairo. Kellner also notices the



Rudolf Bernt, *Interior of Old Orthodox Church in Sarajevo* (*Aus dem Innern der alten orientalisch-orthodoxen Kirche in Sarajevo, Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina*, Wien 1901, 417)

appearance of buildings 'im ländlichen Stil', such as Butimir Station at Ilidza (KELLNER 1901: 429–434).

Kellner's overview of architecture in Bosnia and Herzegovina does not display the whole architectural heritage (HARTHMUTH 2010: 177), but represents a construction, serving the purpose of the Austro-Hungarian 'civilizing mission'. Kellner leaves out all monumental works of architecture made during the period of Ottoman Empire reform in the 19th century. The architecture of the post-Tanzimat Bosnia and Herzegovina was not included in Kellner's overview, although it was dominant in urban areas. Kellner neglects the most monumental works of architecture, created in the second half of the 19th century, such as the Orthodox Cathedral in Sarajevo and the Orthodox Cathedral in Mostar, built by Andrija Damjanov (KADIJEVIĆ 1997: 14–23; KADIJEVIĆ 2001: 453–463; KADIJEVIĆ 2010: 377–394; MAKULJEVIĆ 2010: 137–149). He also fails to include the reconstruction of Catholic churches and monasteries which took place in the period of post-Tanzimat rule (MAKULJEVIĆ 2011: 213–226).



Rudolf Bernt, *Gazi Husrev-bey Mosque* (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Herzegovina*, Wien 1901, 419)

The key characteristics of Kellner's text are based on defining Bosnia and Herzegovina as an oriental territory. The medieval and Ottoman works of architecture were presented as oriental, and the construction of 'Arabic style' objects was considered appropriate for this territory. Leaving out post-Tanziman architecture contributed to the impression of a disorganized and backward environment, which started to flourish under Austro-Hungarian government.

The folk art in Bosnia and Herzegovina, "house industry and crafts" was also presented in the "Kronprinzenwerk." The value of folk art was highly discussed in the Viennese and Austro-Hungarian art history. According to the Rudolf von Eitelberger and Alois Riegl folk art was interpreted as a primitive and underdeveloped artistic form (RAMPLEY 2009a: 453–456). Riegl opinion was that the folk art "is associated primarily with the Slavs, because the Slavs, particularly those from the Balkans, are a people without history" (RAMPLEY 2009a: 453–456).

Text on folk art in the "Kronprinzenwerk" was written by Teodor Zurunić, who points out that the house industry was in a bad shape before the occupation and that

one could rarely find souvenirs sold in the market. According to him, the history of oriental art in Bosnia and Herzegovina started during the Byzantine period, while trading with Venice and Dubrovnik contributed to the formation of special features of artistic production and production of household goods, which are recognized as Bosnian-Oriental (*bosnisch-orientalisch*) (ZURUNIĆ 1901: 507–516).

Zurunić writes about the 'revival' of industry and emphasizes the role that Austro-Hungarian administrator in Bosnia and Herzegovina Benjamin von Kallay played as its initiator. He writes that the state organized the work on the industry with the help of Otto von Ezentghörghi and "Hofrath" Joseph von Storck (Director der "Kunstgewerbeschule des österreichisch-ungarischen Museums in Wien"). The key products of new industry were associated with the "oriental crafts" (ZURUNIĆ 1901: 509–516).

Zurunić's short overview demonstrates that the government of Austria-Hungary recognized Bosnia and Herzegovina as an entirely oriental country. Support for the development of

oriental folk art, “an underdeveloped artistic form”, contributed to the orientalization of Bosnia and Herzegovina, and enabled the production of popular “colonial products” for the Austro-Hungarian market.

PAJA JOVANOVIĆ AND THE IMAGE OF ORIENTALIZED BOSNIA

Visual images played a significant role in the construction of oriental Bosnia and Herzegovina. They were not used primarily as documents, but rather gave a character to the whole book.

A significant number of painters were hired to work on the volume on Bosnia and Herzegovina. Some of them were: Ivana Kobilca, Bela Csikos, Zygmunt Ajdukiewicz, Rudolf von Ottenfeld, Ewald Arndt-Ceplin, Geza Paur, Rudolf Bernt, Julius von Hary, Hugo Charlemont, Julius Tury, Ladislaus Pataky, Johann Tisov and Paja Jovanović (BOSNIEN UND HERZEGOVINA 1901: IV–IX). The selection of painters to illustrate Bosnia and Herzegovina was most likely based on their previous experience concerning this territory. Some of these artists were members of the painters’ club in Sarajevo and they were active contributors of the illustrated magazine ‘Nada’, whose role was to present the Austro-Hungarian vision of Bosnia and Herzegovina.

An example for the extent to which the visual representation of Bosnia and Herzegovina was constructed was the case of Paja Jovanović, whose name in the book was printed in its Germanized form – Paul Joanowits. The dynamics and the conditions of his work on the “Kronprinzenwerk” are not fully known and have still not been explained in literature.

Paja Jovanović was a Austro-Hungarian painter of Serbian origin, born in Vršac. He studied at the Academy in Vienna and was taught by one of the most famous Austrian orientalist painters, Carl Leopold Muller. During the 1890’s he was a famous orientalist painter, working in Vienna and Munich and selling his works in the European, American and Australian market (KUSOVAC 2010; TIMOTIJEVIĆ 2009; PETROVIĆ 2012). Jovanović also produced some important national, historical and dynastic compositions for the Serbian church and state (MAKULJEVIĆ 2006: 85–88). A characteristic of Jovanović’s art was the Orientalist vision of the Balkans (MAKULJEVIĆ 2006a: 146–149; SRETENIĆ 2010: 183–201), which surely recommended him to the editors of the book. He also claimed to be an Austro-Hungarian painter, which was additionally supported by the “Reichel Künstler Preiss” which he received for the picture from Germanic history ‘Furor Teutonikus’ in 1899. (KUSOVAC 2010: 61). In the “Kronprinzenwerk”, Paja Jovanović contributed to the books “Das Küstenland” in 1891 and “Dalmatien” in: 1892 (*KÜSTENLAND* 1891: VII; *DALMATIEN* 1892: V), which shows that he worked on different books for the edition for at least a decade. Paja Jovanović mostly portrayed folk life. In the book on Dalmatia, which was marked by an orientalist approach (KLEE 2012: 129–137), he is the author of the most prominent illustration “Männertracht aus den Boche, aus den Gegend von Sinj und weibliche Sommertracht aus dem Canalithal bei Ragusa”, which was reproduced in color (*DALMATIEN* 1892).

So far the research of Paja Jovanović’s oeuvre has not produced an insight into his activity related to the “Kronprinzenwerk” and the book on Bosnia and Herzegovina. It is not even registered his entire work, but some illustrations from book on Dalmatia are just included in his catalog, without understanding the context of their creation (PETROVIĆ 2012: 58, 228–232). The sketches and paintings which Jovanović submitted to the editors are kept in the National



Paja Jovanović, *Blood Feud* (*Blutfrieden*) (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Herzegovina*, Wien 1901, 301)

Library in Vienna (Österreichische Nationalbibliothek Wien). They are mostly black and white, obviously prepared for reproduction. This points to the large number of artworks which Paja Jovanović produced working on books' illustration.

Illustrations in the volume dedicated to Bosnia and Herzegovina gave the impression of an oriental territory and an uncivilized land. Special attention is given to 'ethnography', depicting the appearance, customs and the condition of the population. The paintings-illustrations of Paja Jovanović represented the life of people. Although in the introduction it said that the aim of the edition was to 'objectively' describe all national, religious and ethnic groups of population, this was not actually done. It seems that there was a tendency to additionally orientalize Bosnia and Paja Jovanović was a suitable person to accomplish this.

One of the explicit examples of manipulation and depiction of brutal barbarian customs in Bosnia and Herzegovina is the illustration of blood feud. Such painting, titled 'Blutfrieden', was created by Paja Jovanović (BOSNIEN UND HERZEGOVINA 1901: 301). Although blood feud is



Paja Jovanović, *Elopement (Brautraub)* (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Herzegovina*, Wien 1901, 357)

described as a custom typical of Bosnia and Herzegovina (TRUHELKA 1901a: 304), Paja Jovanović did not present it as an authentic depiction of an event from daily life. This was a variation of one of his earlier orientalist paintings,² which shows the end of blood feud by Albanians (PETROVIĆ 2012: 26) Jovanović used the same mountainous setting and almost identical composition as in earlier versions of this theme. The scene of peace-making takes place around the half-demolished tower, where mothers on their knees hold their children as a sign of 'pacifying' blood. Jovanović uses the same figures and characters as before and changes only the decorum. In contrast to his earlier paintings showing Albanians, in this painting some male figures are dressed in the national costume of Herzegovina. In his autobiography, Paja Jovanović says that the painting about pacifying blood was one of his most significant ideas, which he did not manage to realize in its entirety (JOVANOVIĆ: 1). He obviously thought that the representation of an uncivilized custom was a true subject for painting, which clearly confirms his Orientalist oeuvre.

Paja Jovanović produced several folk life compositions, one of which was a painting showing elopement. The phenomenon of

elopement and 'stealing' girls from their home was common in the Balkans, as a protest against family marriage requirements and arranged marriages. Jovanović's composition shows a girl 'being stolen' (BOSNIEN UND HERCEGOVINA 1901: 357). He first produced an oil painting on cardboard, which was later reproduced in the book.³ The elopement composition is very dynamic, showing a man taking a girl away on a horse, hugging her. This composition is very reminiscent of the painting *Dalmatian Wedding* by Jaroslav Čermak, in which a girl is taken on a horse. There is also a preserved aquarelle which probably represents a coloured sketch for this painting (PETROVIĆ 2012: 313).

Another of the images depicts grape harvest in Bosnia and Herzegovina (BOSNIEN UND HERCEGOVINA 1901: 461). It was firstly done in oil on cardboard⁴ and it was partly modeled on the basis of the central part of the painting *Vršac Triptych*, with Jovanović's painting showing

² Original drawing is in: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Pk 1131, 1082.

³ The painting is kept in Österreichische Nationalbibliothek Wien, inventory Pk 1131, 1086.

⁴ The painting is kept in Österreichische Nationalbibliothek Wien, inventory Pk 1131, 1084



Paja Jovanović, *Wine Grape Harvest in Herzegovina* (*Weinlese in der Hercegovina*) (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina*, Wien 1901, 461)

a harvest (PETROVIĆ 2012: 88). *Vršac Triptych* was displayed at the Millennium Exhibition in Budapest in 1896. Jovanović used a similar visual solution when he produced the image of grape harvest in Herzegovina. For example, he used the same model of the central female figure carrying harvested grapes on her head. Jovanović used the same figure in the book on Bosnia and Herzegovina, but changed her costume and substituted the big grape basket with a smaller one. He also illustrated how boundaries between plots of land are set up and how tobacco leaves are sewn in Herzegovina (BOSNIEN UND HERCEGOVINA 1901: 297, 447). Both images were first painted in oil on cardboard.⁵

The most significant illustration in the book on Bosnia and Herzegovina was reproduced in colour. This was the painting *Bosnien und Herzegowiner* by Paja Jovanović showing people of Bosnia and Herzegovina (BOSNIEN UND HERCEGOVINA 1901: VIII). The player of *gusle* in Jovanović's painting is sitting and playing, while men and a woman around him are standing dressed in national costumes. The types of national costumes are the ones worn by the Christians in Bosnia and Herzegovina – Serbs or Croats. This 'ethnographic' depiction of people results from the artist's experience in painting idealized folk themes. The player of *gusle* was

⁵ The paintings are kept in Österreichische Nationalbibliothek Wien, inventory Pk 1131, 1085 i 1087.



Paja Jovanović, *Marking the Property Line (Grenzeregulierung)* (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Herzegovina*, Wien 1901, 297)



Paja Jovanović, *Hanging Tobacco Leaves in Herzegovina (Das Anfädeln der Tabakblätter in der Herzegovina)* (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Herzegovina*, Wien 1901, 447)



Paja Jovanović, *Bosnian and Herzegovinian* (*Bosnier und Hercegovcen*) (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Herzegovina*, Wien 1901)

a traditional figure very popular in Serbian art and the scene of the gusle player and singer surrounded by people is often used to emphasize traditionalism and vernacular culture (TIMOTIJEVIĆ 2004: 253–285; MAKULJEVIĆ 2010a: 30). In the context of the edition, this scene was supposed to ethnographically present the typical representatives of people, but its strong underlying ideological message is more than obvious. Despite the religious and national diversity of Bosnia and Herzegovina, Paja Jovanović selected only one folk type. The costumes of the men and the woman indicate that they are Christians – Serbs or Croats. The player of gusle with a fez on his head and a long moustache is reminiscent of Serbian writer Vuk Stefanović Karadžić, who collected folk poetry. The book editor and Jovanović surely did not wish to emphasize the Christian character of Bosnia, but to highlight its folklore. Although urban population of different religions did exist in this territory at the time when this painting was made, it is obvious that it was decided that the central illustration be dedicated to rural culture. This was a part of an old strategy in Austro-Hungarian cultural policy (RAMPLEY 2011: 116–129), which

distributed the colonial picture of Bosnia and Herzegovina, as a rural and uncivilized environment.

Special attention in the book was given to Islam and Islamic culture. Islam is one of the most dominant religions in Bosnia and Herzegovina and the religion of the former government – the Ottoman Empire. Islamic culture was indeed an object of orientalist fantasy of Western observers. Islam and the Ottoman rule went through different stages in Bosnia and Herzegovina. After 1850, reforms were introduced in Bosnia, so Austro-Hungarian occupiers encountered an already changed society and visual culture in this territory (MAKULJEVIĆ 2011: 213–226). Nevertheless, the whole book contained characteristic orientalist scenes. Jovanović's composition showing praying Muslims (BOSNIEN UND HERCEGOVINA 1901: 57),⁶ does not show the prayer in a typical way because people are not on their knees. Jovanović depicted a moment

⁶ The painting is kept in Österreichische Nationalbibliothek Wien, inventory Pk 1131, 1104.



Paja Jovanović, *Muslim Prayer in the City*
(*Mohamedanischer Gottesdienst in der Stadt*)
(*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina*, Wien 1901, 57)

when believers are praying while standing at the entrance of the town mosque. The prayer is guided by an imam, who stands on the balcony. The scene does not contain any recognizable features that would clearly indicate which specific mosque is depicted. The outside of the building with the balcony where the imam stands, and the fact that it is a town mosque, suggests that it is possible that the mosque is the Gazi Husrev-Beg Mosque in Sarajevo. This proves that the illustration does not have a documentary function, but serves to depict oriental Bosnia and Herzegovina.

Paja Jovanović's illustrations of Bosnia and Herzegovina demonstrate how an orientalist vision of this territory is constructed. Jovanović did not bring in authentic and documentary scenes from folk life in either his representation of Bosnia and Herzegovina, nor in his work in general. He constructed fictional scenes whose purpose was to support the Austro-Hungarian vision and politics in Bosnia and Herzegovina.

The historical overview of cultural heritage and representation of folk life in Bosnia and Herzegovina by Paja Jova-

nović in the "Kronprinzenwerk" did not aim at objectively describing this territory. Through highlighting oriental culture and 'uncivilized' customs, such as blood feud or elopement, the book clearly constructed the image of oriental Bosnia, 'civilized' by Austria-Hungary. This was a contribution to the culture of Habsburg Orientalism, which included not only Bosnia and Herzegovina, but also Eastern provinces of the Monarchy (HESSKY 2012: 119–127). At the same time, the orientalized image of the Balkan region was constructed and the Balkans was represented as the European Other.

LITERATURE

- BALEVA, Martina. *Bulgarien im Bild: Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag, 2012.
Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina. Wien, 1901.
Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Dalmatien. Wien, 1892.

- EVANS, Arthur. *Through Bosnia and the Herzegovina: on foot during the insurrection, august and september 1875 with an Historical Review of Bosnia and a glimpse at the Croats, Slavonians, and the ancient republic of Ragusa*. London: Longmans Green and Co., 1877.
- FRITSCH, Helene. *Schnittstellen von Bild und Text an ausgewählten Illustrationen von Rudolf Bernt, Hugo Charlemont, Robert Russ, Emil Jakob Schindler und Karl Siegel aus dem werk "Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild"*. 2 Bde, phil. Diss, Wien, 2010.
- GILJFERDING, Aleksandar. *Putovanje po Hercegovini, Bosni i Staroj Srbiji*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1972.
- HARTMUTH, Maximilian. "Insufficiently Oriental? An Early Episode in the Study and Preservation of the Ottoman Architectural Heritage in the Balkans." in: HARTMUTH, Maximilian, Ayşe Dilsiz (Ed.). *Monuments, Patrons, Contexts, Papers on the Ottoman Europe presented to Machiel Kiel*. Nederlands Instituut voor het Nabije Osten 2010: 171–184.
- HESSKY, Orsolya, "Orient vor der Schwelle- österreichische Künstler in Ungarn." in: *Orient & Okcident. Österreichische Maler des 19. Jahrhunderts auf Reisen*. Belvedere, Wien: Hirmer Verlag, 2012: 119–127.
- JOVANOVIĆ, Paja. *Autobiografija*. Muzej grada Beograda, Legat Paje Jovanovića 439.
- KADIJEVIĆ, Aleksandar. *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX – sredina XX veka)*, Beograd: Građevinska knjiga, 1997.
- KADIJEVIĆ, Aleksandar. „Saborna crkva Sv. Trojice u Mostaru“. in: PIŠTALO, Borivoje. *Srbi u Mostaru*. Beograd: Svet knjige, 2001: 453–463.
- KADIJEVIĆ, Aleksandar. "Mixture of Styles and Civilisations in the Ecclesiastical Architecture of Andreja Damjanov in Balkanic Regions under Turkish Rule." in: *XV Turk Tarih Kurumu Kongresi*. Ankara, 2010: 377–394.
- KELLNER, Johannes. "Baukunst." in: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina*. Wien, 1901: 413–434.
- KLEE, Alexander. "Dalmatien im Kronprinzenwerk – der nahe Orient." in: HUSSLEIN, Arco, Agnes – Grabner, Sabine. *Orient & Okcident. Österreichische Maler des 19. Jahrhunderts auf Reisen*. Belvedere, Wien: Hirmer Verlag, 2012: 129–137.
- KUSOVAC, Nikola. *Paja Jovanović*. Beograd: Muzej grada Beograda, 2010.
- Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Küstenland*. Wien, 1891.
- MAZOWER, Mark. *The Balkans: From the End of Byzantium to the Present Day*. London: Phoenix Press, 2000.
- MAKULJEVIĆ, Nenad. *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku: sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2006.
- MAKULJEVIĆ, Nenad. „Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka.“ in: MANOJLOVIĆ, Pinter (ed.). *Istorija i sećanje: studije istorijske svesti*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 2006: 141–156.
- MAKULJEVIĆ, Nenad. „Andreja Damjanov: arhitekta poznoosmanskog Balkana.“ *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske* 38 (2010): 137–149.
- MAKULJEVIĆ, Nenad. „The idea of Tolerance and Visual Culture: Rista Vukanović's Prayer.“ *Godišnjak za društvenu istoriju* sv. 3 (2010): 25–40.
- MAKULJEVIĆ, Nenad. „Tanzimat i vizuelno kreiranje javnog identiteta u Bosni i Hercegovini.“ in: KAMBEROVIĆ, Husnija (ed.). *Identitet Bosne i Hercegovine kroz istoriju*, sv. 2, Sarajevo: Institut za istoriju, 2011: 213–226.
- MAKULJEVIĆ, Nenad. „Inventing and Changing the Canon and the Constitution of Serbian National Identity in the Nineteenth Century.“ in: STEVOVIĆ, Ivan (ed.). *Symmeikta: zbornik radova povodom četrdeset godina Instituta za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, Beograd: Filozofski fakultet, 2012: 505–516.
- MISHKOVA, Diana. "Symbolic Geographies and Visions of Identity. A Balkan Perspective." *European Journal of Social Theory* 11 (2), (2008): 237–256.
- NELSON, Robert S. "Living on the Byzantine Border of the Western Art." *Gesta*, Vol. 35. No. 1 (1996): 3–11.
- OKEY Robin. *Taming Balkan Nationalism. The Habsburg 'Civilizing Mission' in Bosnia 1878–1914*. Oxford University Press, 2007.
- PETROVIĆ, Petar. *Paja Jovanović: sistemski katalog dela*. Beograd: Narodni muzej, 2012.
- PETSCHAR, Hans. *Altösterreich. Menschen, Länder und Völker in der Habsburgermonarchie*. Österreichische Nationalbibliothek Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2011: 152–164.
- RAMPLEY, Matthew. "For the love of the Fatherland. Patriotic Art History and the Kronprinzenwerk in the Austro-Hungary." *Centropa* 9.3 (2009): 160–175.

- RAMPLEY, Matthew. "Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School." *Art Bulletin* vol. 91, No 4 (2009): 446–462.
- RAMPLEY, Matthew. "Peasants in Vienna: Ethnographic Display and the 1873 World's Fair." *Austrian History Yearbook* 42 (2011): 110–132.
- REYNOLDS, Diana. "Kavaliere, Kostüme, Kunstgewerbe: Die Vorstellung Bosniens in Wien 1878–1900." in: FEICHTINGER, Johannes, Ursula Prutsch, Mortiz Csáky (ed.). *Habsburg postcolonial: Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*. Innsbruck, Wien: Studienverlag, 2003: 243–255.
- RUDOLF, Erzherzog. "Einleitung." in: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina*. Wien, 1887: 5–17.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- SRETENIĆ, Dejan. „Sve ove zemlje gotovo se i ne razlikuju u mojim očima.“ Balkanizam Paje Jovanović, in: TIMOTIJEVIĆ, Miroslav, Lidija Merenik (ed.). *Između estetike i života. Predstava žene u slikarstvu Paje Jovanovića*. Novi Sad: Galerija Matice srpske, 2010: 183–201.
- STACHEL, Peter. "Der kolonial Blick auf Bosnien-Herzegowina in der ethnographischen populärliteratur der Habsburgermonarchie." in: FEICHTINGER, Johannes, Ursula Prutsch, Mortiz Csáky (ed.). *Habsburg postcolonial: Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*. Innsbruck, Wien: Studienverlag, 2003: 259–275.
- THALLOCHY, Ludwig von. "Geschichte." in: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina*. Wien, 1901: 179–276.
- TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. „Guslar kao simbolična figura srpskog nacionalnog pevača.“ *Zbornik Narodnog muzeja* VII/2 (2004): 253–285.
- TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. *Paja Jovanović*. Beograd: Narodni muzej, 2009.
- TODOROVA, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford University Press, 2009.
- TRUHELKA, Ćiro. "Denkmäler des Mittelalters." in: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina*. Wien, 1901: 168–178.
- TRUHELKA, Ćiro. "Volksleben." in: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina*. Wien, 1901: 290–371.
- ZARIĆ, Irena. „U službi političkog argumenta: Predstava žene u putopisu Adeline Poline Irbi i Džordžine Mjur Mekenzi.“ in: KOSTIĆ, Djordje (ed.). *Evropska slika balkanske žene*. Kragujevac: Centar za naučna istraživanja Srpske akademije nauka i umetnosti i Univerziteta, 2009: 64–83.
- ZURUNIĆ, Theodor. "Haus-und Kunstgewerbe." in: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina*. Wien, 1901: 507–516.

Ненад Макуљевић

ХАБЗБУРШКИ ОРИЈЕНТАЛИЗАМ: СЛИКА БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ У „КРОНПРИНЦЕНВЕРКУ“

Резиме

У историји оријенталистичке пројекције Балкана посебно место заузима време аустроугарске окупације Босне од 1878. до 1914. Тада је аустроугарској, али и европској јавности посебно представљана оријенталистичка визија Босне. Један од примера који приказује како је креирана оријенталистичка перцепција Балкана је и илустрована књига посвећена Босни и Херцеговини (1901) у вишетоној едицији „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“. Ову едицију је покренуо наследник хабзбуршког трона принц Рудолф, и позната је под називом „Кронпринценверк“ (Kronprinzenwerk).

Циљ и мисију целокупног пројекта изложио је принц Рудолф у уводном тексту едиције, посвећене цару Франји Јосифу. Његова жеља није била да искључиво допринесе научним сазнањима и да представи различите културе монархије, већ и да пробуди „љубав ка отаџбини“. Он јасно излаже идеолошки програм свог рада, према коме ова едиција треба да буде права патриотска књига за народ. Политички и идеолошки карактер едиције није истакнут само обједињеним увидом у

диверзитет култура монархије, већ и структуром и садржајем књига и текстова. Читава едиција је јасно истицала културно преимућство „цивилизованих“ крајева, у односу на источне крајеве и посебно на Босну и Херцеговину, која је била најмлађа хабзбуршка покрајина.

Креирање представе о Босни и Херцеговини било је реализовано ликовним и текстуалним прилозима. Путем текста су се износила сазнања и мисли о особеностима ове територије а целокупном утиску су доприносила терминологија и колонијално-оријенталистички дискурс о друштву и култури Босне и Херцеговине. То се посебно односило на интерпретацију уметничког наслеђа, што је у овој едицији имало јасне политичке конотације. У случају приказивања културе Босне и Херцеговине креирана је слика о оријенталној цивилизацијској припадности ове територије, тако што је нпр. наглашена османска, а изостављена хришћанска архитектура.

За потребе рада на тому о Босни и Херцеговини ангажован је већи број аустроугарских сликара, као и Паја Јовановић. Карактеристика Јовановићевог сликарства је управо било оријентализовање Балкана, што га је сигурно и препоручило уредницима ове књиге. Он је сарађивао и на књигама посвећеним другим територијама. То показује да је Јовановић најмање једну деценију био ангажован и на опреми различитих књига из ове едиције, што није било уочено у досадашњој литератури. Паја Јовановић је највише био посвећен представљању народног живота. У књизи о Босни и Херцеговини он је, на основу својих ранијих композиција, насликао имагинарне представе народног живота, попут крвне освете, бербе грожђа и отмице младе, чиме је допринео изградњи оријенталистичке представе о најмлађој хабзбуршкој провинцији.

САША БРАЈОВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Портрет њлемкиње у Меморијалу Павла Бељанског*

САЖЕТАК: *Портрет њлемкиње*, недатиран и неатрибуисан, изложен у Меморијалу Павла Бељанског, типичан је пример визуализације женског идентитета у ренесанси. Ишчитавањем презентационих кодова ренесансног доба у овом раду се тежи одговори-ма везаним за идеју идентитета представљене, као и онима о пореклу самог портрета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: портрет жене, ренесанса, Меморијал Павла Бељанског, женски идентитет, презентациони кодови представљања жене.

Слика *Портрет њлемкиње* (уље на платну, 56 x 47 cm) чува се у Меморијалу Павла Бељанског, у Спомен-збирци Павла Бељанског у Новом Саду. Део је збирке европске уметности коју је колекционар Павле Бељански (1892–1965) сакупио током своје дипломатске службе, нарочито у Бечу, Паризу и Риму (БРАЈОВИЋ 2013).

Портрет њлемкиње колекционар је купио 1940. у Риму, у галерији *Della Valle*. На картону је, осим податка о години и месту куповине слике, и своти коју је за њу платио (160 италијанских лира), записао и: *Шпанска школа XVI века, Портрет њринцезе*. Под истим насловом и атрибуцијом – *Портрет њринцезе, њејознајџи сликар шпанске школе XVI века*; слика је изложена у Меморијалу од 1966. године, под инвентарним бројем Д: 538 (ЈОВАНОВИЋ 1994: 24–25).

Биографију ове слике до њеног епилога у Меморијалу Павла Бељанског у овом тренутку не можемо реконструисати. Извесно је да је претрпела значајније конзерваторске интервенције. Пошто бојени слој допире до ивица слепог рама, може се тврдити да је исечена из већег формата. Подлепљена је на ново платно туткалним лепком, вероватно уочи излагања у простору у којем је данас. На снимцима ултраљубичастог и инфрацрвеног спектра виде се ретуши (КОРОЛИЈА ЦРКВЕЊАКОВ 2012).

Слика приказује млађу жену. Њене крупне тамне очи, веома стилизоване, упрте су у посматрача. Пуштена црна коса покривена је изнад чела танком тканином, чији се

* Истраживање ове слике, као и других дела европске уметности у Меморијалу Павла Бељанског, остварено је уз помоћ колегиница из Спомен-збирке Павла Бељанског, а помогнуто је и средствима Одељења за ликовне уметности Матице српске, намењених пројекту „Европско уметничко наслеђе новог века у српској култури: рецепција, колекције и интерпретација“.



предњи поруб једва назире, док је на темену завршена јачом бордуром протканом златним нитима. Жена је брижљиво украшена накитом, визуелно најдоминантнијим елементом слике. На коси јој светлуцају украси који се не могу дефинисати. Носи крупне вишеће минђуше, широку златну огрлицу са уметнутим драгоценостима и привеском и, одмах испод њега, на средини хаљине, велики брош са висуљцима од истих материјала. Сликари није био мајстор материјализације, тако да се не разазнаје врста драгоценог материјала уграђеног у златну огрлицу, привезак и брош. Плавичасто-сивог је одсјаја, што упућује на неки драги камен те боје, или бисер. Хаљина је од скупочених материјала, различитих по текстури, највероватније свилених и плишаних трака у три тона сиве боје, док су на рукавима жуте машине. Изрез хаљине је дубок, али првобитно није откривао рамена колико се сада виде, што прецизно открива ИС снимака.

Лице жене изниче из тамне позадине у којој се назире тешка, вероватно плишана драперија тамноцрвене боје са златним обрубом, и жути гајтан са кићанком. Пошто је слика исечена из првобитног, већег формата, тешко је одгонетнути да ли је ентеријер у којем је жена приказана био одређенији него што данас изгледа.

Наведени елементи слике обликују контуре идентитета непознате жене. Да би се реконструисала *идеја идентитет* представљене, мора се имати у виду да представа жене захтева интерпретативни поступак који обухвата анализу не само друштвеног, социјалног и културног контекста већ и родне конструкције персонности (POLLOCK 1987). Родне разлике и преовладавајуће схватање родних улога у одређеном друштву пресудно артикулишу идентитет, а са њим и његову презентацију и визуализацију. Род је, тако, важна одредница уобличења портрета из Меморијала Павла Бељанског.

Начин на који је конструисан и постављен лик жене јасно указује да представљена пројектује естетске, етичке и друштвене идеале ренесансног доба, највероватније друге половине XVI века.

Судећи према начину на који је одевена и очешљана, жена са слике је удата. Ренесансне конвенције налагале су удатим женама скупљање косе, а када је пуштена, покривање разним врстама капа и, чешће, велом, као што је случај са представљеном на новосадској слици. Родни нормативи тога доба допуштали су удатим женама дубоко изрезане хаљине, које су откривале рамена и део изнад груди (СНОЈНАСКИ 2000: 53–75; TINAGLI 1997: 47–120). Без обзира на извесну обнаженост, приказ жене не садржи ни траг еротског, прикладан представљању девојака, куртизана, или жена чија се слика може идентификовати као генеричка слика лепоте, „лепота сама по себи“ (CROPPER 1986: 175–190; BRIDGEMAN 1998: 44–51). Улога удате жене своди њену женственост искључиво на естетску раван.

Драперија од скупоченог материјала са златним порубом у позадини слике указује на висок статус представљене. Тај статус није принчевски, јер би се он исказао и неким другим знаком, најпре хералдичким. Сем тога, вештина којом би била представљена принцеза сигурно би била виша од оне коју је показао сликар портрета у Меморијалу.

Међутим, представљена је припадница високе аристократије, чији је најпрезицијни означитељ накит. Накит, истовремено, упућује и на ренесансно порекло слике.

Судећи према сачуваним инвентарима, какав је *Inventario delle Gioie* Лукреције Борџије (Lucrezia Borgia), или онај Елеоноре од Толеда (Eleonora di Toledo), ренесансне племкиње поседовале су скупocen накит који су израђивали уметници из Венеције, Фераре, Мантове, Фландрије, Шпаније... Брош сродан оном који краси хаљину племкиње на слици из Меморијала насликан је на великом броју женских портрета, као и на представама жена у оквиру историјских композиција у доба ренесансе. Веома сродан му је онај који носи нпр. Бјанка Понциони Ангвисола (Bianca Ponzoni Anguissola) на портрету који је начинила њена кћи, ренесансна сликарка из Кремоне, Софонизба (Sofonisba Anguissola), данас у Statliche Museen у Берлину. Овакав брош се најчешће види на портретима венецијанских племкиња из XVI века, а и сачувани примерци самог накита потичу из Венеције. Нарочито му је сличан онај створен крајем XVI века са грбом породице Грималди (HACKENBROCH 1979: Pl. V).

Венеција је у ренесансно доба била најзначајнији центар за израду накита у Европи, стециште мајстора за обраду и сечење драгоценог камења и материјала из свих делова Европе (STUARD 2006: 169–186). Документи сведоче да је Венеција била и најважније тржиште бисера који су стизали из Индије, много пре него што је ова драгоценост почела да се допрема из Новог света у Шпанију. У Венецији је цветала и трговина вештачким бисерима, односно бојеним стакленим перлама, што је био супститут за оне финансијски мање моћне. Накит који племкиња са новосадске слике презентује створен је, највероватније, управо у овом граду-држави. Иако само посредно, накит упућује и на могућност венецијанског порекла портрета.

Ренесансни друштвени кодови о презентацији женског накита такође указују на статус представљене. Истовремено, наводе и на размишљање о пореклу овог портрета. И они упућују на север данашње Италије, најпре на Венецију. Венеција је била држава са најразвијенијом политичком стратегијом репрезентације својих поданика и, истовремено, визуелном културом која се тој, у основи, репресивној политици, највише супротстављала.

Покушавајући да ограничи средства која су се трошила на луксузну робу, Венеција је повремено доносила строге прописе који су обавезивали даме да носе само један ред бисера чија вредност не прелази 200 дуката, посебно ако су невесте, *novizze*. Пропис из 1582. налагао је забрану јавног ношења скупocenости женама уколико у браку нису провеле десет година (са изузетком дуждеве жене, *Dogaressa*, њених кћери и супруга страних амбасадора у Венецији), што ће контролисати, како је најављено, *Magistrato alle pompe* (BISTORT 1969: 712).

Постоје и укази који захтевају ношење скупocenог накита само у кратком периоду након венчања. Слични закони постојали су и у другим градовима-државама Италије. Судећи по томе, жена са слике, чији накит јасно указује на луксуз, или је тек удата, или је у браку одавно. Међутим, мора се имати на уму да су се ове забране, и поред високих казни проглашаваних за њихово непоштовање, стално кршиле. Што је још важније, визуелни језик никада није проста рефлексија социјалне реалности. Жена са слике излаже свој накит, истичући социјални статус као трајну категорију, недодирнуту указима Венеције или неке друге државе у северној Италији.

Посебно место у конструкцији презентације племкиње има „шпански“ идентитет „принцезе“, истакнут у запису Бељанског. Начин на који је насликана, веома се разликује

од женских портрета насталих у Шпанији током ренесансног периода и пре указује на италијанско порекло слике, најпре оно из Венета (FORTINI BROWN 2004: 23–53).

Међутим, оно што јесте шпанско на слици је наглашена отменост и строгост визуализације аристократкиње. У најзначајнијој књизи за разумевање менталитета елитног ренесансног друштва, Кастиљонеовом (Baldassare Castiglione) *Дворанину*, на много места се истиче, с дивљењем, строга шпанска дворска етикеција, понашање двора, нарочито њихова озбиљност (*gravità*) исказана у покретима, начину говора и опхођења, тамној одећи. Женама се нарочито саветује *discreta modestia*, односно артикулација родног идентитета одећом, акцесоаром и бихевиоралним техникама налик онима са шпанског двора (CASTIGLIONE 1965: II/XXI, III/IX, IV/XXXVII...). Ренесансна политика родних улога захтевала је конструкцију lika жене која визуелно прецизно исказује оно што друштво од ње очекује. У том смислу, жена са слике у Меморијалу у потпуности отелотворује претпостављену замисао женског ренесансног идентитета.

Обликована датим оквирима и, унутар њих, мануалима о понашању који су је наводили да прикаже суспрегнуте укупне моћи, жена са портрета, као и већина жена представљених на ренесансним сликама, пројектује културне нормативе свога доба, а то су, пре свега, *virtù*, *gravità*, *modestia*.

Конструкција идентитета племкиње са слике артикулисана је ликовним елементима, али и простором у којем је некад био изложен. Социјалне конвенције ренесансног доба – рана удаја, припадање мираза мужу и његовој породици, идентитет који се означавао именом оца или супруга, немање права слободног кретања – указују да је портрет био „објекат размене“, врста капитала (SIMONS 1988: 8–12). Женски портрет, поручен најчешће од стране супруга, излаган је у оквиру дома, али је због специфичних јавно-приватних одлика овог простора, био пред очима не само породице већ и спољашњих посматрача. Због тог полујавног карактера излагања морао је пројектовати конструисане идеале – естетски, етички, социјални... Истовремено, био је пример врлине која зрачи женским потомцима представљене. Исту биографију имао је, највероватније, и портрет жене данас у Меморијалу Павла Бељанског.

И поред наведених конвенција ренесансног доба, не треба заборавити да је женско ренесансно сопство често интензивније и визуелно изражајније од мушког (БРАЈОВИЋ 2009: 54–58). Мирни и прибрани поглед жене која нетремице посматра оног који њу посматра говори и о њеној самосвести. Унутар наговештених фасета личности представљене, обликованих руком не баш вештог сликара, назире се специфична женска персоналност коју је женским портретима даровала ренесанса.

ЛИТЕРАТУРА

- BISTORT, Giulio. *Il Magistrato alle Pompe nella Repubblica di Venezia*. Forni 1912, reprint Bologna 1969.
- БРАЈОВИЋ, Саша. *Ренесансно сојуство и портрети*. Београд, 2009.
- БРАЈОВИЋ, Saša. „Slike evropske umetnosti u Memorijalu Pavla Beljanskog.“ у: JOVANOVIĆ, Jasna (ur.). *Mono-grafija Memorijala Pavla Beljanskog*. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2013, 49–52.
- BRIDGEMAN, Jane. “Condecanti et netti...”: Beauty, Dress and Gender in Italian Renaissance Art.” у: AMES-LEWIS, Francis, Rogers, Mary (eds.). *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, London 1998, 44–51.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *Il libro del Cortegiano*. a cura di G. Preti, Torino, 1965.

- CHOJNACKI, Stanley. *Women and Men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society*. The Johns Hopkins University Press, 2000.
- CROPPER, Elizabeth. "The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture." у: FERGUSON, Margaret W., Quiligan, Maureen, Vickers, Nancy J. (eds.). *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago, 1986: 175–190.
- FORTINI BROWN, Patricia. *Private Lives in Renaissance Venice: Art, Architecture, and the Family*. Yale University Press, New Haven and London, 2004: 23–53.
- HACKENBROCH, Yvonne. *Renaissance Jewellery*. London, München, New York, 1979.
- ЈОВАНОВИЋ, Вера. *Меморијал Павла Бељанског*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 1994.
- КОРОЛИЈА ЦРКВЕЊАКОВ, Данијела. *Сјудија сјања, сликарских техника и ранијих конзерваторских интервенција са предлогом конзерваторско-реставраторских интервенција*. Нови Сад, 2012, без пагинације.
- POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*. London and New York, 1987.
- SIMONS, Patricia. "Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture." *History Workshop Journal* 25/1 (1988): 4–30.
- STUARD, Susan M. *Gilding the Market. Luxury and Fashion in Fourteenth-Century Italy*. University of Pennsylvania Press, 2006.
- TINAGLI, Paola. *Women in Italian Renaissance Art. Gender. Representation. Identity*. Manchester University Press, 1997.

Saša Brajović

The painting *Portrait of a Noble Woman* (oil on canvas, 56 x 47 cm) is on display in the Memorial Collection of Pavle Beljanski since 1966 as part of the Memorial dedicated to this important collector who, besides part of the Serbian art, collected many paintings of European new age art. The painting is undated and unattributed. Beljanski bought it in Rome in 1949 as a *Portrait of a Princess* and a piece by "an unknown author of the Spanish school from the 16th century."

The elements of the painting shape the contours of the identity of an unknown woman, which is reconstructed in an interpretative procedure that includes the analysis of the social and cultural context, as well as the gender construction of the personality. The manner in which the face of the woman is constructed and placed suggests that she projects the aesthetic, ethical and social ideals of the Renaissance, most likely of the second half of the 16th century. Her hair, clothes and especially jewelry indicate the status of a married woman from aristocracy. The jewelry, which is visually the most dominant element of the painting, implies not only the high social status, but also a probable north Italian, most likely Venetian origin of the painting. The "Spanish" identity emphasized in Beljanski's note has a special place in the construction of the presentation of the noble woman. It indicates the articulation of the Renaissance female identity with clothes, accessories and behavioral techniques similar to the ones in the Spanish court. The Renaissance politics of gender roles demanded the reconstruction of the woman's face that visually precisely demonstrates what the society expects of her. In that sense the woman from the painting in the Memorial fully embodies the presupposed idea of the female Renaissance identity. At the same time, the calm gaze directed at the observer expresses the emphasizes personality which Renaissance bestowed upon female portraits.

ANA BOGDANOVIĆ

Universität in Belgrad, Philosophische Fakultät – Institut für Kunstgeschichte
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Manets *Un bar aux Folies-Bergère* und seine Interpretationen

ZUSAMMENFASSUNG: Das Gemälde *Un bar aux Folies-Bergère* des französischen Malers Edouard Manet initiierte im Lauf der Kunstgeschichte viele und methodologisch heterogene Lesarten. Am Beispiel von zwei grundlegenden Interpretationen dieses Werkes im Kontext der neuen Kunstgeschichte, Timothy J. Clarks sozial-historischen Zugang und der psychoanalytischen Lektüre Bradford R. Collins', werden die Mechanismen, Ergebnisse und Möglichkeiten dieser kritisch analysiert mit dem Ziel, einen Einblick in die Komplexität der kunsthistorischen Disziplin zu ermöglichen.

SCHLÜSSELWÖRTER: Edouard Manet, soziale Kunstgeschichte, Timothy J. Clark, Psychoanalyse, Jacques Lacan, Methodologie.

Aufgrund seines unerreichbaren Inhaltes angeregt Edouard Manets *Un bar aux Folies-Bergère* im Lauf der Kunstgeschichte immer wieder unterschiedliche Lesarten, ohne je vollkommen aufgeklärt zu werden (CLARK 1984, 1999²; BRADFORD et al. 1996; FOUCAULT 1999; DE DUVE 2000; ARMSTRONG 2002; LÜTHY 2003; ISKIN 2005). Fast alle angebotenen Interpretationen versuchen, das Rätsel des Gesichtsausdruckes vom Mädchen im Zentrum der Bildkomposition zu lösen, welches als Schlüssel zum Verständnis dieses Gemälde erscheint. Die offenbare Komplexität des Werkes bietet eine Möglichkeit für verschiedene methodische Untersuchungen, die in diesem Text am Beispiel zweier Interpretationen dargestellt, analysiert, verglichen und schließlich kritisiert werden: T. J. Clarks "A Bar at the Folies-Bergère", 1984 in seinem Buch *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers* erschienen und Bradford R. Collins "The Dialectics of Desire, the Narcissism of Authorship: A male Interpretation of the Psychological Origins of Manet's Bar", 1996 im vom gleichen Autor herausgegebenen *12 Views on Manet's A Bar at the Folies-Bergère* veröffentlicht.

Im Buch über die Kunst in Paris in der Zeit Manets und seiner Nachfolger widmet Clark einen wesentlichen Teil dem Bild *Un bar aux Folies-Bergère*, welcher als erste kritische sozial-historische Interpretation dieses Bildes im Sinne der neuen Kunstgeschichte (*New Art History*) gilt.¹ In der ausführlichen Einleitung über die populäre Kultur Paris in den letzten

¹ Timothy J. Clark gilt als Gründer der neuen sozialen Kunstgeschichte und als einer der Vorläufer der sog. neuen Kunstgeschichte (methodologischen Wende in der Kunstgeschichte in den 70ern Jahren des XX. Jahrhunderts).

Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und die Verkörperung dieser Kultur durch *cafés-concerts*, definiert er den gesellschaftlichen Wandel zwischen Klassen und die urbanen und architektonischen Veränderungen in der Zeit von Baron Haussmanns. Clarks Absicht besteht darin, die Bildsprache Manets mit dem Bezug auf die gesellschaftliche Struktur der Klassenidentitäten und Unterhaltungsinstitutionen als Ergebnis dieser zu erforschen und übersetzen.

Die Termini *class* (Klasse), *ideology* (Ideologie) und *spectacle* (Spektakel) sind von entscheidender Wichtigkeit, nicht nur für Clarks Lektüre der *Bar*, sondern auch für das Verständnis der sozialgeschichtlichen Methode in der Kunstgeschichte. Das Kleinbürgertum (*petit-bourgeois*) erscheint als Träger des gesellschaftlichen Lebens in Manets Paris und ist als Klasse für Clarks Methode besonders bedeutsam, denn sie konstruiert eine spezifische Darstellung durch Kunst, welche immer von der gesellschaftlichen Praxis abhängig ist und nicht eindeutig definiert werden kann. Die Klassendarstellungen sind, nach Clark, immer von der Ideologie bedingt und diese (die Ideologie) bietet durch Bilder ihre Werte und Überzeugungen dem Betrachter dar. Die ideologischen Aspekte der konstruierten Bilder erscheinen dem manipulierten Betrachter dabei unsichtbar (CLARK 1999: 6–12). Das Spektakel ist der Zusammenhang aus ökonomischen, politischen und kulturellen Prozessen der industriellen, kapitalistischen Staaten, in welchen der Mensch eine durch Propaganda, Massenkultur, Medien und Konsumkultur vorgegebene Rolle in der Gesellschaft der kapitalistischen Produktion spielt. Diesen Begriff Clark übernimmt von Guy Debord.² Das alltägliche Leben ist, ebenso wie die Darstellung, in der Gesellschaft des Spektakels eine von der Ideologie naturalisierte Realität. Diese Gesellschaft findet in Konsum und Medien ihre Erfüllung und identifiziert sich mit allen Vorstellungen, die durch diese manipulativen Mittel angeboten wurden (DEBORD 1996). Die erste Gesellschaft des Spektakels war, nach Clark, die Zeit Manets in Paris und seine Institution war das Konzertcafé.

Die Populärkultur, auf welcher die Bildanalyse basiert ist, wird von Clark auf folgende Weise definiert:

The various forms of commercialized leisure which bulked so large in the late-nineteenth-century city were instruments of class formation, and the class so constructed was the petite bourgeoisie. It was defined primarily by its relation to the working class, and by that relation being given spectacular form. Popular culture was produced for an audience of petit-bourgeois consumers; a fiction of working-class ways of being was put in place alongside a parody of middle-class style, the one thus being granted imaginary dominion over the other (CLARK 1999: 238).

Das Argument, mit welchem Clark die Analyse der *Bar* eröffnet, leitet sich aus der These ab, dass die Populärkultur, d.h. die Kultur des Spektakels, dem Kleinbürgertum Identifizierung mit der Klasse durch Konzertcafés, welche Funktion in Naturalisierung einer Illusion der Klassenzugehörigkeit und in der Einführung der Unterhaltung als ihres Konsumproduktes liegt, angeboten hat. und. In diesem Prozess hat die Kunst zwei Funktionen erfüllt: sie diente als Mittel in der Naturalisierung der Darstellung (durch Malerei dieser Zeit wurde von der kapitalistischen Ideologie bedingt) und als Dokument der Gesellschaft des Spektakels

² Guy Debords Buch *Die Gesellschaft des Spektakels*, erschienen 1967, ist eine der ersten kritischen Untersuchungen der kapitalistische Gesellschaft. Dieses Buch beeinflusste Clark wesentlich, der selber die Ideen von der Situationistischen Internationale folgte (Debord war der Begründer der S.I.).

(CLARK 1999: 205). Allerdings behauptet Clark, dass die Kunst eine weitere Rolle gespielt hat: in einigen Fällen könnte in Bildern der „freie“ Charakter der Kunst sichtbar werden. Die Fähigkeit der Kunst, die Grenzen der gesellschaftlichen Abhängigkeit zu sprengen, ist für die folgende Analyse von großer Bedeutung.

Was hat nun eine an ihrer Arbeitsstelle dargestellte Bardame damit zu tun?



Edouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881–82, Öl auf Leinwand, 96 x 130 cm
(The Courtauld Institute of Art, London)

Als *Un bar aux Folies-Bergère* 1882 im Pariser Salon ausgestellt wurde, hat es viele unterschiedliche Reaktionen herausgefordert. Clark beschäftigt sich mit den Reaktionen der Zeitgenossen Manets ausführlich und fasst zusammen, dass die Besucher des Salons am meisten die formale und inhaltliche Struktur des *Un bar aux Folies-Bergère* beschäftigte. Die Bardame steht dominant hinter der Bar, frontal gegenüber dem Betrachter positioniert. Hinter ihr befindet sich ein Spiegel, der die Atmosphäre der Bar darstellt, wie auch das Spiegelbild des Mädchens und eines Mannes – anscheinend ist er der Kunde. Das Spiegelbild dieser zwei Personen entspricht allerdings nicht der dargestellten Realität im Innenraum der Bar. Obwohl

die Darstellung des Innenraumes der Bar im Hintergrund geometrisch korrekt dargestellt ist, scheint der Vordergrund des Bildes nicht nachvollziehbar zu sein. Der Betrachter kann sich nicht gut positionieren, um die Bildstruktur von einem Blickpunkt erfassen zu können. Und hier tritt die Konfusion auf. Der Betrachter findet keine Erfüllung beim Konsum des Bildes und wird nun irritiert.

Clark basiert seine Bildanalyse auf dem Paradox der formalen Elementen und der Bildsprache, wie auch auf der Widersprüchlichkeit zwischen dem Vordergrund und dem Spiegelbild. Er erweitert das Paradox in der Darstellung des Mädchengesichts – ihre Ausdruckslosigkeit passt nicht zum Charakter ihrer Arbeitsstelle. Die Unsicherheit, als Ergebnis vieler Widersprüchlichkeiten im Bild, initiiert eine Art Verwirrung beim Betrachter, denn er ist nicht in der Lage, das dargelegte Bilderrätsel zu entschlüsseln. Clark bietet folgende Lösung an: Die Darstellung des Innenraums der Bar mit Gästen und Unterhalten ist eine Darstellung der Gesellschaft der Spektakels in welcher jeder seine Rolle spielt. Diese ist eine Abbildung des Lebens des Kleinbürgertums in Paris, der gesellschaftlichen und Klassen-Beziehungen und der naturalisierten Illusion der Realität – wie auch Manets Manifest der Malerei als „Spiegel der Realität“. Allerdings verkörpert das Mädchen an der Bar einen weiteren Aspekt, welcher nicht dem gesellschaftlichen Konstrukt im Spiegel ergänzt. Ihr abwesender und unsicherer Gesichtsausdruck vollendet das letzte Paradox des Bildes und auf diese Weise zerstört die Illusion des Spektakels indem er auf die ideologische Mechanismen des Kapitalismus hinweist. Clark liest dies ab als Manets kritische Stellung dem Gesellschaft, wie auch der Malerei gegenüber, deren Begrenzungen er jenseits des Erkennbaren und Mimetischen nachfragt (CLARK 1999: 245–255).

Darüber hinaus weist Clark darauf hin, dass die herrschende Unbestimmtheit zwischen Dualitäten im Bild Ausdruck der Moderne sei:

The world that Manet offers as „modern“ is not simply made up of edges and uncertainties. It is plain as well as paradoxical, fixed as well as shifting; it lacks an order, as opposed to proclaiming the end of order as the great new thing (CLARK 1999: 254).

Infolgedessen verkörpert *Un bar aux Folies-Bergère* den Ausdruck der Moderne durch die Darstellung des kleinbürgerlichen Spektakels, sowie des Zweifels an diesem Spektakel.

Die sozialgeschichtliche Methode nach Clark setzt eine ausführliche Untersuchung und das Verständnis der historischen, politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Beziehungen mit der Betonung auf den Klassenrelationen voraus. Anschließend können die Kunstwerke analysiert werden und diese werden immer in ihrem gesellschaftlichen und ideologischen Rahmen betrachtet und als eine Spiegelung dieser komplexen Struktur verstanden. Das heißt, dass ein Kunstwerk immer von den gesellschaftlichen und politischen Prozessen seiner Zeit bedingt ist und als Darstellung dieser Prozesse zu erkennen ist. Bei Clark kann die Kunst jedoch die sozialen Bedingungen überschreiten und einen utopistischen Charakter bekommen – sie stellt in diesem Fall die Lücken in der gesellschaftlichen Struktur und Ideologie dar, und bestätigt dadurch erneut die starke Beziehung zwischen der Kunst und der Gesellschaft.

Clarks Analyse diente als Ausgangspunkt und die wichtigste Referenz falls aller Aufsätze, welche im späteren Sammelband *12 Views on Manet's A Bar at the Folies-Bergère* veröffentlicht wurden. Neben den dominierenden sozialgeschichtlichen Bildinterpretationen enthält das Buch auch psychoanalytische und feministische Zugänge zu Manets Bild. Der Künstler und

der Bildentstehungsprozess, die Beziehung zwischen Künstler und seinem Werk, stehen im Fokus der Forschung des Kunsthistorikers Bradford R. Collins. Sein Anliegen ist, durch psychoanalytische Interpretation des Bildes die feministische Kritik über *Un bar aux Folies-Bergère* zu ergänzen³, wie auch auf das poststrukturalistische Konzept über den Tod des Autors zu reagieren⁴. Collins bezieht sich dabei auf die Theorie Jacques Lacans, genauer gesagt auf die Begriffe des *Spiegelstadiums*, als auch auf Lacans *Blick*, der oft in der Kunstgeschichte zum männlichen Blick, der auf die Frauen als Lustobjekte gerichtet ist, transformiert wird.⁵

In seinem Essay untersucht Collins erstens den Entstehungsprozess des Bildes, besonders die Veränderungen, welche Manet währenddessen vorgenommen hat mit dem Absicht, eine Diskrepanz zwischen der körperliche Nähe des Betrachters zur attraktiven Bardame und dem unerwarteten psychologischen Abstand von ihr in den thematischen Mittelpunkt des Gemäldes zu stellen (COLLINS 1996: 118–119). Der Abstand als der Bildfokus verweist auf Lacans Begriffe des Begehrens und unvermeidbaren Mangels.

Im Seminar über die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse unterscheidet Lacan zwei Modi des Sehens – er nennt sie das *Auge* und den *Blick*. Der Verstand sieht durch das Auge, d.h. dass die Welt um den Wahrnehmenden als ihr Zentrum organisiert wird – so wie in der kartesischen Perspektive. Was der Verstand nicht beinhaltet, ist der soziale Aspekt der Wahrnehmung. Die Welt, die ich betrachte, ist die gleiche Welt in welcher die Anderen mich wahrnehmen. Diese Tatsache, dass wir als Objekte im Blickfeld der Anderen existieren ist der *Blick*. Laut Lacan ist die Wahrnehmung keine dualistische Beziehung zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen, sondern eine dreieckige Struktur, zu der erstens das Subjekt, zweitens der Blick auf das Subjekt und drittens das Bild gehören, das zwischen dem Subjekt und dem Blick entsteht. Wenn ich eine andere Person ansehe, sehe ich diese Person mich ansehend. Ich sehe mich also auch in den Augen des Anderen.

Der Blick ist eine noch bestehende Erinnerung daran, dass es immer etwas gibt, was uns fehlt, dass wir keine Einheit sind. Das Subjekt ist unvollständig, weshalb es stets danach begehrt, vollständig zu werden und seinen Mangel, seine Lücke im Subjekt durch Objekte zu füllen sucht. Der Blick ist das Begehren nach der Selbstvervollständigung durch den Anderen. Die Malerei versucht, so Lacan, die Welt als harmonische Einheit darzustellen und dadurch die Unvollständigkeit des Subjekts zu negieren. Aber in unserer Wirklichkeit wie in der Malerei: Der Mangel bleibt immer bestehen. Und eben durch den Blick wird dieser Mangel offenbar. Lacan behauptet, dass sich die Malerei sich für etwas anderes ausgibt, als sie ist. Aber der Blick zerstört diese Täuschung und zeigt dem Betrachter das, was er nicht sehen will – den

³ Die feministische Interpretationen dieses Bildes kritisieren Manet aufgrund der sexuell unterwürfigen Darstellung der Frau gegenüber dem männlichen Betrachter.

⁴ In 1968 kündigte Roland Barthes den Tod des Autor im gleichnamigen Essay an, was in der Methodologie der Kunstgeschichte einen Abstand von der Auseinandersetzung mit der Biografie und Rolle Künstlers für die Bildanalyse verursachte.

⁵ Der französische Theoretiker Jacques Lacan erweiterte und radikalisierte die psychoanalytische Theorie Sigmund Freuds seit den 50ern Jahren des XX. Jahrhunderts. Lacans Theorie wurde seit den 80ern Jahren in der kunstgeschichtlichen Forschung sehr oft angewendet. Die Interpretation und die Anwendung der Psychoanalyse Lacans in der Kunstgeschichte ist ein eher problematischer Bereich, denn Lacan selbst erläuterte seine Theorien nicht eindeutig und systematisch. Die Kunsthistoriker gaben sich die Freiheit, seine psychoanalytische Methode umzudeuten und zu erweitern. Meiner Meinung nach ist Collins Versuch erfolgreich, weil er sich nicht weit von den ursprünglichen Bedeutungen Lacans distanziert hat.

unvermeidbaren Mangel (LACAN 1996: 107–108). Die Malerei infolgedessen bestätigt die Spaltung des Subjektes, die Entfremdung und die Tatsache, dass wir, weder als Betrachter noch als Subjekte, nie eine Einheit erreichen werden.

Nach Collins ist der Grund des Begehrens und die Bestätigung des Mangels Manets *Bardame*. Demzufolge bietet Manet dem Betrachter eine Darstellung der Wahrheit an, die jenen enttäuscht:

Our inability to agree on the barmaid's psychological state might ironically be a key to understanding it. By creating an elusive, indefinite psychological state for the barmaid, Manet may have meant to widen the psychological gap between us, making it, in fact, unbridgeable. Not only does she refuse to relate to the male spectator, but he cannot fully relate to her. Even the kind and degree of intimacy provided by empathy is denied him (COLLINS 1996: 120).

Collins beschränkt Lacans Blick auf den männlichen Blick (auf die feministische Reaktionen antwortend), der in der Gegenüberstellung mit der *Bardame* enttäuscht wird.

Seine Idee von Manets *Bar* erweitert der Autor mit der Erforschung von Manets Biographie und seiner Beziehung zu Frauen. Die Enttäuschung des männlichen Bildbetrachters erkennt Collins als Manets persönliche Enttäuschung. Daraus folgend schließt er, dass Manets Bildthematik die psychologische Spaltung zwischen den Geschlechtern umfasst. Allerdings nimmt Collins keineswegs eine feministische Interpretation vor. Der männliche Blick ist in diesem Fall nicht auf die Frau als Lustobjekt ausgerichtet. Die *Bardame* steht hier als Subjekt des männlichen Begehrens, nicht im sexuellen, sondern im psychologischen Sinn. Der Mann als Betrachter erwartet, dass sie sein Begehren mit dem ihren erwidert, und ihn somit als Subjekt vollendet. Doch ein erwidrender Blick bleibt aus. Diese Enttäuschung des männlichen Betrachters verbindet Collins mit Manets Bruch von der Tradition der Renaissance, nach welcher die gemalten Frauen immer den Blick als Antwort auf das männliche Begehren zurückgaben und dadurch die illusionäre Einheit durch Malerei realisiert wurde.

Schließlich kommt der Autor zum Spiegelstadium und seiner Funktion in Manets Bild. Das Spiegelstadium bezeichnet eine psychologische Entwicklungsphase des Kindes zwischen dem 6. und dem 18. Monat, in welcher das Ich des Kindes durch die Identifizierung mit dem eigenen Bild im Spiegel geformt wird. Bevor das Kind sein Bild im Spiegel sieht, ist es sich der Grenzen zwischen seinem Körper und der äußerer Welt nicht bewusst. In diesem Moment des Zusammentreffens mit dem Spiegelbild erkennt sich das Kind als eine Ganzheit und entdeckt dadurch seine Identität. Das Ich ist geformt. Aber nach Lacan ist dies auch der Moment, in dem das Kind sich von sich selbst entfremdet. Die Identifizierung mit dem Spiegelbild ist eine Täuschung: Die imaginäre Einheit des Körpers im Spiegel ist noch keine reale Einheit. Laut Collins hat Manet in der *Bar* den Prozess des Spiegelstadiums bestätigt:

That is, in looking at the work Manet would have seen, in addition to the alienating or alienated barmaid, an object and its image with which he profoundly identified. In fact, he may well have seen the barmaid's somewhat downcast emptiness as the very mirror of his own. The split between the self and the world produced in the mirror stage and figured in the painting would have been overcome, however partially and temporarily, by the artistic mirror (COLLINS 1996: 133).

Für Collins Interpretation ist es wichtig, den Narzissmus, der bei der Ich-Entstehung im Spiegel entsteht, zu erklären. Im Lauf dieses Prozesses verliebt sich das Kind in sein Spiegelbild, in sein eigenes Ich. Das imaginäre Ich wird in diesem Sinn auch zum Begehren des Subjekts. In der Kunst heißt dies, dass die Entstehung des Kunstwerkes ein Prozess der egoistischen Suche ist, bei welcher sich die Entstehung des Ichs wiederholt. Das Bild, als das imaginäre Ich des Künstlers, ruft ein narzisstisches Vergnügen hervor, das Collins „the narcissism of authorship“ nennt (COLLINS 1996: 134). Diese Art des Narzissmus bedeutet, dass der Künstler, wie auch jeder Autor, sein vollendetes Werk als sein Spiegelbild, sieht. Auf *Un bar aux Folies-Bergère* angewendet, bedeutet dies, dass Manet das Bild Selbstbefriedigung verschafft. Collins behauptet, dass Manet an der Darstellung der problematischen menschlichen Beziehungen vergnügte, dadurch bewältigte er die Spaltung, die er gegenüber der Gesellschaft empfand.

Aus dem Beispiel von Collins Interpretation könnte geschlossen werden, dass Lacans Psychoanalyse als Methode in der kunsthistorischen Forschung die formalistischen und inhaltlichen Unstimmigkeiten nach dem dialektischen Prinzip Begehren – Mangel auflöst. Diese Methode erläutert, was bei der Betrachtung und bei dem Verständnis des Bildes unklar und unnachvollziehbar ist. Sie deckt die Spaltung des Subjekts auf, die der Betrachter nicht sehen will und erklärt die Beziehung zwischen Bildfiguren, Künstler und Bild einerseits, die Beziehungen zwischen Bild und Betrachter andererseits. Andere, wissenschaftlich fundiertere Methoden als die Psychoanalyse, können dies nicht durchschauen. Allerdings ist die psychoanalytische Methode nur auf den Vermutungen begründet, die nicht überprüfbar sind. Als empirisch nicht belegbare Methode, gilt die Psychoanalyse eher als persönliche Überzeugung (HATT et al. 2006: 194–198). Was unbestritten ist, ist die Wirkung der psychoanalytischen Lektüre des Bildes. Einmal durch die Augen Lacans gesehen, kann ein Bild in der Zukunft nicht ohne den psychoanalytischen Einfluss betrachtet werden.

Verschiedene Methoden bieten verschiedene Bildinterpretationen. Aber kann jedes Kunstwerk durch jede kunsthistorische Methode gelesen werden und bietet jede Methode eine plausible Antwort auf unsere Bildfragen? Sozialgeschichte erläutert die Bedeutung des Bildes in Rahmen seiner Zeit und erklärt, wie das Bild mit der Gesellschaft und ihrer Strukturen verbunden ist und wie sich die Gesellschaft im Bild spiegelt. Die Psychoanalyse andererseits löst das Bildrätsel innerhalb des Bildes und in der Beziehung zwischen Betrachter und Bild. Sie untersucht die unbewusste Intention des Künstlers, und ist bemüht, auch die Struktur der Bildwahrnehmung zu erklären. Diese zwei Methoden überschneiden sich auf der Ebene des Sozialen und sind von dieser in unterschiedlichem Maße bedingt. Die Fragen, die diese Methoden jedoch nicht beantworten, sind die Bestimmungsfragen des Bildes: Die formalen und technischen Aspekten, wie auch den Kontext dieses Werkes zu Manets Gesamtwerk und die Bildproblematik, welche den sozialen Rahmen sprengt.

Die Bildinterpretationen sind im Grunde genommen von den Überzeugungen ihrer Autoren festgelegt und gehen von den Intentionen der Forscher aus, die bestimmte Problematik zu lösen. Demzufolge bieten die von verschiedenen Methoden gegebenen Antworten mehr über die Fragestellungen ihrer Autoren, als über den Forschungsgegenstand. Der Ziel einer Bildanalyse ist von der methodologischen Orientierung des Authors bewegt und definiert. Die Methoden dienen hier als Mittel auf dem Weg nach einer Erkenntnis, welche die Möglichkeiten

für neue (metodologische) Lesarten der Kunst eröffnet. Und genau in diesem Potential, immer neue Fragen zu stellen und die Wege zu ihrer Antworten zu finden, besteht die Komplexität der kunsthistorischen Forschung.

LITERATUR

- ARMSTRONG, Carol. *Manet Manette*. New Haven & London: Yale University Press, 2002.
- CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers* (rev. ed.). Princeton: Princeton University Press, 1999.
- COLLINS, Bradford R. (Hrsg.). *12 Views on Manet's Bar*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- DE DUVE, Thierry. „Zum Aufbau von Manets Eine Bar in den Folies-Bergère.“ in: *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*. Hrsg. von H. Belting. München: W. Fink, 2000: 67–102.
- DEBORD, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Ed. Tiamat, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Die Malerei von Manet*. Berlin: Merve-Verlag, 1999.
- HATT, Michael et Charlotte Klonk. *Art history: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- ISKIN, Ruth E. „Selling, Seduction, and Soliciting the Eye: Manet's Bar at the Folies-Bergère.“ in: *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*. Hrsg. von N. Broude et M. D. Garrard. Berkeley: University of California Press, 2005.
- LACAN, Jacques. *Schriften I*. Weinheim: Quadriga, 1991: 61–70.
- LACAN, Jacques. *Das Seminar V: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Berlin: Quadriga, 1996.
- LÜTHY, Michael. *Bild und Blick in Mantens Malerei*. Berlin: Mann, 2003.

Ана Богдановић

МАНЕОВ БАР У ФОЛИ БЕРЖЕРУ И ЊЕГОВЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Резиме

Слика *Бар у Фоли Бержеру* француског уметника Едуарда Манеа иницирала је велики број реакција након излагања на Салону у Паризу 1882. године, али и бројна и методолошки хетерогена читања у хронолошки познијем историјско-уметничком истраживању. Од осамдесетих година XX века ово истакнуто дело Манеовог позног стваралачког периода постаје предмет анализе иновативних научних студија због недокучивог садржаја и комплексности нестабилних значења које наговештава.

Британски историчар уметности и оснивач социјално-историјске методе Тимоти Џеј Кларк (Timothy J. Clark) понудио је 1984. године у својој књизи о сликарству друге половине XIX века у Паризу *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers* прву интерпретацију *Бара у Фоли Бержеру* у контексту нове историје уметности. Ослањајући се на Кларково читање Манеове слике, амерички историчар уметности Бредфорд Р. Колинс (Bradford R. Collins) 1996. године издаје *12 Views on Manet's A Bar at the Folies-Bergère*, зборник текстова који за предмет изучавања имају ово дело, укључујући и своју интерпретацију која *Бар у Фоли Бержеру* свеобухватно истражује у кључу теорије психоанализе Жака Лакана.

Методолошки механизми и стратегије две семиналне интерпретације Манеовог *Бара* које развијају Кларк и Колинс, те резултати и могућности социјално-историјског и психоаналитичког приступа у читању уметничког дела у тексту су представљени и критички анализирани са циљем пружања увида у комплексност и отвореност историјско-уметничке дисциплине.

ALEKSANDAR KADIJEVIĆ

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Expressionism and Serbian Industrial Architecture*

ABSTRACT: As the original movement in European Avant-garde architecture, Expressionism expanded in Serbian inter-war construction industry with reflections even after 1945. Unlike its representation in profane, sacral, and memorial structures, its manifestations in industrial architecture have not been thoroughly considered in their historical sense, even though it provoked innovative compositional solutions. Here we will analyze the expressionistic elements in industrial structures of leading Serbian architects of the post-war period and the period between two wars.

KEY WORDS: expressionism, industrial architecture, artistic freedom, Serbia.

As the original movement in European Avant-garde architecture, Expressionism expanded in Serbian inter-war construction industry with reflections even after 1945. (КАДИЈЕВИЋ 1990; БРКИЋ 1992; МИЛЕТИЋ АБРАМОВИЋ 2007; КАДИЈЕВИЋ 2012) Unlike its representation in profane, sacral, and memorial structures, its manifestations in industrial architecture have not been thoroughly considered in their historical sense, even though it provoked innovative compositional solutions. Here we will analyze the expressionistic elements in industrial structures of leading Serbian architects of the post-war period and the period between two wars.

Dilemmas about what is primary in the industrial structures: architecture – construction or the aesthetic element of the project task, technology or form, usefulness or aesthetics, impersonal functionality or expressive symbolism, visual inconspicuousness or urban intrusiveness – is what marked the work of the generation of that specific discipline's protagonists. Experience shows that, during the drafting of conceptual design, the authors of the industrial facilities were conspicuously leaning towards one of the abovementioned principals – civil engineers towards function and technology and architects towards imagination and originality. (FRANKASTEL 1964; КАДИЈЕВИЋ 2002) But even if it has been more present, the artistic component has been significantly abated to appease the strictly utilitarian, impersonal layers of constructed entities. That impression was corroborated by the past research of the historical

* This paper is the result of work on research projects “Serbian art of the 20th century – the national and the Europe” funded by the Serbian Ministry of Science and Education (No. 17703) and “The foreign influences on Serbian architecture in the 20th century” funded by Matica Srpska.

industrial facilities design, whose initial aesthetics got substantially diluted in the finishing modifications. That is the reason why only a small number of accomplished capacities received representative architectural finishing treatment since the investors lacked the appreciation for financially demanding aesthetics of these projects.

History of the new Serbian architecture shows that in a qualitative sense the constructional types have been developing unequally in accordance with unequal status in the system of academic studies. (MANEVIĆ 1972: 7–38; КАДИЈЕВИЋ 2011) As opposed to churches and other representative types of public and private buildings, industrial architecture received the least regard. In higher education curriculum and civil engineering legislative system, for too long (1901 to 1945) it has been tied to the so-called commercial structures – it has been treated as a separate entity after the Second World War. Since the beginning of the twentieth century up until 1932 the subject “Agricultural Building Design” and later “Commercial Building Design” was the subject thought by versatile Nikola Nestorović who was superseded by Branislav Kojić. The subject “Commercial and Industrial Buildings” has been added to the curriculum after 1941. (ПОТЕР БЛАГОЈЕВИЋ 1997)

During the entire twentieth century, the suppression of author’s personal component has substantially deterred Serbian designers from specializing in architecture of industrial structures where the knowledge of technological processes has been more important than resolving the artistic issues. Spatial positioning of industrial structures, with a few exceptions, has not been thoroughly considered with regards to esthetic and urban aspect. Although fundamental civilization and economic importance of the comprehensive industrialization has been publicly emphasized, production capacities have not received equal attention in urban spatial hierarchy. There were no awards for contribution, no publicity and no substantial financial benefit in that demanding area. These constructions have not been depicted on postcards, daily or periodic illustrated press and even when that was the case instead of designers’ names only official terms and names of the owners were mentioned. With the exception of National printing office (1933) and National postage stamp factory (1936), there were no larger public tenders for industrial structures. Pushed to distant suburban areas or built on the brinks of city centers, they never caught the eye of most of the architects. The notion that there is no room for style studies, spiritual expression, placement of conventionally recognizable symbols of power or decoration which would occupy the artist with details in these projects was predominant.

The non-artistic character of most of the functional facilities was influenced by the pragmatic customers, giving architectural importance only to the administrative buildings and offices in the city, while factories were mostly built by civil engineers and anonymous foreign architects-specialists. Mills, steel-works, brickyards, cement and glass factories, lumber mills, silk, gravel, salt factories, rolling mills, breweries, printing presses, sugar factories, foundries, bakeries, dairy plants, slaughterhouses, repair shops, warehouses, hangars, harbors, gas stations, refineries, mining shafts, thermo-electric and hydro-electric plants, pumping stations and water towers, special technologies factories, storehouses, factory circle gates and guard facilities were not considered valuable, not even when they were made by respectable architects. Although some of the examples possess plastic, spatial and decorative qualities, shown in the effective grouping of the masses, suitable internal organization or refined stylistic details,

they have not reached the level of typical recognition, such as the other types of public buildings. Unlike most factory facilities, structures of technical culture (main telephone exchange, train stations, underground and above ground parking lots, observatories, laboratories, research institutes, telecommunication centers, etc), were built on more important city locations and gained a more representative architectural treatment, making them more noticeable.

The recorded authorized structures of industrial architecture, mostly located in the capital, (КУЛЕНОВИЋ 2010) in Vojvodina and a few industrial centers in central Serbia, shows the interest their authors had in the three aesthetic constants, methodologically differentiated when it comes to the question of planning production facilities. Most industrial facilities are built on the principles of utilitarian *objectivism*, with modestly decorated interiors and simple paneling in the style of Romanticism, Secession and Academism (application of shallow recesses and simplified dividing cornices, triangular gables, shallow bay windows, double pitch roofs, etc), as well as the functionalistic minimalism (characteristic for elementary cubic constructions, no decorations, light-dark contrasts and significant urban signature), while the smaller, for domestic culture more important part, was done more originally, with the marks of authors *Rationalism* and moderated *Expressionism*. However, unlike in Germany, the radical non-contextual paroxysm (more present in some other types of buildings in Serbia) but the expansive structures were used to primarily enrich the ambience of city outskirts.

Unlike the Functionalists, for whom the purpose of the building and the current entrepreneurial interest represented the primary goal, the rationalists observed utilitarianism in a more elastic way, adapting industrial structures to various and longer-lasting uses, leaving room for the initiatives of the future generations. The Rationalist is always looking for the middle value, instead of blindly succumbing to one particular case, stating a creational self-consciousness with balanced formal-structural solutions, instead of *l'art pour l'art* plastic and visual displays. On the other side, the Functionalist always remains in the narrow frame of the stated mission, the sphere of pure adaptation and objectivism, where the lack of authorial individuality is prominent. On the third side, in the circles of architectonic fantasists, hyper-individualists and expressionists, there were diametrical criteria used, to confirm the primacy of unconfined imagination in the creation of spiritual, naturalistic and emotional component of architectural creation. The various emotions, spiritual unrest and cultural ideologies of the inspired individuals have gained their extreme architectonic expression, representing the moving force in adapting broader ambience to the initial vision (buildings understood as symbolical “crowns, monuments and lighthouses” of cities, regions and countries). One expressionist wing, turned to dynamism architecture lead by Eric Mendelsohn, insisted on abstract geometrical form for expressing strong feelings and involved messages, while the other was inspired by nature and primordial urges. (MAKO 2009: 3–28) Both wings were connected by the theoretically precise determination of material-spiritual and symbolic properties of the applied plastic means.

All three differentiating constants had their creational exponents and characteristic examples in Serbia, which should be more thoroughly researched in the future. Current interpretations show that the highest achievements were made in the architecture of authorial rationalism (Jan Dubovi, Branislav Kojić, Ivan Antić, Milorad Macura, Svetislav Ličina) and expressional dynamism (Josif Najman, Momir Korunović, Danilo Kačanski, Filip Šmit, Alek-

sandar Đokić), with the entrepreneurial spirit of Dragiša Brašovan operated in between the two concepts. The impersonality of Functionalism, characteristic for its stereotypical solutions and the cult of the straight line, was most efficiently opposed by the supporters of Expressionism, since Rationalism remained undeveloped.

Architectural Expressionism was based on the expression of artistic intuition and internal expression. (SHARP 1966; PEHNT 1973; JURAS 1997: 31–45; АЛФИРЕВИЋ 2012) The passionate revolt of its bearers, marked by extreme personal vision, was pointed at the change of set order of urbanism and architecture, unlike Functionalism, which placed the outside influences, social needs and analytical sensibility of the scientific and technical era above the individual vision. The Expressionism leaned towards utopia and a performance of whirlwind emotions, while Functionalism sought unification and serial standardization of purified structures.

Realized and imagined objects were visually represented in two different ways by the Expressionists: with perspective and without perspective, which influenced their shaping in Serbia as well. The space with perspective, often to be found in their works, implied a static experience of a building, derived from a privileged frontal position, adjusted to the orthogonal matrix of thought-out configurations. With the orthogonal concept, the position of the spectator in the axis or in the point of axis opening, provided for an easier orientation in the hierarchically organized space, intensifying the impression of an arranged optical sensation. On the other hand, the revolutionarily imagined space without perspective implied a deviation from the static impression of a building in order for it to be dynamically perceived by a constant change in the spectator's position. In a space-visual organization of such structures the harmony between the parts and the whole was often lost, as evidenced by the most expansive of the known examples. Sometimes both concepts are combined, (BORSI 1984) while taking care that the expressive emphasis does not threaten the compactness of the indented structures.

The interwar Expressionism, without any deeper theoretical preparation, primarily manifested in Serbia through the external compositional emphasis, and rarely through the whole spatial structure and interiors. The ideas of Expressionism came to Serbian architecture indirectly, by way of emulating the examples from international expert magazines, as opposed to analyzing the signpost Central European examples *in situ*. Also, Serbian architects had no personal nor collaborative contact with the expert leaders of the Central European Expressionism, nor was it mentioned in schools or current architecture critiques, boiling down to an idiom to be adjusted to local conditions. However, the value of certain works inspired by Expressionism, as well as the parallel time of appearance alongside the colorful Expressionism of the Serbian art and common aspirations in the avant-garde literature and music, shows that the style of the movement was significantly present on the Serbian interwar cultural scene. The Expressionism was occasionally revived in the production of the authors of the Belgrade school of modern architecture (1952–1980), as well as in the ensuing Neo-modernism and the globalist Monumentalism, deprived of the initial critical potential. (БРКИЋ 1992; МИЛЕТИЋ АБРАМОВИЋ 2007)

Neo-Romanticism and Neo-Gothicism associations found in the shapes of gables, bay windows, openings and towers, close to the romanticism branch of Expressionism, noticeable on the industrial structures throughout Vojvodina, Belgrade and central Serbia. Although this segment shows certain significance, it is more likely that the expressive details were built into

stylistically various structures, rather than buildings that were more expressionistically shaped. It is important that Serbian industrial architecture never combined straight and slanted (or round) roofs, in order to emphasize the height differences and plastic dynamism of the used volumes (as was the case in Germany), since investors never showed any interest in that.

The Expressionism initially appeared on the structures of technical culture, and then on some industrial facilities. The indented massive block of the Ministry of post and telegraph (1926–1930), (Fig. 1) by architect Momir Korunović, represents the most impressive accomplishment of the national-romanticism branch of Serbian Expressionism. The shape and the tripartite facade link it to the conventional academic principles of composition, while by any other attributes it represents an unusual and original structure. Full of internal strength pouring out of the massive bulging volumes, as well as the expressive contrast of the horizontal and vertical emphasis, bright and shadowy surfaces, it will leave no observer indifferent. (КАДИЈЕВИЋ 1996: 56–57; ПАНТЕЛИЋ 1997: 32–33; ЖИВАНОВИЋ 2001)

On his next anthological accomplishment, Post Office 2 in Belgrade (1927–1929), Korunović emphasized the contrasts of the indented facade zones more prominently, while the brimming spatial energy of the extended arches increases the expressive effect. (Fig. 2) Details of second phase plastic and lively heraldic decoration have revived the silhouette of a once striking building (damaged in bombardments of 1941–1944, after the war reconstructed in a unidentifiable fashion). (КАДИЈЕВИЋ 1996: 63–65; ПАНТЕЛИЋ 1997: 32–33; МИЛАШИНОВИЋ МАРИЋ 2002: 54)

An important establishing example of a moderate modernist Expressionism is the National Bank of Serbia's Institute for Manufacturing Banknotes and Coins (1927–1929), (Fig. 3) the work of Josif Najman, tied in with the lowland landscape of Belgrade's Topčider, the parks of which the author was also in charge of. The Expressionism shapes are



Fig. 1. Ministry of post and telegraph, Belgrade



Fig. 2. Post Office 2, Belgrade



Fig. 3. National Bank of Serbia's Institute for Manufacturing Banknotes and Coins, Belgrade



Fig. 4. Printing department of same building

also those of the wavy, ribbed structure of the lateral facade, windows that are placed at a slanting angle in the opposite corner, as well as a non-conventional solution of the printing department, characterized by a ribbed ceiling divided into sections with plastic. (Fig. 4) Slanting lines of the frame overhangs and window rows of the towers, set in opposite directions (North-South) on the sides of the building emphasize asymmetry and the relationship of light and dark. With his inspired contribution of industrial architecture, planted in a green suburban landscape, where the approach with and without perspective intertwine, Najman has connected imagination and reality with invisible bonds. (KADIJEVIĆ 1990: 96–97; ĐURIĆ ZAMOLO 1992: 230–231; КУЛЕНОВИЋ 2010: 97–98).

At the beginning of the 30s, while arranging the foundations of Belgrade public buildings, traditional two-wing solutions were more and more commonly exchanged for a free composed plans. This is the case in the expressionistically composed ground-plan that won the project competition for Post Office 1 (1930) by Hans Poelzig's student Josip Pičman and his associate Andrija Baranji from Berlin. (ДРЉЕВИЋ 2009; МИХАЛЛОВ, МИШИЋ 2009) (Fig. 5) Strong expressive curvature of the side and frontal block, was tamed by the massive paneling by the architect Vasily Androsov, upon bureaucratic decision by the higher instances. (Fig. 6)

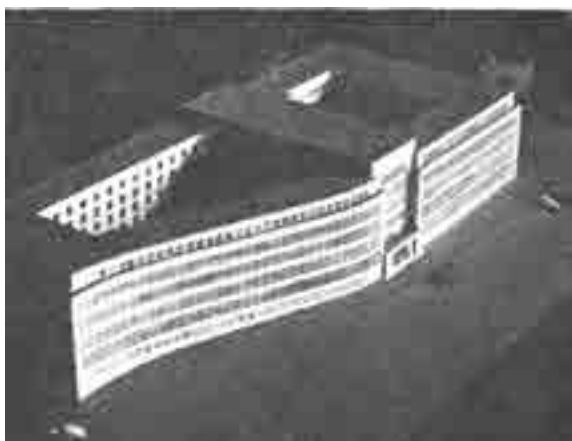


Fig. 5. Post Office 1, Belgrade (project by J. Pičman and A. Baranji)

Thermo-electric power plant “Strength and light” (1930–1932), built on the banks of Danube in Belgrade based on the project of Swiss architects, possesses elements of art deco and modern rationalism, (Fig. 7) as well as the silhouette symbolism of asymmetric blocks with a tower, characteristic of moderate Expressionism. (КНЕЖЕВИЋ 2011) (Fig. 8) Plastic expansiveness of volumes arranged

without perspective can be seen on Najman's factory "Teleoptik" in Zemun (1938–1939), (КУЛЕНОВИЋ 2010: 130) which was reduced to parts of the interior in the National postage stamp factory (1940) by the same architect. (BOGUNOVIĆ 2005: 1004)

Expressionism appeared in some industrial facilities built outside of Belgrade, such as the "Albus" factory (Fig. 9) by Danilo Kačanski in the outskirts of Novi Sad, and Šmit's Beočin cement factory, (MITROVIĆ 2003; MITROVIĆ 2010) while it can be found in traces at the



Fig. 6. Executed Post Office 1 (by V. Androsov)



Fig. 7. Thermo-electric power plant
"Strength and light", Belgrade



Fig. 8. Front façade of Thermo-electric power plant
"Strength and light"



Fig. 9. "Albus" factory, Novi Sad



Fig. 10. National printing office, Belgrade

frontal openings of the administrative building of the textile factory in Vučje, by Grigorije Samojlov. (КАДИЈЕВИЋ, МАРКОВИЋ 1996: 89–92, 101; ПРОСЕН 2005: 102)

National printing office in Belgrade (1933–1940), (Fig. 10) the work of Dragiša Brašovan, is the pinnacle of Serbian pre-war Modernism, containing the echoes of Expressionism, found in the dynamism of the finished parts of the prominent corners, although it is the author's rationalism that prevails in the lower zones and the interior. (БРКИЋ 1992: 99–100; МИЛАШИ-НОВИЋ МАРИЋ 2002: 106; ВЛАГОЈЕВИЋ 2003: 182–183) The composition of the transformer station "Filmski grad" (1979) (Fig. 11) by Aleksandar Đokić, (БОГУНОВИЋ 2005: 780) exploits the expressive characteristics of the circle, cylinder and arch, melting them into one unrestrained indented whole. Built on a high position in the southwest rim of the capital it became an effective visual clue. (МАНЕВИЋ 1995: 44, 88–91) As a romanticist in nature, fighting against the "straight line" canon all his life, Đokić skillfully combines cylindrical segments and arcs, combining the traditions of Futurism and Expressionism. (БРКИЋ 1992: 320–321; МИЛА-



Fig. 11. Power transformer station "Filmski grad", Belgrade



Fig. 12. Power transformer station "Filmski grad" (opposite facade)

ШИНОВИЋ МАРИЋ 2002: 132) The floating structure with expressively emphasized supporters, the critics have pointed out the “virtuous gothic paraphrase”, close to the romantic branch of Expressionism. (ЈЕВТИЋ 2004: 119) (Fig. 12)

An example of moderate structural Expressionism is the base of the slim three-sided stem of the telecommunication tower on Avala (1960–1966), the work of architects Uglješa Bogunović and Slobodan Janjić. By using the three-sided prism (or a symbolical tripod), the authors have removed the usual cylindrical monomorphism from the long dart-shaped mass of the tower. (БРКИЋ 1992: 198–199; МИЛАШИНОВИЋ МАРИЋ 2002: 134). However, the Expressionism of the structure was significantly alleviated with the constructivist shape of the six-sided gondola near the top.

The overview of the influences of European Expressionism on Serbian industrial architecture shows the variety of methods by which this repertoire was used in a multifunctional way. Towards the innovative stylistics and seductive symbolism of the movement the predisposition lied with both the less and more known Serbian architects, whose works in the domain of industrial architecture has not been studied enough. That is why creating the records of the remaining examples of this stimulus is becoming an important topic for the historiography.

LITERATURE

- АЛФИРЕВИЋ, Ђорђе. „Експресионизам као радикална стваралачка тенденција у архитектури.“ *Архитектура и урбанизам* 34 (2012): 14–27.
- БЛАГОЈЕВИЋ, Ljiljana. *The Elusive Margins of Belgrade Architecture*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 2003.
- БОГУНОВИЋ, Slobodan Giša. *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*, t. I–III, Beograd: Beogradska knjiga, 2005.
- BORSI, Franko. „Ekspresionizam i arhitektura.“ *Život umjetnosti* 37–38 (1984): 25–33.
- БРКИЋ, Алексеј. *Знакови у камену. Српска модерна архитектура 1930–1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992.
- ДРЉЕВИЋ, Марија. „Историја и архитектура Поште 1 у Београду.“ *Зборник за ликовне уметности Мајнице српске* 37 (2009): 277–296.
- ЂУРИЋ-ЗАМОЛО, Divna. „Јевреји – градитељи Београда до 1941. године.“ *Zbornik Jevrejskog istorijskog muzeja* 6 (1992): 230–231.
- ЖИВАНОВИЋ, Душица. „Прилог проучавању историје и архитектуре зграде Контролног одељења Министарства пошта, телеграфа и телефона у Београду.“ *Наслеђе* III (2001): 105–113.
- ЈЕВТИЋ, Милорад Х. *Критички рефлекс*. Београд: НИИ, 2004.
- JURAS, Ivan. *Utopijske vizije grada*. Zagreb: Školska knjiga, 1997.
- КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Elementi ekspresionizma u srpskoj arhitekturi između dva svetska rata.“ *Moment* 17 (1990): 90–100.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Мир Коруновић*. Београд: РЗЗСК: Музеј науке и технике, 1996.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар и Срђан Марковић. *Градитељство Лесковац и околине између два светска рата*. Лесковац: Народни музеј, 1996.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Култ технике у савременој архитектури.“ *Историја уметности* 1–2 (2002): 177–180.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Архитектура и дух времена*. Београд: Грађевинска књига, 2010.
- КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. “Newer Serbian Architecture and its Audience.” *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* 39 (2011): 253–270.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Експресионизам у београдској архитектури (1918–1941).“ *Наслеђе* XIII (2012): 59–77.
- КНЕЖЕВИЋ, Неда. „Ревитализација термоелектране ’снага и светлост’ у Београду.“ *Наслеђе* VIII (2007): 209–222.

- КУЛЕНОВИЋ, Рифат. *Индустријско наслеђе Београда*. Београд: Музеј науке и технике, 2010.
- МАКО, Vladimir. *Estetika–arhitektura*, knj. 2. Beograd: Orion Art, 2009.
- МАНЕВИЋ, Zoran. *Srpska arhitektura 1900–1970*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- МАНЕВИЋ, Зоран. *Александар Бокић*. Београд: BMG, 1995.
- МИЛАШИНОВИЋ МАРИЋ, Дијана. *Водич кроз модерну архитектуру Београда*. Београд: Друштво архитеката, 2002.
- МИЛЕТИЋ АБРАМОВИЋ, Љиљана. *Паралеле и контрасти. Српска архитектура 1980–2005*. Београд: Музеј примењене уметности, 2007.
- МИТРОВИЋ, Vladimir. „Primeri industrijske arhitekture novosadskih modernista.“ *DaNS* 41 (2003): 22.
- МИТРОВИЋ, Vladimir. *Arhitektura XX veka u Vojvodini*. Novi Sad: Akademska knjiga: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2010.
- МИХАЛЛОВ, Саша и Биљана Мишић. „Палата Главне поште у Београду“, *Наслеђе* IX (2008): 239–264.
- РАНЕЛИЋ, Bratislav. „Nationalism and Architecture.“ *JSAH* 1, vol. 56 (1997): 16–41.
- РЕНТ, W. *Expressionist Architecture*, London: Praeger, 1973.
- ПРОСЕН, Милан. „Сарадња архитекте Григорија Самојлова са породицом Теокаревић.“ *Лесковачки зборник XLV* (2005): 99–113.
- РОТЕР БЛАГОЛЕВИЋ, Мирјана. „Настава архитектуре на вишим и високошколским установама у Београду током 19. и почетком 20. века.“ *Годишњак града Београда XLIV* (1997): 125–168.
- SHARP, Dennis. *Modern Architecture and Expressionism*. New York: George Braziller, 1966.
- FRANKASTEL, Pjer. *Umetnost i tehnika*. Beograd: Nolit, 1964.

Александар Кадиевић

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ И СРПСКА ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА

Резиме

Као оригиналан правац у европској авангардној архитектури, експресионизам је захватио и српско градитељство између два светска рата, са одјецима и после 1945. године. За разлику од заступљености на значајним профаним, сакралним и меморијалним објектима, његова испољавања у индустријској архитектури нису подробније историографски разматрана, иако је и у тој области подстакао иновативна композициона решења. Овом приликом анализирају се експресионистички елементи индустријских објеката специјализованих српских пројектаната међуратног и послератног раздобља.

Прегледним разматрањем утицаја експресионизма на српску индустријску архитектуру потврђена је разноврсност метода којима је његов репертоар коришћен. Иновативној стилистици и заводљивој симболици тог правца једнако су нагињали водећи, колико и мање познати српски градитељи, чије стваралаштво у домену индустријске архитектуре није довољно проучено. Отуд се темељито евидентирање преосталих примера намеће као важна тема будућих историографских подухвата.

JEREMY HOWARD
 University of St Andrews, Scotland
 Оригінальний научний рад / Original scientific paper

Beacons of the Past: Schools as Spaces (and Faces) of Collective and Individual Memory

ABSTRACT: Schools can be considered complex assemblages designed for both present generations and posterity, as well, to a lesser extent past generations. Their design and iconography is usually by adults for children, though they frequently speak to adults as well. They are exercises in the formation of identity and public relations. As working, biographical entities they express qualities of forelife, life and afterlife. This article reveals schools as having museums, as well as being and not being museums. Being living institutions, despite freezing certain inflections, their commemorative language evolves and is symptomatic of diverse historical situations and values. Schools' memorialisation is ultimately shaped by those controlling the switch for the beacon's light.

KEY WORDS: schools, memory, Scotland, Russia, Serbia.

INTRODUCTION

From whence is youth's memory derived? For youth memory is something moulded by its experience of environment and community. Presence in these activates a sense of being that often feels like belonging. First the family and then the school (plus the neighbourhood and sometimes a religious institution) are, most often, the instigators of youth's awareness that the present is full of signs of the past. Children's understanding of generation is cultivated by these *genius loci*. They learn, and are taught, that presence involves absence, and that being is actually becoming. As such the institutional sites of the fostering of children's appreciation of history, time and place are intrinsically rich in their signifying of commemorative value and offer a special reading of the adult instillation of this in the minds of future adult generations. Schools aim to be sanctuaries... in more ways than one.

This paper takes cursory glances at schools from across Europe. This is enough to recognise them as commemorative sites, and not least as markers of identity and loss. As expressions of community they articulate their respective versions of tradition, modernity and education through their architectural language and adornment. The fact that decisions are made to change these (often along with the school name, emblems, mottos and anthems) according to the political pendulum of the times reinforces their role as arbiters of cultural contemporaneity and memory. Associations with individuals and collectives of the past abound. By extension



Fig. 1. Flower memorial

connection is made with what those historical figures stood for and, indeed, what they are perceived to continue to stand for. Pride and respect (and occasionally the opposite) for these is both engineered and maintained. Such homage often comes at the expense of the same being paid to others. It can also be that it is rejected, ignored or subverted by some of those for whom it is being constructed (whether within the institution or beyond). Traces of this subversion, such as graffiti, damage or theft, offer alternative forms of commemoration... The bronze bust outside Belgrade's Dragan Kovacevic School for Eye Safety (Safarikova 8) has been stolen. Its pedestal survives. It supports some well-tended flowers in a pot that pay tribute to the current Bulgarian janitor's sense of beautiful order. Following my fleeting visit I now cannot remember who the bust depicted (Dragan Kovacevic?) and why. Who does remember? (Fig. 1)

As far as the urban landscape (as well as much architectural history) is concerned schools can be forgotten. Passersby frequently do not notice them. They forget their existence. They

would seem to have no reason to enter and so the buildings are excised from consciousness. Yet their physical and historical presence looms large. And they are liminal public spaces that regularly, if not spontaneously, open their doors and vaults of memory to 'outsiders'. In some countries they are polling stations, in others community centres, and in still others places for competition, entertainment and display. As multi-functional, multi-generational formative institutions schools are a challenge to man's striving for some form of enshrined permanence and immortality. The lifespans of schools are limited. As society 'progresses' and time passes they are frequently deemed to lose their fitness to function. Their heightened cultural sedimentation hides and elides much of the lives that pass through them. Yet their fabric and integral decoration can narrate senses of the 'immemorial' that the sedimentation cannot disguise. This means they become factory-museums for the fabrication of memory.

School institutional commemoration can focus on founders, patrons, donors, figures of high state and church, influential teachers and educationalists, architects renowned alumni, victims and heroes of war and uprising. But it can also be concerned with remembering school achievement, qualification and success. Trophies, medals, banners and certificates are frequently prominently displayed, as, more ephemerally, are press reports and accounts of prize-giving ceremonies. Either way these forms of commemoration are about presenting an absent past or

current as signs of worth, the intention of which is to impress and influence their beholders. Perceived failure, anti-social behaviour, punishment or mediocrity are seldom objects of long-term official remembrance though they can be recalled through their apparent absence in the commemorative value objects and symbols. They can also sometimes be read, if one is so inclined, within the framed class photographs from various periods that often adorn school walls.

There is something cult-like in the commemorative functioning of schools. One only has to enter the foyers (or corridors, canteens and courtyards) of any number of schools to sense a hallowed reverence for people and events of the past. This can even happen in 'modernist', decoration-eschewing contemporary schools where the architecture and materials could be considered counteractive to cultural memorialising trends. Take, almost at random, for example, the recently built Salto School de Trinoom in Eindhoven, Netherlands, by architects En-en.¹ For all the school's *tabula rasa* plainness its cafeteria is dominated by a large pixellated-style image of Maria Montessori, the educational theorist whose philosophies and systems are being advanced by the school. Actually the reverence for Montessori and her Constructivist approach to learning is to be felt in the treatment of spaces, colours, light and ambience of the school as a whole.

The commemorative processes of schools can seep or be instilled into individuals yet it can also be the case that those they are aimed at lose recognition of them. The flowing daily and generational usage of schools means that their memorialisation while ostensibly collective is just as likely to be collected, i.e. an assemblage of subgroups' and individuals' fragmented appreciation of the institutional narratives of remembrance. If one enters every day out of duty and in transit to a zone of directed learning or administration one may well begin to ignore, if not forget, the plaques, sculptures, awards and vitrines in the public areas. For, while they may be displayed in classrooms, laboratories, libraries, halls, and gyms, they are more frequently placed in areas designed for through movement. As such the school day involves passing them by without, as a rule, having attention drawn to them. Schools are not museums or mausolea, at least not what are usually conceived of as these. Yet the boundaries between schools and other heritage institutions are not as distinct as they may seem. They are keepers of the flames of the past and, as such, as well as in their delivery of curricula and ideologies, nurturers of the future. The multi-faceted nature of school education means that the often formative memorialist aspect of schools stands out from standard shrines and monuments to memory.

In this paper I have chosen to focus on schools from three distinct parts of Europe, Serbia, Scotland and Russia, and have selected two schools from each of these. In keeping with a subject concerned with the construction of institutional memorialising for the young I have decided to work chronologically backward, moving from the more recently built school to the older one in each of the countries. Although I am mainly concerned with the memorialist trends exhibited in schools during the modern period of mass public education, I also introduce one (Scottish) example from earlier to draw out some peculiar commemorative similarities and differences. In each country I explore a school building constructed during the

¹ At Don Boscostraat 2, created 2004–2009 (see: <http://www.architecten-en-en.nl/projecten/onderwijs/brede-school-de-trinoom-eindhoven.html>).

first decade of the twentieth century as this was the period when burgeoning mass education and national identity creation combined in a strident, innovative blend of architectural-material expression. In Serbia and Russia I complement this with analysis of schools from the 1930s. The schools chosen are a mixture: comprehensive-selective; primary-secondary-unified; coeducational and single-sex. All but one have had to reinvent themselves according to changing times and systems. The exception has been turned into a museum of education, which, while a reinvention, means it no longer acts as an official school. The concern here is to trace the evolution of schools' memorialising not just to mark out its original conception. In so doing the relationship to the state, prevailing ideologies and historical trauma is charted. The perception and expression of a school as bourgeois or proletarian, monarchical or republican, elite or egalitarian, secular or religious, authoritarian or progressive can be seen through probing questions of style and changing iconography.

It is possible to determine four different forms of school commemorative functioning, not all of which, given the focus of the present enquiry, are broached here. First, as *almae matres* schools often nourish a sense of communal nurturing that gives rise to alumni associations whose mission is to keep the school community together even after it has physically separated and gone forth from the buildings which contained it. As such reunions are held and the community is re-established virtually through group websites on which are posted visual and textual memories, most being in the form of class photographs. There, names and personalities are put to faces. In contrast (though often connected, not least by internet hyperlink), second, there is the official commemoration that celebrates the institution and its achievements. Here the entity, and its image, is prioritised over the individual. Third, there is the multifarious and multivalent commemoration of 1) locality, 2) nation, 3) state and 4) education. Fourth, school premises commemorate the architects, artists and tradesfolk who worked on them, together with the spatial concepts, use of materials and style trends of passing eras. Here the emphasis is on the second, third and fourth forms of commemoration and the overlaps between them.

The revelation and evaluation of commemorative purpose in the school case studies presented here are subject to certain restrictions, and, as a result, inevitable skewing. For all their pride in tradition and achievements, schools can be prone (not least when they are military ones) to guarding jealously their wares, treasures and children. Free public access is impossible. Hence the treatment of the schools is piecemeal and partial, the source material for the six mini-investigations being gained from a mix of field visits and published works. I apologise in advance for the slightness of my discussion of the Belgrade schools, which is largely based on fleeting tours, and the reliance on texts for my discussion of one of the St Petersburg schools. Significantly, one of these, Grabar's memorial 'biography' of the Nakhimov College, has a great deal in common, in terms of structure, tilt, scope, content kind and imagery, with the book by Lockhart on Heriot's School in Edinburgh which I similarly use for interpreting the Scottish school's approach to memorialisation.² Surely it is not chance that both were first published in 2003 and both appeared for/exploited historic anniversaries.

² Concerning Grabar, see note 33, for Lockhart, see note 17. All translations from non-English texts are by the author. I acknowledge responsibility for any errors.

If education is about the shining of light through the miasma of ignorance and incomprehension then can be no surprise in schools having become known as beacons of the future. It would, however, be more fitting so see them, as I seek to show here, as simultaneously beacons of the past... not to mention the present.

BELGRADE SCHOOLS REMEMBER

In Belgrade, stepping into Milica Krstic's modernist **First Boys' High School** (61 Cara Dusana, 1935–38) (Fig. 2) is affective, for its delivery of a feeling of continuity between past and present is starkly and manifoldly expressed.³ In the sublime rationalist spaces of this International Style building the functionalism is melded to memorialisation. Here then it would seem that even the everyday user of the school must imbibe its commemorative atmosphere.



Fig. 2. First Boys' School Belgrade corridor

³ I am very grateful to Aleksandra Ilijevski for introducing me to this and many other schools in central Belgrade. Milica Krstic (1887–1964), who specialised in designing schools while working for the Serbian Ministry of Civil Engineering in the interwar years, needs greater recognition than that accorded to her to date, particularly for her contribution to modern school architecture.



Fig. 3. Bust of Lj. Nenadovic

In the foyer of the main entrance a curved reception desk is adorned with an historic photograph of the exterior of the building, together with the school's name in Cyrillic and date of founding (1839). On the walls facing the entrant are three large burnished grey stone panels with gilt superscriptions and images commemorating the establishment and history of the school (and its buildings). These are dated 1995. They surround a bronze bust on a marble (?) plinth of the renowned Serbian writer Ljubomir Nenadovic (1826–1895), one of the first graduates of the school (1843), who subsequently taught there (from 1848), and, from 1859 to 1868, was Serbian Minister of Education. (Fig. 3) Also in the foyer (presently), recalling the materialities of the school's past, is a well-used nineteenth or early twentieth century green-painted wooden combined school desk and bench (for two students) with two inkwells and pen grooves. The east wall contains a large stone plaque with a long inscribed list of the almost one hundred teachers and students of the school who gave their lives for 'freedom and union' in the First World War.

This plaque is joined on the same wall and opposite wall by three others for the victims of the 1941–45 war, the latter including one for those from the Fourth Girls' High School (who remembers why that is here?). A moveable display board sometimes obscures the view of these plaques on the western wall. It can contain more ephemeral photographic reminders of recent events and trips undertaken by current students.

Climbing the stairs and walking the corridors of the First Boys' High School one enters a pantheon of former pupils whose contribution to Serbian society is held in high regard. For along the whole extent of the plain white and buff walls are hung in regimental order glazed and framed black and white photographic portraits of the school's 'greats' with an emphasis on those from the nineteenth and early twentieth centuries. On some landings the order is disrupted by views of collectives and ceremonies. In one place this takes the form of what seems to be a pencil and crayon caricature of the team of school staff on the centenary of the school (1939) by the then art teacher Milos Vuskovic (recalled in the caption as Vladimir Vuskovic). Here, in this corner, for the first time, there is eye-witness recollection, and it comes with acute, humorous observations of the individuals that formed the teaching collective in the new school premises. This firsthand commemoration is especially affective due to its visual capturing of the past life of the school with such succinct monochromatic effects of line and



Fig. 4. King Petar I Primary School, Belgrade, entrance façade

shade. The grey remembrance picture of over seventy years ago has to contend, as the war memorials in the foyer, with a moveable picture board. Two of these are currently placed on the landing and again commemorate, through groups of small colour photograph prints, very recent educational outings. When I visited in 2011 the school's presence at the 'European Festival of Russian Language in St Petersburg 2009' was being reminisced here. There was no sign, as in the other Belgrade schools I toured, of Marshal Tito, and little of the 'greats' of the almost half-century long Communist era.

The commemoration in the First Boys' High School can be interpreted as quite, even distinctly, 'grown up', and, with the exception of the Vuskovic caricature and colour photo boards, severe and cold in its flat regimentation. As such it can be compared with the commemorative treatment accorded to the **King Petar the First Primary School** (Kralja Petra Prvog 7).⁴ (Fig. 4) Here one could assume that the visual language of remembrance would be more 'childish' and 'colourful' since the children attending are younger. In fact this tends to

⁴ I am very grateful to Tamara Ognjevic for arranging and leading my tour of the school.

be the case in the classrooms and one or two places in the corridors. There one can find bright and large cardboard cutouts of kings and saints, along with picture boards of historical figures. Designed by another remarkable female architect, Serbia's first, Jelisaveta Nacic, it was built between 1905 and 1907. Perhaps, given the relative prominence yet neglect of women as designers of educational buildings across eastern Europe in the early-mid twentieth century, this school could stand as a symbolic tribute call for setting to right the omissions in amnesic architectural historiography.⁵ Erected on the site of earlier school buildings next to the new Belgrade Cathedral (shortly after King Petar's coronation there) the school's architecture recalls that of its neighbour, with its neo-classical and neo-Baroque elements. The direct connection with the church has been severed and the school naming as the Cathedral School, as it was from 1844–1925, has been consigned to history. Yet it still hints at its association. First, it utilises two of Serbia's most important 'Enlightenment' figures, Vuk Karadzic and Dositej Obradovic, in a way that echoes but simultaneously departs from that of their gravestones before the entrance to the cathedral. For unlike the twinned inscribed flat stone slabs on the cathedral pavement the school's Karadzic and Obradovic are vertical, figurative reliefs that are located in the decorated wall surface above the round-arched first floor windows (to the hall) of the entrance façade. The busts of these two fathers of modern Serbian humanities project out from the wall and look into the distance as if alive. Indeed they are 'true to life'. But in their high position they are also remote and relatively small making their presence in the consciousness of the little children entering the school doubtful. They are unsupported by any written reminders of their persons or their contributions. This will have to be learned, perhaps through inculcation, and perhaps within...

Upon entering the King Petar the First School one moves into a large rectangular vestibule replete with ionic columns and pilasters. The space leads forward to a wide stone staircase with a flight of seven steps which, in turn, leads to the main staircase and inner sanctum of the school. The newel of the left balustrade is used as a plinth for a large bronze bust of King Petar wearing medals. It was presumably installed some time following the collapse of the Communist regime in the early 1990s. This would coincide with the resumption of the King Petar name that the school had for two decades following the monarch's death (1925–1945). Ribboned wreathes are laid for various commemorative purposes at the foot of the newel. The space in front of Petar is given over to being the face of the school museum. Vitrines are filled with school memorabilia of carefully selected and various kinds. These are presently watched over by a large portrait of Obradovic, the first Serbian minister of education, and two of his famous declamations: 'Learn, while moving with the times' and 'Books my brothers, books, not bells and chimes'. Near him is Karadzic, who, we learn, was a teacher at the school in 1809–10. Besides these are plans and photographs of former school buildings, lists of teachers, craft utensils and instruments, old ABCs and textbooks, log books, writing implements, a model of Nacic's school along with a photograph of the architect, class and directors' photographs from different eras. Also there is a photograph of two young boys. They are identified as Ivo-Lola and Jurica Ribar, students at this school 1924–26 and 1924–28. This commemoration omits

⁵ Nacic (1878–1955) should be considered, for example, alongside her contemporary Wivi Lönn (designer of Tampere Girls' School, Finland, 1898–1902), Milica Krstic, Margarete Lihotzky, and Mary Medd (née Crowley).

mention that they were Yugoslav partisan heroes of Croatian origin, Communist Party members, and that they were killed by the Germans in the Second World War. It also omits to observe that the School was known as Ribar Brothers Primary School from 1952 to 1993. One has to learn such things elsewhere...

Significantly one has to climb the stairs behind King Petar and look beside a newly framed and emblazoned with multiple multi-coloured crests genealogical map of the Kara-georgievic royal house and the school silverware trophy cabinet. For there is hung a 'Victory' certificate awarded to the Ribar Brothers Primary School in 1978, for, in the first place, its creation of a memorial museum and library. Elsewhere around the school there are new portraits of King Petar and Saint Savva. There are also a few works of children's art, hung, presumably more temporarily, on the walls. The playground rear wall, abutting the French Embassy next door, is covered with bright and vivacious graffiti. In themselves the layers of this anti-narrational (in the conventional sense) scrawl decoration are signs of the times, a logbook of contemporary youth counterculture that communicates and commemorates identity. Like the playground the somewhat improvised gym hall in the basement is set up for basketball. Thus the modern Serbian national sport is also commemorated. The use of the space of the gym as a studio by sculptor Ivan Mestrovic while he was making 'Victory' for Belgrade in the inter-war period is acknowledged verbally by a few, those in the know. Is it recorded visually or in writing other than here? Or is it a myth?

SCOTTISH SCHOOLS COMMEMORATE

The Scotland Street School in Glasgow, designed by Charles Rennie Mackintosh at almost the same time as Jelisaveta Nacic was creating the King Petar School, is not a school. (Fig. 5) It is a museum. It is a symbol of early twentieth century social aspiration, late-twentieth century urban spoliation and early twenty-first century cultural quandary. It is the poorly attended and inadequately funded Scottish Museum of Education. It closed as a school in 1979, having opened in 1906. It is a place of pilgrimage for Mackintosh devotees and for nostalgic Clydesiders keen to recall the days when Glasgow was a flourishing manufacturing port and metropolis. Serving Kingston and Tradeston, ex-industrial areas south of the city centre, the Scotland Street School is a memorial to misguided, questionable socio-economic regeneration schemes that, while aiding some areas and sectors, bring about terminal decline elsewhere. Kingston and Tradeston became bypassed by a motorway that sliced through the area in the early 1970s. The community was dispersed, residents were relocated to new towns, housing was demolished. The school roll fell. Designed for 1250 students, there were only 89 when it closed in 1979. The area had become a desert, despite its proximity to Glasgow city centre. Thus the Scotland Street School is a marooned beacon of past geopolitical hope and folly. It is also commemorates much else besides.

Scotland Street School is a Mackintosh masterpiece. His last commission for the native city that spurned his design vision it prepares the way for Machine Age modernism that many see as being ushered in by Gropius and Meyer a few years later (1911–13) with the Fagus Shoe Factory at Alfeld an der Leine. As such a precursor it is certainly a beacon for the future. It also accords with the brief given to Mackintosh by the Glasgow School Board. For the plan is



Fig. 5. Scotland Street School, Glasgow, entrance (northern) façade

rationalist, with form coherently following educational function. With separate entrances for girls, boys and infants, the three-storey building has twenty-one classrooms, a drill hall-infants' schoolroom and domestic science-cookery room arranged either side of spinal corridors. On each floor there are also twinned staff rooms and cloakrooms to the east and west of the similarly twinned north-facing stairwells. In contrast to the unhealthily dark tenements and industrial edifices that surrounded the school at the time of its building, light, movement and hygiene are meticulously considered. Light floods in to the staircases and the ground floor hall that they open on to due to their extensively glazed walls and use of slim iron railings. Further, in keeping with small child heights the sills of the drill hall-infants schoolroom windows are lowered and the infants' entrance is compact. Mackintosh did not get his way entirely with the colour of the wall tiles. He would have preferred dark colours, at least at ground floor level, instead of the white used. This would have symbolised enlightenment emerging from the darkness of innocent ignorance. As it is he sets the standard for a new typology of modern urban schools that was to be followed worldwide.

For all his expression of the new, Mackintosh simultaneously interprets the old. Though he questions conventions of social class by this monument to mass education, he also presents

the user and visitor with established notions of segregational hierarchy (e.g. in terms of classroom learning, age and gender). Significantly, he also commemorates Scottish architectural tradition. First, and despite having originally wanted a white stone from the central belt of Scotland, he faces his building in a 'national' stone: old red sandstone. Found in large outcrops across the Scottish lands, this had been used for notable buildings for many centuries. By the turn of the twentieth century, when a good deal of it was being quarried in Dumfriesshire, south of Glasgow (and the source for the school), it was being widely utilised for the new civic institutions being erected in numerous major Scottish towns and cities. Second, Mackintosh references, without directly quoting, key Scottish architectural precedents such as, with his stair towers, (Fig. 6) the twin-towered gatehouse of King James V's palace at Falkland, Fife (completed in 1541).⁶ The proportions, semi-cylindrical form, conical bell-cast caps, and flanking of a central entrance articulate a kinship between the royal Scottish medieval castle and the modern working class school palace. The stepping back of the mezzanine shafts containing the cloakrooms beside the stair towers interprets early stone buttressing.



Fig. 6. East tower on northern façade

He also barrel-vaults the cookery (domestic science) classroom, as if echoing the kitchens of baronial architecture, yet he places this room on the top storey rather than ground floor or basement.

While Scotland Street School commemorates Mackintosh the architect through its language of structure it also does so through its decorative scheme. Once again this plays inventively, and at once, with the ancient and modern, youth and maturity. Marking the boundary between the front and rear playgrounds of the school is a large round arch upon which is placed a smaller round arch. The bell which would have been hung from the little cupola is missing. In keeping with the nature of guided and free play (as well as games and song) that is the

⁶ Another point of historic reference for Mackintosh (1868–1928) appears to have been the similarly twin-towered main entrance façade of Rowallan Castle in Ayrshire (1562) which was then being restored by his contemporary, Robert Lorimer, and which Mackintosh had visited and sketched in 1886–7. The large bay window shafts fronting the stairs also appear to quote from Elizabethan house and late nineteenth-century Glasgow tenement design. For the most detailed description of the school, see the University of Glasgow's 'Mackintosh Architecture. Context, Making and Meaning' website: <http://www.mackintosh-architecture.gla.ac.uk>.

function of these external school spaces, this is ‘a playful image of continuity’. (NEAT 1994: 164) The message here can be read, as Timothy Neat has, of ‘architects stand[ing] on the shoulders of those who went before, children stand[ing] on the shoulders of their forebears’. (NEAT 1994: 164) There are many discretely integrated yet seemingly abstract repeated decorative shapes on the walls, windows, columns and railings of the school. These are subtly stylised invocations of tradition feeding growth. Basic and deliberately coloured two- and three-dimensional shapes such as squares, triangles, circles, ovals, cubes and cylinders, all building blocks for children’s early learning, are assembled into geometricised forms that suggest something vaguely aspirational and organic, be it a tree or plant. As Rachael Shepherd has indicated: ‘With less sophisticated preconceptions of the natural world and a heightened perception of shape and colour, the child viewer was possibly well attuned to appreciate the simplicity of Mackintosh’s abstraction.’⁷ There is also a quality of harmonised Froebelian gifts in the appearance of these forms.

A balance of nature and nurture is expressed in the energised linear stone tracery of the east, west and central window shafts on the school’s southern façade. Some have discerned in this trees of life and knowledge, as well as thistles. Others, such as Neat, have found the latter on the perimeter railings, and with that a distinct sense of their representational value:

The metal railings around Scotland Street School... display an abstracted image of a thistle. The thistle here does not represent barrenness, greed, or evil force, it is simply the national emblem of Scotland, appropriate in Scotland Street. But there are two marvellous things about this thistle: first, it is not obvious that the design is based on the form of the nationally much-over-used Scotch thistle; and second, the small rectangular shapes that constitute the large thistle shape are based upon the rectangular shapes of thistle seeds. Microcosm and macrocosm are shown as one: these metal railings salute the children of Scotland Street, and the world beyond. (NEAT 1994: 164)

The conceit of Mackintosh’s school and its creative play with the past and the present has led to architectural history having trouble knowing where to place it. When the school was listed in 1966 as a Category A monument of national historic architectural worth, the description noted that it was an ‘Art Nouveau, red ashlar school’.⁸ The Pevsnerian ‘Buildings of Scotland’ study of Glasgow notes that there is ‘no hint of the fluid Art Nouveau style of the 1890s here’. (WILLIAMSON 1990: 512) In the extensive *Charles Rennie Mackintosh* catalogue of an exhibition that toured Scotland and the USA in 1996–97, the school barely gets a mention and where it does, in the one paragraph on it by David Walker, the author notes its association with contemporary board school design and that ‘the refinement of detail that Mackintosh brings to the simple mass of regular functional building that forms its south frontage has not always had the recognition it deserves.’ (WALKER 1996: 141) Alan Crawford’s consideration is that the decorative squares and triangles are Viennese-inspired (presumably Hoffmann and Moser, if not Wagner and Olbrich), and that ‘Scotland Street [School] stands

⁷ Rachael Shepherd, ‘From the outside looking in: Aspects of Carl Bergsten’s St Olof’s skola with comparison to the school buildings of Charles Rennie Mackintosh’, unpublished article, author’s archive.

⁸ See Historic Scotland Statutory Listing at http://hsewsf.sedsh.gov.uk/hslive/hsstart?P_HBNUM=33534.

apart from most of Mackintosh's other buildings. It is symmetrical. It uses Classical methods of articulation. Its interior is plain and straightforward.' (CRAWFORD 1995: 119)⁹

The lack of consensus concerning the Scotland Street School's historical *genius loci* is compounded by its current museological-infotainment treatment and siting within unclarified, seemingly stagnating, development plans. As a municipal museum (since 1990, when Glasgow was European City of Culture) the school commemorates schooling that predates and coincides with it. The top floor classrooms have been converted into installations, with contemporary furnishings and equipment, as well as layout, representing Victorian (post-1872), World War Two and 1950s–60s classes. Elsewhere there are displays of the learning tools and books, as well as some craftwork completed by the children. A little of Mackintosh's story and the school's history is related in converted first floor classrooms. In 2007 the ten-acre site on

which the school stands was bought by property developers, Tiger Developments. The plans are to build offices, a hotel and retail units around the building. One has to doubt whether they will be sites for future commemoration.

Scotland Street lasted as a school for just seventy-three years. For all its apparent national functionalism it has appeared as a folly for much of the last half-century. It can be read as a monument to Scottish state education's progressivist short-termism. Alternatively, it and its children users may be interpreted as victims of historical social decline and municipal manipulation. As ever, Mackintosh's treatment of reason is tinged with irreason. By way of contrast reverse processes can be discerned in the monument that is **George Heriot's School**, Edinburgh. (Fig. 7–8) Opened in 1659, it continues to work as a school over three hundred and fifty years later. It and its location, to the south of Edinburgh Castle, were 'improved' by demolishing adjacent buildings and creating aprons of urban space'. (MACINNES 1999: 45) Its sense of planned environment, or setting, was



Fig. 7. George Heriot's School, Edinburgh: West Front



Fig. 8. George Heriot's School, Edinburgh: detail of sculptural work, north façade

⁹ It would seem quite reasonable to argue that Mackintosh's relationship with Viennese Secessionism as seen in this school was actually much more mutualistic or even Mackintosh influencing Vienna than Crawford allows here.



Fig. 9. Serbian Refugee Commemoration Table

novel for Scotland, especially the Scotland of the city. Designed as a charity boarding school for boy orphans and tradesmen's sons it announced the arrival of the non-royal urban palace, a move which, for educational buildings at least, was to be signalled as at an end by Mackintosh's Scotland Street School. In fact Mackintosh, while critical of Heriot's also admired it, singling it out amongst Scottish buildings as a highly significant seventeenth century public building, as 'Transitional' and 'Elizabethan', and particularly appreciating its 'rich complicated' strapwork decoration which 'admits at all events of an infinite variety'.¹⁰

Heriot's is commemorative in terms of its architecture, decoration, patronage, education and war sacrifice. It has its own museum. It has been commemorated in detailed studies of its history and architectural place.¹¹ (GIFFORD 1991: 179–182; GLENDINNING 1997: 65–67; LOCKHART 2009) By way of example, and befitting the context of this essay, a beautifully inscribed brass plaque in the old refectory reads:

This Tablet records the Everlasting Gratitude of the Twenty-six SERBIAN Refugee Boys who during the Great War were freely and generously admitted to all the Educational Privileges of this Ancient & Honourable Foundation. July 1919. "Zaista vam kazem: Kad uciniste jednome od ove moje najmanje brace, meni uciniste" Matt. xxv. 40. [Verily I say unto you, Since you have done it unto one of the least of these my brethren, you have done it unto me.]. (Fig. 9)

Such high-flown gratitude with its quotation from the Final Judgement section of Matthew's Gospel compares with the equally eloquent, if more mundane, ink on paper expressions of Serbian thanks in the Heriot archive, e.g.

42 Blacket Place, Edinburgh, 20th January 1917.

Dear Sir Robert

On behalf of the Serbian Boys I wish to let you know that we all enjoyed ourselves very much last Saturday afternoon at the Tea and Concert at George Heriot's School. We all liked the music very much and were pleased to think that the Scottish people enjoyed the Serbian national songs. We all wish to thank you also for the nice lines of poetry you sent us and hope to benefit from the good advice contained in them.

I am, Yours Sincerely, Djordje Osmanbegovic.¹²

¹⁰ From Charles Rennie Mackintosh, 'Elizabethan Architecture' (c.1892), as cited in Pamela Robertson, ed., *Charles Rennie Mackintosh. The Architectural Papers*, London, 1990, 145. See also, op. cit., 136, 140.

¹¹ See Historic Scotland Listed Building Report, as at: http://hsewsf.sedsh.gov.uk/hslive/hsstart?P_HBNUM=27980. These detail the architectural borrowings and relationships, not least in terms of Serlio and Vignola, and royal palaces and mansions in Scotland, England, Denmark and the Low Countries.

¹² The letter is addressed to Sir Robert Kirk Inches, a Governor of Heriot's, jeweller and former Lord Provost of Edinburgh.

Sometimes these thanks were in visual form, as in an undated drawing from the same period. Entitled 'Combined Anglo-Serbian Forces pushing and pulling the Serbian youth up the road of Education' this caricature shows a cartload of (about twenty-six) youths being shoved with great effort by an Englishman whose name (A. J. Carter?) appears symbolic. (Fig. 10) The hauler at the front is signalled as Serbian (M. Vaslitch?). He walks more easily than his English accomplice but his glasses hang from his head facing the boys behind him as he passes, presumably without clearly seeing, a signpost that indicates he and his weighty raggle-taggle load are heading along, or towards, 'The Civilisation's Road'. This makes a



Fig. 10. Combined Anglo-Serbian Forces... up the Road of Education, drawing, c. 1916–18

fitting, precursor counterpart to Vuskovic's Serbian teachers cartoon in the First Boys' High School. It also supports the Heriot documents that detail the story of the twenty-six Serbian teenagers who were given refuge and education at the school from 1916. The school likes to remember that the boys were visited at Heriot's by Crown Prince George (King Petar the First's blacksheep son) in May 1918; that they maintained their connection with it for the rest of their lives after they had returned to Serbia and regularly joined together to celebrate its Founder's Day in early June; and that they introduced rugby to their homeland.¹³ (LOCKHART 2009: 257–258) As late as 1983–84 in the School Yearbook entitled the *Herioter* it was noted that one of those former rugby players, Dr Dimitrije Dulkanovic, was intending to attend the Founder's Day celebrations back at Heriot's and that he had sent photographs of five of the Serbian Old Boys who were still living and whose careers were noteworthy.¹⁴

¹³ The advent and stay of the Serbian boys at the school gained considerable coverage in *The Scotsman* newspaper and was recorded in Heriot's Roll of Honour 1914–1919 (published 1921). These noted their academic and sporting achievements, their joining of the Boy Scouts and Officer Training Corps, and the visits to them of Serbian dignitaries, not least the theologian Nikolaj Velimirovic and the Minister of Education Milos Trifunovic. In fact the Serb boys at Heriot's were part of a wider programme of educating Serb children abroad during the First World War, this including 300 receiving education in Britain. Concerning this, see Andrej Mitrovic, *Serbia's Great War 1914–1918*, London, 2007, 169–180.

¹⁴ These were Jivko Ilic, born 1901, Professor of English Language; Danilo Pavlovic, born 1901, retired army officer; Jivko (Jivojin) Kovacevic, civil engineer; Bojidar Molerovic, civil engineer; and Dimitrije Dulkanovic himself, medical practitioner specialising in physiology and rentgenology. On 5 January 2012 Dulkanovic's daughter posted the following on the RTS webpage <http://www.rts.rs/page/tv/sr/story/20/RTS+1/1019712/Srpski+Herioteri+osvajaju+Skotsku.html>:

Srpski Herioteri osvajaju Skotsku
Postovani RTS-u, a posebno emisijama OKO Magazina

Zivim u New Yorku i redovno sa suprugom pratimo RTS TV satelitske programe. Iznenadila me je i obradovala emisija o srpskoj deci koja su presla golgotu albanskih planina a evo jedan deo zavrrio u Edinburgu. Moj otac je

The founder of the school, George Heriot, is not just commemorated in the institutional name and on the annual June days dedicated to him. His presence is to be visually read throughout the school buildings (and beyond). Such lauding would be rare if not impossible in a state school but, since Heriot's was a private foundation based on the legacy of an individual, here it was possible. The Serbian plaque in the refectory is hung next to a broad Renaissance ornamental fireplace, the installation of which was designed not for use but for simulation-recollection of such hearths as the hearts of great houses and palaces. The mantelpiece is crowned by an extravagantly ornate Heriot family three-rose-and-star coat of arms. Nearby, on the perpendicular entrance wall, is a large memorial tablet in a similarly ornate floral arabesque gilt frame. It reads:

To the pious and worthie memorie, of George Heriot goldsmith burges of Edinburgh, and sometime jeweler, to King James the Sixth of Happie Memorie, who mortified not only so much as his estate as founded and completed this stately Hospitall, but doeth now also maintain 130 boys burgeses and freemens children of the citie of Edinburgh, in the tearmes specified in the Statuts of the said Hospitall, compiled by D. Balcaneuell, D., of Rochester, the Founders Trustie for that Effect Anno Domini MDCXCIH [1693].

Where one might have expected a painting one is presented instead with a written hymn to the founder's beneficence. In fact the whole school can be read as a hymnal to the hugely successful, wealthy court goldsmith and jeweller who had died aged sixty in 1624, having been predeceased by his two wives and two legitimate children. A second decorative fireplace in the refectory bears a carved monogram with all the letters of his name and a mantelpiece adorned with his sculptural portrait. Nearby, in the wainscoted Council Chamber, another fireplace is adorned with the Heriot coat-of-arms and ribboned motto 'I distribute cheerfully'. Close to this is hung an oil portrait of George Heriot, replete with samples of his gold and jewellery work, by John Scougal painted around 1698 after a (lost) original painted from life by Paul van Somer. (Fig. 11) The desire of the Heriot Trustees to commemorate their bequeather meant that the same source was used for a lifesize sculptural effigy that stands in the decorated niche over the entrance to the school. Fingers poised in consideration, this Heriot faces into the school quadrangle and announces to those who observe him every day 'G.H. Of my body this statue, of my soul this work'.¹⁵ In 1844 this effigy was itself recalled when the Walter Scott monument opened on Princes Street, Edinburgh. For Scott had turned Heriot into a heroic character in his historical novel *The Fortunes of Nigel* (1822) and as such he became one of the sixty-four character statues on his monument. However, despite the

Dimitrije Dulkanovic koji je do kraja zivota imao kravatu G H skole, a cesto je u starijim godinama pricao o Skotskoj. Voleo je da govori engleski. Pre puno godina i ja sam provela 4 meseca kod njegovih nekadasnjih skolskih drugova u Edinburgu. Sve ove price su mi dobro poznate a i jos neke koje se verovatno nece moci spomenuti. Pored ostalih brojnih hobija, tata je i doveo ragbi u Srbiju i svoj radni vek proveo, izmedju ostalog, i kao sportski lekar. Svake prve subote u JUN skupljao je svoje skotske drugare na obelezavanje dana G H Skole – i porodice su bile prisutne. Slalo se potom pismo sa potpisima Direktor skole itd., itd.

Hvala Vam na ovom velikom trudu i lepoj emisiji koliko da i mlađe generacije saznaju nesto iz nase srpske istorije. S postovanjem – Branislava

¹⁵ The inscription is in Latin: 'Corporis haec, animi est hoc opus effigies'. The sculpture is said to be by the master mason Robert Mylne who was commissioned to work on the completion of the clock tower entrance in the 1690s.

similarity of pose, 'Renaissance' attire and facial features, rather than the empty thoughtful hands appropriately seen in the school quadrangle, for the Scott monument he holds up a model of his school, presenting it to the city (and almost facing the direction of the actual school) in the convention of architectural donor portraiture.¹⁶

On the other (northern external) side to the school entrance tower the homage to Heriot reaches new levels. The way through the pend and into the school is surmounted by a frieze in which there are four panels of relief carving that relate the story of George Heriot and his foundation. Reading from left to right these show Heriot in his well-equipped and orderly goldsmith's forge using bellows to blow air onto the fire. The action takes place by the words 'By Founding I have Founded' [Fundendo Fundavi]. Next comes Charity in which three fatherless infants are presented to God's altar with the words 'For these my heart has glowed' [His Cor Incaluit]. This is followed by five boys in school uniform under a large pointing God-like hand, the initials G. H. and 'So may God treat you, as you treat them' [Sic vos Deus, ut vos eos]. Four of the boys stand in a row, hats off and hands clasped, around a central boy who reads from the Bible. On either side the boys are surrounded by their robed and bearded priest-like governors. Finally, the story of Heriot benefaction and education has developed to the point that eight boys are now shown at benches reading, two others recite their lessons and a caring master looks on to the tune of 'God has given us these calm enjoyments' [Deus nobis haec otia fecit].

Dating from the early seventeenth century the frieze reliefs are some of the earliest extant secular figurative carvings in Scotland. They are accompanied in the stonework above, as well as across much of the exterior of the building, by the armorial bearings, initials and mottos of George Heriot. Despite all this remarkable eulogising of the founder, his school commemorates much more than the man himself.¹⁷ First, the pediments above the attic windows in the quadrangle are lessons in Heriot values, beliefs and times. For they are decorated



Fig. 11. John Scougal, Portrait of George Heriot, c. 1698

¹⁶ The sculpture is by Peter Slater. A later, alternative, commemorative portrait of Heriot (1905, by Paul Raphael Montford) is to be found in the sculpted pantheon of British artists that decorates the Victoria and Albert Museum, London.

¹⁷ Other benefactors are awarded with memorial tablets hung around the school interiors in various locations, the treasurer James Denholm (died 1822) has a white marble Grecian cenotaph in the Refectory, and past headmasters are depicted in plaque and photographic form near the museum.

on the north side with sculpted Restoration portraits of the Stuart royal family and its European partners as just before the English Civil War: Queen consort Henrietta Maria of France and her husband King Charles I, Anne of Denmark and King James VI (Charles I's parents), Princess Elizabeth (Charles I's sister) and her husband Frederick V (Elector Palatine), plus Prince Henry (Charles I's and Anne's son). This preaching of loyalty to the joint crowns of Scotland and England is joined in the other attic window pediments by sculptural lessons in geography (allegories of the four continents then known: Europe, Asia, Africa and America) and religion (the four Evangelists, Solomon, David, Adam and Eve, and Death). Lacking an image of Christ crucified, the latter reveal allegiance to the new Protestant church of the state.

In Heriot's chapel rather than visualising Christ, it is British and French royalty, noble and merchant families of Scotland, and Incorporated Trades of Edinburgh that are memorialised in the crests and escutcheons in the stained glass medallions of the south-facing windows. Inevitably these include the families of Heriot's wives as well as the goldsmiths of Edinburgh. There are also two plaques on the north wall of the chapel that comprise a 'Chronological List of those boys who upon completion of their education in this institution obtained the medal for pre-eminence in Scholarship and Good Conduct'. The list runs from 1826 to 1886 (the year when, following an Educational Act, Heriot's was turned into a day school and introduced fee-paying).

Commemoration of students, school activities and artefacts takes place in the school museum, the displays of which are subject to change. These include a replica of Heriot's silver 'loving cup' (1610, one of the very few surviving objects he is known to have created) which was passed around on special occasions (including at the end of the visit of a Serbian delegation on 30 November 1916) so that all may drink as one. The cup is currently to be seen in the centre of the museum display cabinet placed in the anteroom to the Council Chamber. It stands next to a garlanded sculptural bust of Heriot that replicates the head and upper body of the *Fortunes of Nigel* hero on the Scott monument.¹⁸ Underneath and associated with this the centrepiece of the display commemorates Heriot's Decorating Club, a society of old boys who decorated ('busked') Mylne's statue of Heriot on his anniversary day. They also decorated their charter box lid (with painted Heriot's crest next to a garlanded hammer and the date 1793), and are remembered for their adorning of the statue and themselves with floral wreathes, sashes, medals, bells, caps and alcohol (the latter not being present in the cabinet...). Elsewhere there are: tattered early eighteenth century breeches of the school uniform; the school seal; a tawse; modern blue crested white china and plastic 'Heriotana' (cups, bowls and pens – marked out as being for sale in the Heriot Trust office); boys' combs and clothes brushes (marked with the boys' numbers); bed linen; bookends made from oak beams used in the erection of the school in 1635–36; sets of prize balls marked with boys' names and dates and made by the boys as a craft exercise in the mid-nineteenth century; commemorative photographs; house committee minute books; and a school visitors' book, opened to show Hans Christian Anderson's signature for his visit on 16 August 1847.

Schools might be about teaching, learning and memorising fairy tales of all kinds, but they are also about hard reality. And hard human reality has always meant war, loss and grief. He-

¹⁸ The bust is dated 1844 and presumably by the same sculptor, Peter Slater.

riot's has had its fair share. The Serbian presence in the school during 1916–18 is a ray-of-light counterpart to the 463 Herioters (current and former students), plus two staff, who were killed in the First World War. These are commemorated in the school garden by a slender octagonal stone column that was unveiled in April 1923.¹⁹ In the appropriate form of a mercat cross topped by a devoted pelican feeding three of her young, the column has a base that records the names of the dead. They are accompanied by the inscription: 'To the glorious memory of the former pupils and staff of the School who fell in the Great War. The names of those who return not again are inscribed to their honour for evermore – 1914–1919'. Above the names runs a frieze with the words: 'Dulce et decorum est pro patria mori' [it is sweet and right to die for your country] and 'At the going down of the sun and in the morning, we will remember them'.²⁰

ST PETERSBURG SCHOOLS MEMORIALISE

The continuation of unprecedentedly cruel, devastating and widespread warmaking by the Germans a little later in the twentieth century was to result in Heriot's war memorial acquiring, in 1951, an extensive rear wall on which were inscribed the names of a further 222 (former) Herioters who had been killed. This commemoration is worth comparing with that of **School 210, St Petersburg**. (Fig. 12) By contrast with Heriot's, the main building of which was constructed over seventy-three years (i.e. 1628–c.1700, either side of the English Civil War and Cromwell's establishment of a republic), School 210 was built in fifty-four days in 1939. It went up in a city which did not exist when Heriot's was being created. Its commemorative language speaks of Stalinism, the urbanscape of St Petersburg's main arterial thoroughfare Nevsky Prospekt, and the Second World War. Designed by Boris Rubanenko this numerical rather than nominal school was also a state rather than private product.²¹ Yet it, like Heriot's, was located in a very central position (indeed, the most central place for a school at their respective times) in a former capital of state. Similarly, its architecture was at once highly considerate of its setting and responsive to/trend-setting for the developments of its era and beyond.

School 210 is most widely recalled in popular memory because of an inscription painted on its street façade. Every day thousands of people walk past it. The stencilled white-on-blue (originally red-on-brown), 62 x 91 centimetre, sign reads: 'CITIZENS! THIS SIDE OF THE STREET IS THE MOST DANGEROUS AT TIMES OF SHELLING'.

Addressing citizens (rather than subjects as was inferred with the regal Heriot decorations) the sign is accompanied by a stone tablet on which is inscribed in gilt letters:

'This Sign is Preserved In Memory of the Heroism and Fortitude of the Leningraders of the Time of the 900-Day Siege'.

¹⁹ It is the work of James Dunn, architect, and Alex Carrick, sculptor.

²⁰ The first is from a martial ode by the Roman poet Quintus Horatius Flaccus (Horace) which was regarded as 'The old Lie' by the First World War poet Wilfred Owen, in his 1917 poem 'Dulce et Decorum est'. The second is from Laurence Binyon's 1914 remembrance poem 'For the Fallen'.

²¹ Significantly, Heriot's nominalism is waived in the numerical inscriptions (1–180) marked (in 1863) at regular intervals around its quadrangle's pavement for students' roll call. The architecture of School 210 could actually be compared with that of the 'New School' at Heriot's, this being built in a neo-classical style to designs by George Reid, 1931–34, for a new 'preparatory' department to the north of the main building.



Fig. 12. School 210, Nevsky Prospekt façade

Remembrance ceremonies are held beside the signs, flowers are laid below them, and flags are hung from the Soviet star flagholders above.

In fact the warning sign is one of many that were painted on buildings on the northern and north-eastern sides of streets in Leningrad during the 1941–44 German siege of the city. Five others survive. School 210's at Nevsky Prospekt 14 sign was painted in the summer 1943 by Tatyana Kotova and Lyubov Gerasimova, members of the local air defence corps (MPVO). After the war the sign was erased but in 1962 it was recreated upon the initiative of the local poet Mikhail Dudin, as the first in a programme that saw three other such signs being restored around the city. The repainting of the sign coincided with the school building being listed as having regional significance in the Russian register of historic and cultural monuments. Its place in popular consciousness is revealed by post-Soviet parodies being painted on buildings across St Petersburg in 2010 warning citizens of the dangers of being on either side of the street during the presence of Mayor Valentina Matvienko.

The plot occupied by School 210 had been cleared of its previous building in 1915 in order to build a bank. It was, after all, in the financial heart of the city and next door there was

already the new, five-storey Junker Bank. War, revolution and the power grab of Soviet socialist republicanism meant that the Junker Bank turned into the offices and retail outlet of 'Leningrad Textile'. It was to be joined by Rubanenko's equally high and broad five-storey school. Devoid of the bank's ostentatious decoration the school has a quality of typical stripped, forceful Stalinist classicism in its use of heavy stringcourses, symmetry and austere reinforced concrete cladding.²² The sign over the main entrance simply reads '1939'. In itself, the lack of individualisation in the treatment of School 210 commemorates Soviet communist value, though this was somewhat contradicted by its location in a city whose changing name, like that of many of its streets and non-school institutions, ideologically memorialised some kind of hero. Valery Isachenko has summarised the effect of the school's street aspect and expression of burgeoning Stalinist monumentalism: 'The large-scale forms of the façade, clear articulations, and skilfully traced details mark it out in its dense built environment. It characterises its epoch, yet at the same time is in accord with its architectural setting. The building has a most memorable appearance.' (ISACHENKO 2000: 687) , In fact the school was to be the only Soviet edifice built in the three-kilometres main stretch of Nevsky Prospekt. Rubanenko's achievement led to him being rewarded with a state prize and acceptance into the Communist Party.

Self-effacement is continued in the decoration of the school. Externally this amounts to some red-based Egyptianist lotus flowers and sunbursts on the ceilings and walls of the portico and pend leading into the courtyard. Inside, the school's foyer is completed with six painted medallions that commemorate mid-twentieth century Soviet educational and artistic value. As such they are useful to compare with the 'lessons' in Heriot's window pediments. Painted in a (socialist) realistic style that is clearly readable the medallions show: 1) natural science – an image of a conventional optical microscope together with an insect display case (moths, butterflies and beetles are visible), ears of wheat and apples; 2) geography – a globe, compass, book, scroll and map covering Europe, northeast Africa, the Middle East and the Soviet Union, the last standing out in red; 3) and 4) 'For Outstanding Success and Model Conduct' – a pentagram star shines its light on a garlanded open book – the colouring and form would seem to represent gold and silver medals; 5) chemistry – a Kipp apparatus (ready with solution for the creation of a gas), some kind of meter or balance (perhaps for measuring acidity and alkalinity), and a blackboard with a simple mathematical formula written on it; 6) Russian literature – a set of books adorned with oak leaves. Two books lie flat, one closed and one open and bookmarked. Six others stand upright and on their spines can be read: Pushkin, Tolstoy, Herzen, Nekrasov, Gorky and Ostrovsky. No Bible or Hans Christian Anderson here. And no Dostoyevsky or Akhmatova... The iconographical absences in School 210, as in Heriot's, are telling. Their respective systems (and educational expectations of their periods and places) are thus memorialised through both representation and avoidance. Both elevate order

²² The cladding was the invention of the engineer N. V. Maksimov. Rubanenko (1910–85) was helped in the design by the more experienced Boris Dmitrievsky. They exploited elements of Vladimir Shchuko's 1915 design for a bank on the site. A useful quick reference source for the history of the buildings on the plot, together with a comment thread that indicates something of the school's place in current folklore, is at <http://www.citywalls.ru/house1207.html>. Rubanenko built two other schools in Leningrad in the late 1930s, as well as numerous apartment blocks. These set the tone for Stalinist Neo-Classicism. After the war he taught at the Moscow Architectural Institute.

and discipline. But on the one hand (School 210's), it is scientific materialism and national culture that are key, with the objects depicted conveying relatively high levels of firmly grounded learning and understanding. On the other (Heriot's) it is obedience and belief that are fundamental, with a grasp of worldly wisdom seeming supplementary.

There is another sign on the Nevsky Prospekt façade of School 210 that speaks of memorialisation. Just behind the column on which the 'CITIZENS!' sign is painted, to the right of the entrance archway, it reads 'Museum of the Young Participants in the Defence of Leningrad'. Walking through the pend one is faced with a new monument: a large blue wire mesh globe on which are placed copper continents with their names written on them. Seemingly precariously balanced at the top of a sloping pedestal the inscription reads:

'In order that such a winter is not repeated on the earthly planet
We must make sure that our children remember, like us, about it!'
Poet-Besieged Yu. Voronov.

The central positioning of the monument and its child-friendly height means that it is likely to penetrate the consciousness of those playing and learning around it. It cites the poem 'Another War, Another Siege...' by Yuri Voronov (1929–93), a teenage victim of the 1941–44 siege and future Soviet journalist, who went on to achieve considerable renown for the many 'Siege' poems he began to publish in the late 1960s. Voronov's memory is fairly well-preserved in post-Soviet Russia.

The current poster-sign outside the entrance to the Young Defenders Museum reads:

'The Siege of Leningrad started on 8 September 1941 and continued until 27 January 1944. On 1 September 1941 39 schools were working in Leningrad and 201,082 schoolchildren remained in the city...'. It has a sepia photograph of two girls clinging to one another in a desperate attempt to overcome their plight. The museum opened on 27 January 1973, exactly twenty-nine years after the lifting of the devastating siege. Twenty-nine years on again, in January 2012, the school's website indicates the commemorative significance of the museum:

'The school now has the only museum of the young defenders of Leningrad in St Petersburg and our students have a unique opportunity to get in touch with history.'²³

In the vestibule to the museum, which is also the ground level of a staircase leading up the school's five storeys, there is a black plaque on which is inscribed the names of the three teachers and fourteen students who perished during the Second World War. The first name is that of the first school director, chemistry teacher Semyon Basov who died in a fierce battle with the Germans at Oranienbaum, November 1942.²⁴

As with the museum at Heriot's, but at some variance with the display at King Petar's, that at School 210 is rather tucked away and easily missable. Such modest treatment of the past can be argued as appropriate for an institution whose main concern has to be the present and future. Essentially the Young Defenders Museum comprises two rooms and sections that vary but which have included: 'Leningrad – Hero City', 'The Life of Leningraders during the Siege', 'Local Air Defence', 'The Country helps the City', 'The [Lake Ladoga] Road of Life', 'Industry in Besieged Leningrad', 'Science and Art', 'The Hermitage during the Siege', 'Chil-

²³ See <http://school210.ru/history/> (accessed January 2012).

²⁴ See http://school210.ru/norm_doc/programma_razvitia (accessed February 2012).

dren of Besieged Leningrad', 'The Breaking and Lifting of the Siege', 'Nobody is Forgotten because Nothing is Forgotten'. There is an installation of a period classroom replete with desk-bench (akin to that in Belgrade First Boys' High School), a blackboard on which is written in chalk '26 May 1941. Hurrah the Holidays!', a photographic print of Lenin, and numerous wallcharts. Most prominent among the latter is one that shows the Babel Tower of hierarchical Tsarist society propped up by and oppressing the workers. The display cabinets are full of photographs of children during the war; school equipment; the war clump of bread; two children's cotton shirts; some children's drawings, notes, and poems; certificates and identity passes; a couple of china Father Frosts and a few diminutive dolls; some stuffed and pickled small animals and birds. There is also a log from the pier at Kobona village from whence the ice road of life began in November 1941. One room is dedicated to Komsomol work replete with its ritual artifacts such as red banners, scarves and drums. There is a 1940s illustrated poster print showing children working at lathes ('In the Workshop of the Technical College' by the socialist realist Vasily Bayuskin) and wallcharts revealing different kinds of simple manufacturing equipment. Considering the distinctions and similarities of all this with, for example, Heriot's museum, should mean giving a sense of comparative memorialising that tells of the discrete ways of fostering notions of identity and history in generations of youth brought up in very different parts of Europe...

By contrast to the contained modern museum installations of School 210, Heriot's and King Petar's, the **Peter the Great College House** in St Petersburg is notable for the passéism of its original architectural and interior decoration. Contemporary to King Petar's and Scotland Street Schools, the Peter the Great College House (1903–11) appears a combination of a palace and a ship. It is a bicentennial celebration of the founding of the modernising, westernising Tsarist capital of Russia. As such it is a monument to retrospectivism that is simultaneously rationalist. Comparison would best be made with Mackintosh's Glasgow school. Like Scotland Street, the Peter the Great College House was designed for a maritime empire's chief centre of shipbuilding. The rivalry between the British and Russian empires in terms of global foreign dominions was a major factor in their development as militarised manufacturing economies in the periods leading up to the building of the schools. It is not by chance that in 1944 the College House, after having been turned into Schools 176 and 227 in the early Soviet period, became (as it remains) a naval cadet college named after Pavel Nakhimov (1802–55), (Fig. 13) the Russian admiral who had died fighting the British in the one of the first 'modern' European military conflicts: the Crimean War. Such reinvention was something denied Scotland Street.

On 29 May 2004, to celebrate the sixtieth anniversary of its reinvention, and in keeping with the contemporary boom in new public commemorative sculpture in the revitalised former Russian capital (as elsewhere across the post-Soviet lands), a somewhat larger than life-size bronze bust of Admiral Nakhimov was unveiled in front of the college. (Fig. 14) Set on a high granite pedestal and marked out by two anchors on the pavement before it, this work of sculptor Leonid Aristov is based on a Soviet plaster bust of the remarkable sailor that has stood in the college vestibule since the 1970s.²⁵ Thus the image of Nakhimov has joined and

²⁵ The plaster bust is by Igor Krestovsky and was itself based on nineteenth century painted and print portraits of Nakhimov (e.g. by Vasily Timm).



Fig. 13. Peter the Great College House (Nakhimov Naval College). View from the south east

to a certain extent replaced that of Peter the Great, for while the latter survives close to the admiral on the exterior he has been partially deleted within. Despite this changing iconography the College House still essentially encapsulates Tsar Peter the First's imperial ambition and it does so through its innovative, syncretic assemblage-style incorporation of the architectural and decorative languages of the early-mid eighteenth century.²⁶ The strength of this derives much from the jubilee-related conception of the institution and its realisation by the leading progressive *arrièrè-gardists* of pre-revolutionary Russian material culture.

Around the turn of the twentieth century the St Petersburg City Duma decided to mark the celebration of the bicentenary of the city's founding with a beacon of the past that was to

²⁶ There are two principal, varied yet authoritative studies of the College House, both of which have substantially informed my reading of the school's memorialist articulations: Boris Kirikov, *Aleksandr Dmitriev. Arkhitektors pervoy poloviny xx veka*, St Petersburg, 2009, 103–148; and Vladimir Grabar, *Nakhimovskoe uchilishche: Istoriya. Traditsii. Sud'by*, St Petersburg, 2003.



Fig. 14. Admiral Nakhimov bust

be a beacon of the future: a monumental project dedicated to national education.²⁷ Hence the Peter the Great College House for one thousand boys and girls was born. The site chosen was symbolically close to St Petersburg's first building, Peter's wooden cottage of May 1703, on the southeastern tip of Petersburg Island (now Petrograd Side). Naval and religious processions from the cottage to the site took place in May 1903, these culminating in ritualised blessing and foundation laying ceremonies. The young Petersburg architect Aleksandr Dmitriev (1878–1959), a recent graduate of the Institute of Civil Engineering and Academy of Arts, was selected to design the school. Dmitriev worked up several plans between 1905 and 1908, construction finally being given the go-ahead in 1909, a second foundation laying ceremony being held on 26 June 1909, the first classes taking place in the autumn of 1910, and the building being fully complete by late 1911. In keeping with the contemporary Russian concept of 'college house', the institution was to comprise an educational complex with a primary

school, secondary school and trade college. Connected rationally via wide and light spinal corridors and over five storeys, there were to be thirty-seven classrooms and workshops, a library, assembly hall, and suites of reception and administrative rooms.

The principal eastern façade is more than one hundred metres in length and reaches, at the tip of its spire, to almost sixty metres in height. For all the modern high functionality of the spaces it clads, the façade's expressivity is neo-Baroque. This is to be felt in the plasticity, colour scheme and ornamentation of the elevation.²⁸ Attention is drawn, through its decorative finish, to the entrance section towards the northern end of the façade. Having studied surviving monuments of Petrine architecture Dmitriev topped this section with a roof lantern

²⁷ It would seem particularly fitting (and again indicative of the times with their maritime-imperial rivalries) that the (now widespread) application of the term 'beacons of the future' to school buildings comes from Sherlock Holmes in Arthur Conan Doyle's 1893 spy story 'The Adventure of the Naval Treaty'. During his endeavours to retrieve a stolen naval treaty so that it may not fall into the hands of the Russians (or French), Holmes describes the new, large London board schools as 'big, isolated clumps of building rising above the slates, like brick islands in a lead-coloured sea... Light-houses, my boy! Beacons of the future! Capsules with hundreds of bright little seeds in each, out of which will spring the wise, better England of the future.'

²⁸ The blue and white colouring is that of mid-eighteenth century Elizabethan Baroque architecture, plus it is maritime, the colours of St Andrew flag used by Peter for his naval campaigns.

and slender spire that recalled (without copying) those of St Petersburg's iconic SS Peter and Paul Cathedral and Admiralty, as well as the masts of Petrine galleys. The centrepiece here is a bronze bust marked 'To the Father of the Fatherland' at third floor level in between the dates 1703 and 1903. This is Peter the Great in cuirass and ermine mantle. He is surrounded in his curved niche by a lavish Rocaille frame with putti revealing the dedication. Sculpted by Vasily Kuznetsov, the image of Peter accorded with that envisaged by Dmitriev in his 1908 plans and sketched by Aleksandr Benois shortly afterwards. Yet the haughty bust, for all its generalisations, also looks back to the portraits of Peter as the leader of a new Russia from the early eighteenth century, such as Bartolomeo Carlo Rastrelli's bronze and Jacopo Amigoni's oil, the latter being replete with glorifying putti.²⁹

Benois and Kuznetsov were also responsible for the final retrospectivist flourish above the bust: the allegory-soaked relief that fills and spills out from the tympanum of the bow-shaped pediment. As Kirikov has noted here the artists have reworked a conventional Baroque scheme, with their central cartouche, banners and paired seated nude figures to either side.³⁰ (KIRIKOV 2009: 129) The oversized cartouche with its great twinned volutes under the Romanov crown bears the interlaced 'PP' monogram of 'Peter Prima'. It is surrounded by ships' prows, spears, flags and cornucopiae. In front of these are the two male athletes who pull out a large lion pelt between them. This surrounds the dial of an electric clock created by Friedrich Winter, the Petersburg clockmakers responsible for many of the monumental time-markers around the city from 1869 to 1911.³¹ The whole decoration can be read as a metaphor for Russian success. The athletes are Samson and Herakles who with their divinely-given strength overcome the king of beasts. Samson killing the lion, as interpreted by Rastrelli in the largest fountain sculpture (1735), was the symbol of Peter's great palace complex at Peterhof. In particular this is Russian victory over its enemies, not least Sweden, whose coat of arms featured two lions rampant. It was hardly coincidental that the second foundation laying ceremony of the College House in late June 1909 was orchestrated to coincide with the two hundredth anniversary of Russia's decisive triumph over Sweden at the Battle of Poltava. Nor was it by chance that the less expressive tympanum relief on the short southern façade should also express Petrine success allegorically: with Minerva blessing Peter's endeavours in the arts, sciences and warfare.

The external 'Petersburg Renaissance' decoration of the College House cohered with that within, particularly as felt in the three most public spaces: the foyer, vestibule and assembly hall. These were known as the Petrine Halls and upon their completion in 1911 were described as 'one of a kind and, in themselves, representing a whole museum.'³² The foyer was a large reception area whose rounded archways and French windows recalled those of the galleries at Peter's Monplaisir Palace (1714–23). The vaulted vestibule was dominated by a

²⁹ Both are in the State Hermitage, St Petersburg. The Rastrelli dates from 1723–30, the Amigoni from 1732–38. Rastrelli's bust includes relief representations of the Battle of Poltava and the founding of the new Russia. Besides the putti Amigoni's portrait contains images of Minerva (who accompanies Peter in the tympanum relief on the College House's southern façade), the Russian fleet and a pile of books.

³⁰ Kirikov compares the tympanum relief with the decoration of the hall of Peter's Katrinal (Kadriorg) Palace, the Grotto in the Summer Gardens, Peter's Winter Palace and the palaces of Rastrelli (the younger).

³¹ According to Grabar, 50, this clock was Winter's last and finest St Petersburg city clock.

³² *Peterburgskaya Gazeta*, 15 August 1911, No. 222, 2, as cited in Grabar, 61 and Kirikov, 135.

fireplace, whose Baroque volutes and Petrine monogram are reminiscent of those in the Katrintal Palace. The dado was covered by blue and white tiles with scenes from life in the Dutch style so appreciated by Peter. Nowadays, the vestibule commemorates the conversion of the College House to the Nakhimov College, displaying a large modern Soviet warship model, being adorned with nineteenth and early twentieth century sea battle wall paintings, and being completed by Nakhimov's bust and a model canon. It is the place where the cadets learn to stand guard. The stair railings leading to the Assembly Hall repeat the interlaced Petrine monogram.

The decorative scheme of the spacious Assembly Hall has failed to survive fully intact. Still, some of the parquet floor is original. Its square with eight-ray star pattern derives from that used in the Menshikov Palace (1717–20s). Likewise the dado tiled panels, inspired by Delft and as found in the Menshikov, as well as other Petrine palaces, remain. Created by the ceramicist Pyotr Vaulin, in collaboration with several artists, 1095 tiles were fitted around the hall. The handcrafted, almost naïve, appearance of the tiles can be seen both as appropriate to this peculiar type of Petrine museum and to a school environment. Further, their subjects are encyclopaedic – including rustic scenes and figures; simple marine views and vedute; labour and recreation; myths and folkloric creatures; early St Petersburg and the imperial Russian double-headed eagle. The dado panels each contained five rows of these tiles, though the uppermost row had writing as well as pictures and patterns. This top line was marked with an array of fifteen of Peter's dicta, be these concerned with the development of science and education, the construction of St Petersburg, or military affairs. Clearly, based at a height for children's appreciation, this whole set of tiles comprised a decorative curriculum. Encouraging children's written and visual literacy in this ceramic way is rather unique, though it can be related to rise of wallcharts (and other forms of wall learning) in European education in the nineteenth century.

The commemorative-educational works that have been lost from the Assembly Hall include the benches, chandeliers and at least two model, neo-Petrine, sailing ships by Sergey Evseev. These intricate wooden galleons were hung from the ceiling in keeping with the longstanding European tradition of mounting ship models in churches of ports as votive offerings for the safety of sailors. The ships, like the tiles and the rest of the passéist fittings, complemented five large pictures that were hung on the walls. Two of these were large stylised maps by Sergey Chekhonin (one of the tile painters) that revealed the political-territorial differences between pre-Petrine and Petrine Russia. The maps surrounded a large equestrian portrait of 'Peter the First at the Battle of Poltava' by Boris Kustodiev, the focal point of the hall. The removal of this painting to the collection of the State Russian Museum in 1928 is itself representative of the times. If the empty space it left was to be filled one may assume that if it was not done so with a portrait of Lenin (or later, Stalin), it would have been with something equally in accord with Soviet socialist ideology.³³ In pre-revolutionary days it had a small marble bust of Tsar Nicholas II set before it. At 388 x 319 centimetres the huge painting was painted by Kustodiev during 1910 and 1911 just as he was entering his 'folkish' phase and joining the newly-revived retro-gardist *Mir Iskusstva* (World of Art) art society led by

³³ Perhaps significantly, despite combing various sources, I have not, at this stage, been able to trace what was done with this space.

Aleksandr Benois. Kustodiev's national romanticism was part of a distinct vein within *Mir Iskusstva*, in his case this being marked by a decorative vibrancy to his ruddy, celebratory figures who were invariably depicted with a sense of vernacular, gaudy colour and stylised line. His portrayal of Peter was no exception. For he adapts the 'more modern' 1720s painting of the same subject by Johann Gottfried Tannauer, making the treatment of the horse, rider, sky, trumpeting glory and curtains flattened and spatially distorted. He also dresses Peter in 'immemorialising' armour rather than in his Transfiguration Regiment uniform and turns his head full face while keeping his steed in profile. The scenes of the battle are diminutive, unclear and restricted to the bottom fifth of the painting while the expression on the tsar's face is one of glaring and despotic command.³⁴

The painterly counterparts to Kustodiev's equestrian portrait, on the side wall, represented other contemporary directions of Russian painting and in this gave those assembled in the hall a reading of current trends that were shortly afterwards to erupt into what became known as the Russian avant-garde. Thus there was another picture of the Poltava battle, but this time full of detail of the advancing Russian troops and with a much smaller Peter among them in the middle ground of a very deep space. Utilising contemporary painted or engraved battle scenes and descriptions, it was the work of the academic Dmitry Kardovsky, a teacher of a good number of the burgeoning generation of progressive artists. Near to Kardovsky's Poltava was Mstislav Dobuzhinsky's monumental view of Peter the First in Holland. For all Dobuzhinsky's membership of Belle Époque *Mir Iskusstva* this work showed his characteristic concern for mundane urban corners, sights, types and politics. He depicts Peter learning shipbuilding in the dark shipyard of the Dutch East India Company in Amsterdam. Having spent the summer of 1910 in Holland working on the commission Dobuzhinsky departs from academic realism and, from a very low viewpoint, depicts the working Peter as a caricatural silhouette set against the sky. The child observer therefore looks up at the industrious and determined Tsar and his shipwright teacher, and, in combination with all the other decorative elements of the College House, comes to understand something of how the country has arrived where it is today and how one should apply (and subject) oneself in order to achieve. This is all done through visual and material lessons in modern Russian history.

FINAL THOUGHTS

Schools can be considered complex assemblages designed for both present generations and posterity, as well, to a lesser extent past generations. Their design and iconography is usually by adults for children, though they frequently speak to adults as well. They are exercises in the formation of identity and public relations. As working, biographical entities they express qualities of forelife, life and afterlife. As has been shown in this article schools have museums, are museums and are not museums. Being living institutions, despite freezing certain inflections, their commemorative language evolves and is symptomatic of diverse

³⁴ Peter's tyrannical, unforgiving stare compares with that of Vasily Surikov's famous image of the tsar in *The Morning of the Execution of the Streltsy*, 1881 (State Tretyakov Gallery). The Tannauer is in the State Russian Museum. The distortions in the picture and the focus on the galloping generalissimo show similarities to those found in eighteenth and nineteenth century Russian folk pictures (*lubki*) of equestrian leaders.

historical situations and values. Schools' memorialisation is ultimately shaped by those controlling the switch for the beacon's light.

LITERATURE

- CRAWFORD, Alan. *Charles Rennie Mackintosh*. London: Thames and Hudson, 1995.
- GIFFORD, John (et al.). *Edinburgh* (The Buildings of Scotland). London: Penguin, 1991.
- GLENDINNING, Miles (et al.). *A History of Scottish Architecture from the Renaissance to the Present Day*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- GRABAR, Vladimir. *Nakhimovskoe uchilishche: Istoriya. Traditsii. Sud'by*. St Petersburg: Isskustvo, 2003.
- ISACHENKO, Valery. *Zodchie Sankt-Peterburga XX veka*. St Petersburg: Lenizdat, 2000.
- KIRIKOV, Boris. *Aleksandr Dmitriev. Arkhitektor pervoy poloviny XX veka*. St Petersburg: Kolo, 2009.
- LOCKHART, R. W. Brian. *Jinglin' Geordie's Legacy. A History of George Heriot's Hospital and School*. Edinburgh: John Donald, 2009.
- MACINNES, Ranald (et al.). *Building a Nation: The Story of Scotland's Architecture*. Edinburgh: Canongate Press, 1999.
- MITROVIC, Andrej. *Serbia's Great War 1914–1918*. London: C. Hurst & Company, 2007.
- NEAT, Timothy. *Part Seen, Part Imagined. Meaning and Symbolism in the Work of Charles Rennie Mackintosh and Margaret Macdonald*. Edinburgh: Canongate Press, 1994.
- WALKER, David. "The Glasgow Years." in: KAPLAN, Wendy (ed.). *Charles Rennie Mackintosh*. Glasgow: Abbeville Press, 1996.
- WILLIAMSON, Elizabeth (et al.). *Glasgow*. London: Penguin, 1990.

Цереди Хауард

СВЕТИОНИЦИ ПРОШЛОСТИ: ШКОЛЕ КАО ПРОСТОРИ (И ЛИЦА) КОЛЕКТИВНОГ И ИНДИВИДУАЛНОГ ПАМЋЕЊА

Резиме

Школе се могу сматрати сложеним склоповима направљеним за садашње и будуће генерације, али у мањој мери и за прошле генерације. Њихов дизајн и иконографија су обично усмерени од одраслих ка деци, иако често говоре и одраслима. Школе су својеврсна вежба обликовања идентитета и односа са јавношћу. Као радни, биографски ентитети, оне одражавају особине живота у прошлости, садашњости и будућности. Као што се из чланка види, школе имају музеје, јесу музеји и нису музеји. Пошто су у питању живе институције, њихов комеморативни језик се мења и постаје симптоматичан за разнолике историјске ситуације и вредности. Комеморацију школа напоследку обликује онај ко контролише прекидач рефлектора у светионику.

Овај рад прегледно приказује школе широм Европе. Ово је довољно да би се оне препознале као места комеморације, тј. не само као обележја идентитета и губитка. Као изрази заједнице, оне артикулишу сопствене верзије традиције, модерног доба и образовања кроз свој архитектонски језик и украсе. Пошто се доносе одлуке да се ове особине мењају, често са именом школе, грбом, мотом и химнама, у складу са политичким клатном времена, ово само појачава њихову улогу посредника културне савремености и памћења. Везе између појединаца и колектива у прошлости су бројне. Веза се проширењем успоставља и са оним што те историјске личности представљају и, свакако, са оним за шта се мисли да представљају. Понос и поштовање, а понекад и супротно од тога, и створени су и одржавани. Цена таквог одавања поште често значи да се једнако поштовање мора указати и другима. Њега такође могу одбити, игнорисати или изменити они за које се оно ствара, без обзира да ли су део институције или не. Трагови ових измена, као што су графити, оштећења или крађа, често су алтернативни облици комеморисања.

VLADANA PUTNIK

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Influence of ideology on the architecture of Sokol houses in the kingdom of Yugoslavia

ABSTRACT: Sokol movement represented a very important and unique way of struggle for unification of Southern Slovenes; therefore its role in the constitution of Yugoslav identity in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians was significant. Nourishing sport as a symbol of harmony between body, soul, and spirit de facto promoted physical training as the road towards true Yugoslavism. The main purpose of this paper is to consider elements of ideology and propaganda which were present in the aesthetics and visual presentation in the Sokol architecture. It can be concluded by analyzing principles of Sokol movement to what extent it influenced architecture of Sokol houses. The connection between Sokol movement and Yugoslav ideology suggests a closer look at the political events which directly influenced the process of building-up and stylistic development of Sokol houses. The building expansion of Sokol houses throughout the Kingdom of Yugoslavia matches the dictatorship of King Alexander Karadjordjević I, which clearly implies there has been a strong connection and support between the Sokols and the crown. The political dimension of Sokol movement has undoubtedly communicated with the concept of true Yugoslavism. Changes which have occurred in 1934, the assassination of King Alexander as well as problems with the Catholic Church considering the amount of influence Sokol movement had on Catholic members. This resulted in a major fall in building program of Sokols up until 1941. Through an analysis of political influence on architecture of Sokol houses, as well as aesthetics and ideology, a conclusion can be drawn about the social system of the time. Therefore, Sokol architecture can be interpreted as an example of political art.

KEY WORDS: architecture, ideology, Sokol movement, Yugoslavia, Yugoslavism.

The politicization of physical education among the Slavic people correlates with the fall of Bach's absolutism¹ in the Austro-Hungary in 1860. The Sokol movement was an all-Slavic organisation formed in 1862. by Miroslav Tyrš (ŽUTIĆ 1991: 5–6). As a national movement, Sokol was stimulating, at first, the cultural and political regeneration of the Czech people (HELLEBRANDT, KRALL 1939: 413), which then spread towards other Slavs.

¹ Baron Alexander von Bach (1813–1893) was an Austrian politician. The term “Bach's absolutism” refers to the regime that was present from 1851–1860, when Bach was the Minister of inner affairs. During that period there had been performed a forced germanisation.

After the First World War Slavic peoples gained their independence, therefore fulfilling the basic goal of the Sokols. Nevertheless, Sokols have been even more active during the interwar period and their ideals became the ideals of the newly formed states, Czechoslovakia and Yugoslavia (TIMOTIJEVIĆ 2006: 30).

On Vidovdan, 28 June 1919, all south Slav pre-war Sokol organisations decided to unite into Sokol Union of Serbs, Croats and Slovenes. At the end of 1928, just before the beginning of King Alexander's dictatorship, the Sokol Union changed its name into Yugoslav Sokol Union. It was one of the first organisations in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes with a distinctive Yugoslav ideology and also the first one with the Yugoslav term in its name. Their program was a combination of organised sport and nationalism, which served as a connection between all citizens regardless of cultural and religious differences (IGNJATOVIĆ 2007: 282).

Educational work of Sokols became present in the cultural politics of the state only after the declaration of King Alexander's dictatorship (TIMOTIJEVIĆ 2006: 43). The reason for the intense integration of the state in the physical education of youth, not just in Yugoslavia, but across Europe, can be explained as a consequence of the First World War and the fear of the potential next one. Through mass physical education the state tended to form good soldiers who will defend their country (ŽUTIĆ 1991: 64, 76). Sokol ideology quickly became an example for physical and moral education. Sokols were perceived as the national army of the state (VASIĆ 1977: 95). Individuals were treated as part of community with a strong sense for collectivism (DVORNIKOVIĆ 1991: 58). Yugoslav culture was in many ways a deeply masculine culture: it honoured sports as a symbol of the harmony of the "body, soul and spirit". Through the Yugoslav Sokol Union, it promoted physical fitness, athleticism, and gymnastics as a path to the attainment of not only a true Yugoslav consciousness, but also a better Yugoslav "race" (YEOMANS 2005: 698–699).

Sokol organisation attempted to promote the concept of the state, the Yugoslav national and religious tolerance. That kind of true patriotism was something King Alexander requested. The "firm hand" of the state would be supported by the moral discipline of Sokols. Patriotic tendency of Sokols was to become "the pillar of the fatherland" (DIMIĆ 1996: 425, 427).

Englebert Gungl once declared: "One tribe, one blood, one thought, one will from the East to the West, from the North to the South. Brothers and sisters everywhere!" (STARČ 2003: 917) Behind that sentence was the true meaning of Yugoslavism. "One people, one homeland and one Sokol organisation in it!" (STARČ 2003: 923) was trying to rise above multinational and multiconfessional complexity of the state, which was the reality.

Sokol houses were the central piece for practicing Yugoslav ideology, their cultural and educational mission. Sokol movement was seen as a new form of secular religion (IGNJATOVIĆ 2007: 284). Sokol house was considered to be the "nest" of Sokols, and therefore was to be well built, with good appearance in "national spirit". Needless to say, Momir Korunović declared that in Sokol architecture "we must be our own" without following any fashionable style.²

Since Sokol houses were built mostly during the dictatorship of King Alexander, the support of the state was apparent. The concept of the Sokol house was similar to Casa del

² Report of the president of construction and artistic sector of the Yugoslav Sokol Union at the Second regular parliament of the Yugoslav Sokol Union (10. 4. 1932), 107–109.



Fig. 1. Unknown author, Casa del Fascio in Alfonsine, 1929.

Fascio in Italy (Fig. 1) or Halkevleri in Turkey during the same period. Architectural identity formed a picture of desirable values and ideals that were to be a part of national culture. National style was used both in Italy and in Turkey, and was very similar to Yugoslav concept of returning to national tradition and glorifying a healthy, national culture. Therefore, Sokol house had the same role as Casa del Fascio, for example. Both of them had a central auditorium with a stage, a library and their main purpose was to educate and influence youth of their country. The same situation was present in Turkey, which also had a totalitarian regime. In these countries, as well as in Germany, during the 1930s there was a strong campaign considering pre-military physical training of the youth, which was partly expected from Sokol Union in Yugoslavia.³

Several styles were equally present in Sokol architecture: National style, Academism and Modernism. Although Momir Korunović, who was the president of construction and artistic sector of the Sokol Union, promoted a modernised version of National style, radical Modernism was the de facto the embodiment of Sokol ideals. All the Slav tribes were to be equally united on that level (IGNJATOVIĆ 2007: 285–286).

³ AJ, Fund MFE, f – 71 – 15 – 40, Report of the relationship between the Ministry of Physical Education and Sokol organisation, 1940.

The complexity of the construction and representation of Yugoslav identity through architecture is most visible through Sokol houses. On the end, there has not been one single style for Sokol houses.

Academism was more present in multi-ethnic regions, especially in Vojvodina and Slavonija. Common heritage from the Austro-Hungarian Empire made Academism the most adequate style for Sokol houses, allowing them to be in harmony with the surrounding architecture. Such architecture had very few or did not have any national features, which was acceptable in these regions. Such Sokol houses are in Osijek from 1928 by Victor Axmann and in Zrenjanin from 1925. by Dragiša Brašovan (IGNJATOVIĆ 2009: 54, 59) (Fig. 2). Both buildings are constructed in pre-modernist period, therefore it can be concluded that Modernism inherited the concept of Academism's universality.

Momir Korunović believed that National style was the most adequate for Sokol architecture, and therefore all Sokol houses should be built in one distinctive style, with the elements of the region where it was to be built (KORUNOVIĆ 1930: 643). This was not the case in practice. Korunović was against Modernism and was constantly trying to form an ideal architectural image of Sokol identity. His Sokol houses mostly refer to a combination of neo-moravic style, cubism and expressionism that can be classified as national Art Deco (MANEVIĆ 1990: 71, 75), often leaning towards folklorism (PUTNIK 2010: 197–198). This was an attempt to form a historical continuity and promote the “pure national spirit” through architecture (IGNJATOVIĆ 2007: 401).

Korunović applied monumental geometrical shapes that were inspired by folklore ornaments. Many of his Sokol houses correspond with local heritage, like Sokol house in Ku-



Fig. 2. Dragiša Brašovan, Sokol house in Zrenjanin, 1925.



Fig. 3. Momir Korunović, Sokol house in Kumanovo, 1931.

manovo from 1931 (KADIJEVIĆ 1996: 71–72). (Fig. 3) Sokol house in Uroševac also has elements of traditional architecture, such as a doksat, a four-sloped roof and an arcade porch (KADIJEVIĆ 1997: 122–123). Apart from these examples, Korunović projected a certain number of Sokol houses on the territory of Bosnia and Hercegovina which were inspired by local architecture, such as Sokol house in Bijeljina (KADIJEVIĆ 1997: 308).

National style derived from vernacular architecture and therefore was the most adequate for claiming national continuity and authenticity. It greatly contributed in strengthening the borders of Yugoslav identity. One of the mechanisms in this mission was the idealisation of the village and its rural culture. The Yugoslav identity was artificially formed on several different ethnical, regional and local identities. Korunović openly glorified rural culture, claiming it was more beautiful, healthier and fresher than the urban one (1930: 643).

Modern architecture reflected a modern liberal society and was the most suitable style for promotion of Integral Yugoslavism.⁴ In multiethnic regions, Modernism in Sokol architecture, without any of national, regional, ethnic or religious symbols, was well accepted. A good example for that concept is the Sokol house in Tuzla built in 1932. (Fig. 4)

⁴ The term “Integral Yugoslavism” refers to an ideology with which the regime tried to unify Yugoslav society by erasing tribal differences, as well as different cultural models.

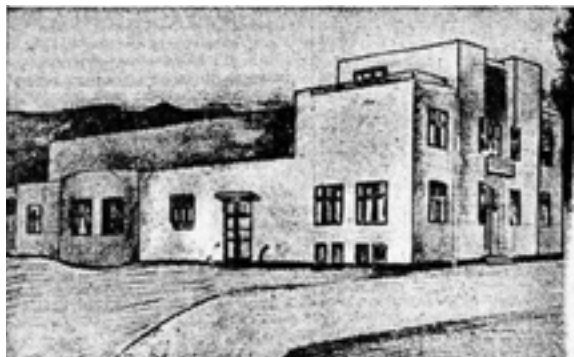


Fig. 4. Ivan Mukahirn, Sokol house in Tuzla, 1932.

which the walls were decorated by wooden slats.⁵

Another architect that built several Sokol houses in Vojvodina was Đorđe Tabaković. His comprehension of Sokol architecture was diametrically different from Korunović's. Tabaković's Sokol houses in Novi Sad (Fig. 5), Indija and Sremski Karlovci reflected a pure minimalist architectural expression. He used red brick in Novi Sad with a clear and emphasized modernist mark (MITROVIĆ 2005: 105, 111). Using the red brick was present in Sokol modernist architecture, partly because of the symbolic red colour. Red was deliberately chosen as the colour of "Slav blood" (IGNJATOVIĆ 2007: 416). Sokol house in Subotica by Franja Denegri also resembles the one in Novi Sad with the choice of materials and colours. Architect Svetomir Lazić also had similar tendencies as Tabaković. His project for the Sokol House in Sremski Karlovci from 1937. has a dominant tower with a sculpture of a falcon placed on top of it. That is the only motif that connects the building project with the Sokol organisation. The tower as a symbol of Sokol movement is an exceptional visual dominant in contrast with ground-floor building (DAMLJANOVIĆ 2004: 283).

Although radical modernism was present in the architecture of Sokol houses during the 1930s, it was never a dominant style. There were many examples of eclectic modernism, with some elements of national style, or even Art Deco.

In order to understand the close connection between Yugoslavism and Sokol movement, it must be considered which were their similarities and common interests. Heroic spirit that Yugoslavian ideology nurtured coincided with the principles of Sokol movement. An ideal Yugoslavian physical type was promoted through the mass propaganda and it became equalised with the ideal Sokol in the phrase: "Beeing a Sokol = beeing a Yugoslavian" (IGNJATOVIĆ 2007: 283).

When a Sokol house was to be built, the entire town was involved through donations, helping in construction, collective events for gathering money etc. This was not only the matter of Sokol organisation, but of the entire municipality. The choice of style was very important in larger cities, and was often specified in the contest for the project, for example, like for

Sokol house in Makarska built in 1928. by the architect Mate Baylon is both modern and traditional. Its architecture represents an idealised vernacular Mediterranean architecture. The sculpture of a falcon ("sokol" in Slavic languages) was a common motif (IGNJATOVIĆ 2007: 287). But National style was not present in most of smaller towns and villages as an artificial version of vernacular architecture, but as a traditional way of building. A good example of this architecture was the Sokol house in Olovo. The building was vaulted by a double sloped roof under

⁵ AJ, Fund MFE, f – 71 – 17 – 47, Sokol organisaton in Olovo asks for finantial help to finish the Sokol house, 16. 11. 1936.



Fig. 5. Đorđe Tabaković, Sokol house in Novi Sad, 1936.

the Sokol house in Sarajevo, where the modern style was favorised (MILOŠEVIĆ 1997: 185–186). On the other hand, smaller towns were often provided with a free project of an architect who was in the Sokol organisation, such as Momir Korunović, or Martin Pilar. In these cases, the question of style was irrelevant to the organisation, because there were more important issues to solve, such as the financial problem of erecting the building.

Sokol houses were often named after King Alexander, Miroslav Tyrš, Prince Peter II or some other politically or culturally significant person. Portraits of King Alexander and Miroslav Tyrš were present in most of Sokol houses. Statues of Prince Peter II were also very common, since he was symbolically placed in charge of the Yugoslav Sokol Union (ŽUTIĆ 1991: 42).

The Sokol movement was one of the most powerful mediums of Yugoslav ideology, strengthening the regime's foundations. Therefore, Sokol houses played a very important role in the Yugoslav society. With their elements of “national neo-romanticism”, Sokol houses represent monuments of ideology. Sokol political rituals, ceremonies and “historical” lectures transformed their architecture into national sanctuaries. Since Sokol movement was a form of secular religion, it was a threat to other confessions, especially the Catholic church (IGNJATOVIĆ 2007: 419). From that threat a major political conflict occurred.

By becoming a state institution in 1929, Sokol Union of the Kingdom of Yugoslavia became a threat to the Catholic Church (DIMIĆ 1996: 425). The reason was the struggle for domination in the sector of education. Increasing conflicts with the Catholic Church caused

the state to change its attitude towards Sokols. After the assassination of King Alexander in 1934. Sokols became a less and less popular and desirable organisation. Political changes influenced state ideology. This issue raised another one – the rise of Croatian nationalism. From 1935. up until the end of the Second World War numerous Sokol houses were devastated by the Ustaše (ŽUTIĆ 1991: 125, 130). Yugoslav Sokol Union was losing its privileged position within the state. Financial help was also less present (ŽUTIĆ 1991: 160), which resulted in numerous unfinished Sokol houses during the period from 1935. until the beginning of War in the Kingdom of Yugoslavia in 1941.⁶

Around 1939. there has been a debate whether National houses should replace Sokol houses (PETROVIĆ 1939: 2), due to their political neutrality. Since Sokols were not favorable in the regime at that point, it was natural to replace the term “Sokol” with “National”. In the moment of crisis a significant question arose – should Sokol houses be replaced with National houses, who would be more economical and functional. In that case Sokols would not be the first in the town to erect a public institution of this type. Sokols were merely subtenants in National houses (PETROVIĆ 1939: 3).

Sokol houses represented multifunctional buildings that promoted ideals of an all-Slavic cultural and sports movement (TIMOTIJEVIĆ 2006: 49). They were also centres of political life in the Kingdom of Yugoslavia (STARČ 2003: 911). Jacob Jesih wrote (1931: 1) that Sokol movement cannot have an ideology behind it. Although Sokol movement might have not had an ideology, it was undoubtedly embraced by the ideology of Yugoslavism. Desirable motives were deliberately chosen to be presented on the façades of Sokol houses. Ethnic tradition which would be adequate was selected to form a bridge between different entities within the Kingdom of Yugoslavia. The façades of Sokol houses reflected a strong visual message, revealing the same ethnical roots of all Slavs, transposing it into authentic national spirit from the past into the present (IGNJATOVIĆ 2007: 405, 407).

LITERATURE

- VASIĆ, Mirosljub. *Revolucionarni omladinski pokret u Jugoslaviji 1929–1941. godine*. Beograd: Narodna knjiga, 1977.
- ДАМЉАНОВИЋ, Тања. *Чешко-српске архитектонске везе (1918–1941)*. Београд: Завод за заштиту споменика културе, 2004.
- DVORNIKOVIĆ, Vladimir. *Karakterologija Jugoslovena*, Beograd, Niš: Prosveta, 1990.
- ДИМИЋ, Љубодраг. *Културна политика у Краљевини Југославији 1918–1941*. Београд: Стубови културе, 1996.
- ŽUTIĆ, Nikola. *Sokoli: ideologija u fizičkoj kulturi Kraljevine Jugoslavije 1929–1941*. Beograd: Angrotrade, 1991.
- IGNJATOVIĆ, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*. Beograd: Građevinska knjiga, 2007.
- IGNJATOVIĆ, Aleksandar. „Crkva Vavedenja Bogorodice u Orlovatu i Sokolski dom u Zrenjaninu arhitekta Dragiše Brašovana.“ *Serbian Architectural Journal* 1/3 (2009).
- JESIH, Jakob. „Ideja i ideologija.“ *Jugoslovenski sokolski glasnik* 2/13 (1931).
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Архитектура соколских домова Момира Коруновића у Босни и Херцеговини између два светска рата.“ *Зборник за историју Босне и Херцеговине* 2 (1997).

⁶ Among the unfinished Sokol houses are the Sokol house in Priboj, Doboj, Kovačica etc. AJ, Fund MFE, f – 71 – 16 – 46, f – 71 – 17 – 47.

- КАДИЛЕВИЋ, Александар. „Градитељска делатност Момира Коруновића на Косову и Метохији (1912–1962).“ *Сјџарине Косова и Мејџохије* 10 (1997).
- КОРУНОВИЋ, Момир. „Соколство – неимар духа и народне снаге.“ *Београдске ојџијинске новине* 13 (децембар 1930).
- MANEVIĆ, Zoran. „Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture.” *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* vol. 17 (1990).
- МИЛОШЕВИЋ, Предраг Б. *Архијџектџура у Краљевини Јуџославији (Сарајево 1918–1941)*. Србиње: Просвјета, 1997.
- MITROVIĆ, Vladimir. *Arhitekta Đorđe Tabaković (1897–1971)*. Petrovaradin: Futura, 2005.
- ПЕТРОВИЋ, Kosta. „Sokolski i narodni domovi.“ *Sokolski glasnik* 1 (god. X, 6. 1. 1939).
- ПУТНИК, Владана. „Фолклоризам у архитектури Београда (1918–1950).“ *Годишњџак џрада Београда* LVII (2010).
- STARC, Gregor. „Telesne prakse športa kot torišče slovenskoga nacionalizma: 'Vsak poedinec je v narodu tek-movalec'.“ *Teorija in praksa* 40/5 (2003).
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Милош. *Соколи Чачка: 1910–1941*. Чачак: Народни музеј, 2006.
- HELLEBRANDT, F. A., Jiri Kral. „Scientific Work of the Tenth Sokol Festival.” *Science, New Series* 89/2314 (1939).
- YEOMANS, Rory. „Militant Women, Warrior Men and Revolutionary Personae: The New Ustasha Man and Woman in the Independent State of Croatia, 1941–1945.” *The Slavonic and East European Review* 83/4 (2005).

Владана Путник

УТИЦАЈ ИДЕОЛОГИЈЕ НА АРХИТЕКТУРУ СОКОЛСКИХ ДОМОВА У КРАЉЕВИНИ ЈУГОСЛАВИЈИ

Резиме

Соколски покрет је представљао веома важан и јединствен начин борбе за уједињење Јужних Словена, па је његова улога била од изузетног значаја у конструисању југословенског идентитета у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца. Неговање спорта као симбола хармоније између тела, душе и духа је промовисало физичко васпитање као пут ка интегралном југословенству. Циљ овог рада је да се размотре елементи идеологије и пропаганде који су били присутни у естетици и визуелној презентацији соколске архитектуре. Кроз анализу соколске животне филозофије може се закључити до које мере је она утицала на архитектуру соколских дома. Веза између Соколског покрета и југословенске идеологије је имплицирала детаљнији увид у политичке догађаје који су директно утицали на процес градње и стилског развоја соколских дома. Експанзија подизања соколских дома широм Краљевине Југославије се поклапала са диктатуром краља Александра I Карађорђевића, што јасно указује да је постојала снажна веза и подршка између Сокола и монархије. Политичка димензија Соколског покрета је без сумње комуницирала са концептом интегралног југословенства. Промене које су се десиле 1934. године, атентат на краља Александра, као и одређени проблеми са Римокатоличком црквом, резултирали су осетним смањењем подизања соколских дома све до 1941. године. Кроз анализу политичког утицаја на архитектуру соколских дома, као и њихове естетике и идеологије, може се извући закључак о тадашњим друштвеним приликама. Одатле следи да се соколска архитектура може интерпретирати као пример политичке уметности.

ВАЛЕНТИНА БРДАР
Независни истраживач, Нови Сад
Оригинални научни рад / Original scientific paper

О архитектури виле Ајкен Филипа Шмита

САЖЕТАК: Новосадска вила Ајкен Филипа Шмита из 1933. године једно је од најзначајнијих дела овог аутора. Циљ овог чланка је да се поред анализе архитектуре виле, која је до сада у стручној литератури само помињана, пронађу узор и уметничка инспирација, као и да се вреднује ово дело унутар ауторовог опуса и новосадске архитектуре. Извори за проучавање ове виле поред самог објекта, који је у врло добром стању, чине и сачувани оригинални пројекти. Вила се анализира у контексту модерне архитектуре, интернационалног стила, посебно архитектуре у Немачкој где се Филип Шмит школовао и где је имао прилике непосредно да се упозна са делима модерне архитектуре. Иако је ентеријер пројектован у традиционалном стилу, архитектура виле Ајкен је врло савремена и нетипична за период и средину у којој је грађена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: архитектура, модерна, вила, Филип Шмит.

Вила Ајкен у Футошкој улици 94–96 саграђена 1933. године једно је од најзначајнијих дела новосадског архитекта Филипа Шмита (1894 – око 1980) и врло значајно дело новосадске модерне. У њој, некада приватној вили богатог новосадског индустријалца Макса Ајкена, данас је смештена Лабораторија за биохемијске анализе Клиничког центра Војводине. И поред промене првобитне намене и извесних измена приликом адаптације унутрашњег простора за потребе канцеларија и лабораторија, вила ипак није изгубила свој аутентични изглед. До сада ова вила је само помињана у стручној литератури (Митровић 1994: 92; Митровић 2000: 33; Митровић 2010: 161).

Почетком тридесетих година прошлог века на територији Новог Сада саграђене су бројне виле у стилу ране модерне. Најзначајнији новосадски градитељи су током двадесетих година постепено усвајали принципе модерне архитектуре и углавном их комбиновали са традиционалним принципима градње. Почетком тридесетих година били су спремни да се готово потпуно ослободе остатака прошлости: фасадног украса, масивних, кубичних облика, и прихвате нове савремене тенденције архитектонског пројектовања. Поред тога, почетком четврте деценије у граду се акумулирало довољно капитала који је могао да обезбеди интензивнију градњу, као и да омогући угледним појединцима да за своје виле ангажују најзначајније пројектанте у граду (Станчић 2005; Митровић 2007; Митровић 2010).

Током двадесетих година прошлог века становање на *Главној улици* није више било ствар престижа за угледне Новосађане. Они су се све више окретали новоуређеним просторима некадашњих Лимана, недалеко од старог језгра града, или у удаљенијим, тек парцелисаним блоковима уз Футошки пут, нарочито у непосредној близини Јодне бање и Градске болнице (Станчић 2005: 328). То је условило да се овај крај „где су новосадски лекари, инжењери, успешни индустријалци и трговци изградили знатан број луксузних вила, назове *Зона вила*“, што се задржало до данас.

Филип Шмит, рођен 1894. године у новосадској градитељској породици, каријеру је започео након 1921. године, када се вратио са студија у Берлину, а као овлашћени градитељ у градском регистру је заведен 1923. године. На почетку каријере градио је мање породичне куће, а током четврте деценије пројектовао је већи број стамбених вишеспратница и приватних вила, од којих се истиче вила Ајкен, подигнута за новосадског индустријалца 1933. године. Током двадесетих година Филип Шмит је сарађивао са архитектом Лазаром Дунђерским и, иако је потписиван као предузимач, претпоставља се да је имао значајног удела на изглед дела. Након 1930. године пројектовао је углавном самостално у модерном духу.¹ У то време сарађивао је са пројектантом Оскаром Паквором који је углавном надгледао грађевинске радове.

Вила Ајкен је слободностојећа једноспратница, знатно увучена у односу на регулациону линију, смештена у некада уређеном парковском окружењу, сада прилично запуштеном. Има разуђену основу коју чине кубични волумени који се степенасто прожимају. Грађена је у масивном систему.

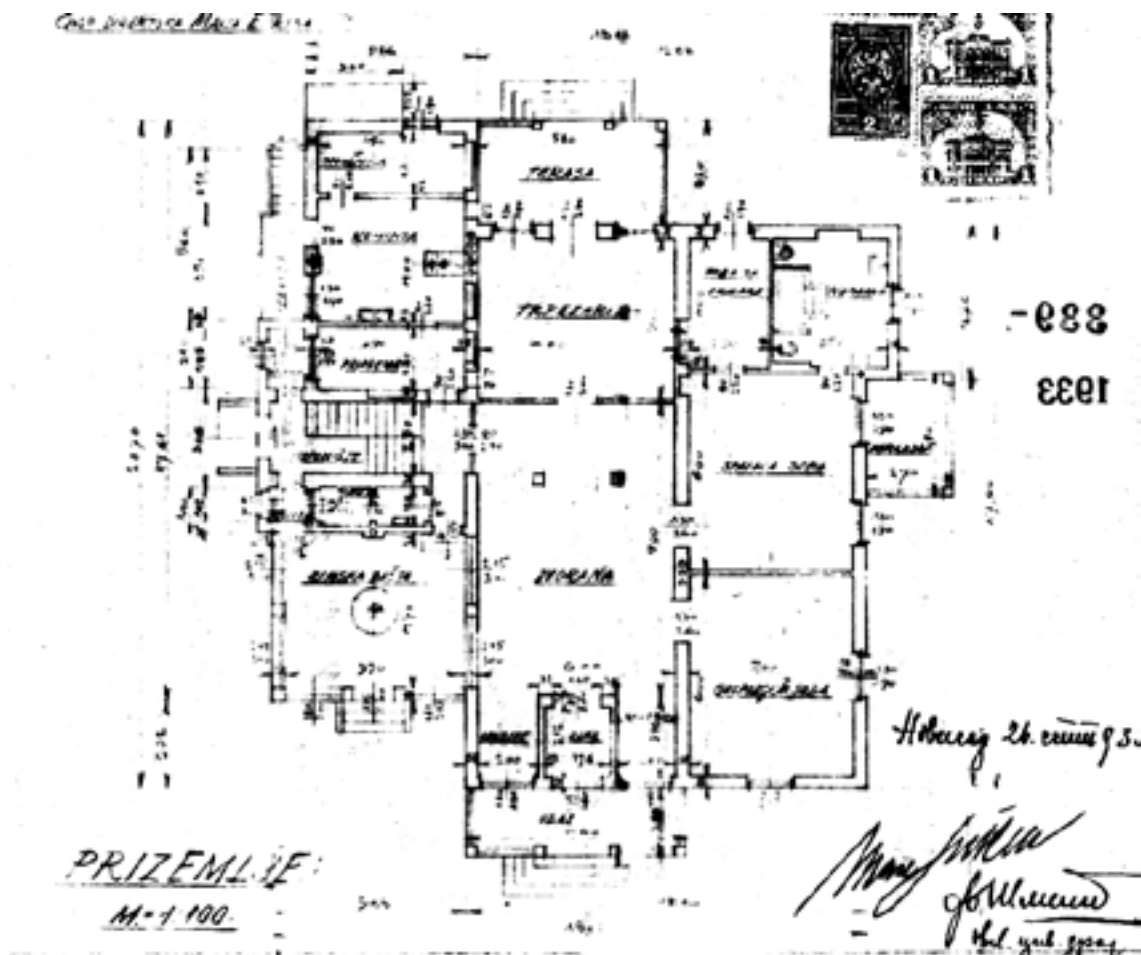
Унутрашњи простор организован је око језгра које чини дворана, односно велика свечана сала са галеријом око које се рачвају бочне просторије. Са издигнутог трема се улазило у дворану, из ње у трпезарију, а потом се долазило до терасе. Десно од дворане, дуж бочне стране низали су се господска и спаваћа соба из које се може изаћи на веранду, потом соба за ормаре и купатило. Лево од сале су простори некад намењени зимској башти и троделној кухињи која је имала одељке за припрему и тзв. смочницу. У подруму су биле просторије за вино, угаљ и дрва, централно грејање, затим простори за пеглање, праоне и друго. На спрату, лево од улазног хола биле су посебна соба за кофере и већа просторија. Десно су били соба и купатило намењени служавки. Из хола се даље наставља у простор галерије, док је десно била гостинска соба и у углу, са уличне стране, балкон. Вила је грађена у два смакнута нивоа, тако да је на левом углу ка улици партерна.²

Архитекта је усвојио идеју органске архитектуре, по којој се простор формира тако што се прво обликује централно језгро које се затим шири и развија у свим правцима.

¹ Са Лазаром Дунђерским сарађивао је на пројектима за породичну вилу Лазара Дунђерског (1922), породичну вилу Ђорђа Радуловића, данас Галерија Рајка Мамузића (1923–25), Продуктивну берзу, данас Галерија Матице српске (1926), а вероватно и на пројектима за зграду Филијале Народне банке у Железничкој 3, који нису сачувани. Током четврте деценије двадесетог века самостално је пројектовао више стамбених и индустријских објеката. Међу најзначајнијим самосталним Шмитовим делима у Новом Саду је, поред вила Ајкен, Мађарска реформаторска црква на Телепу (1931). Истраживачи још нису сагласни у ауторству пројекта за зграду Хабаг (1931) за коју се Шмит негде наводи као предузимач (Станчић 2005: 422–424), а негде као аутор пројекта (Митровић 1994: 62–69; Митровић 2000: 33; Брдар 2003; Митровић 2010: 161).

² Пројекат виле чува се у Техничком архиву Скупштине града (ТаСГ) 5. 339/1933.

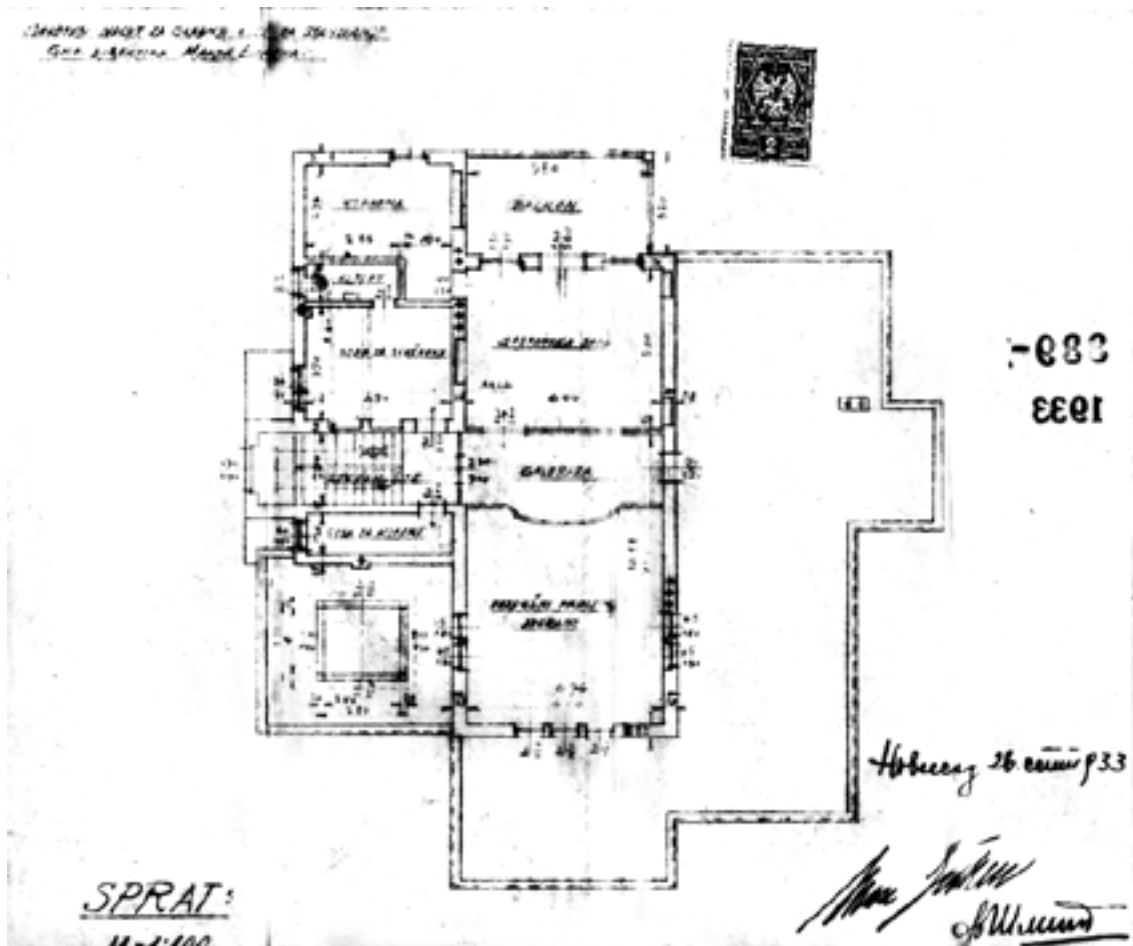
* О АРХИТЕКТУРИ ВИЛЕ АЈКЕН ФИЛИПА ШМИТА



Основа приземља

Препознатљив је јединствен унутрашњи простор који се одваја у одељене делове повезане у целину. Овакав начин формирања простора, по којем централни простор врши расподелу јединица, највећу афирмацију је доживео у двадесетом веку, у делима Френка Лојда Рајта (HILDEBRAND 1991; ALFOSIN 1999: 56–111; ТРЕБИЕР 2008). Ове идеје су утицале на Филипа Шмита, претпостављамо преко немачких архитеката.

Унутрашњи распоред виле Ајкен утицао је на њен спољашњи изглед. Све фасаде су асиметрично конципиране. Улази у кућу постоје са две стране виле. Главни улаз је на уличној фасади и истакнут је тремом који обликују танки стубови правоугаоног пресека. Простор уздигнутог трема је ограђен зиданом оградом каква се понавља и при улазу са бочне, дворишне стране. Иза овог трема простори се степенасто развијају. Следећа фасада која је највише избачена у односу према улици је десно од трема. Ова фасада нема отворе, равно је малтерисана, а једини *украс* на њој су два равна, једноставно про-

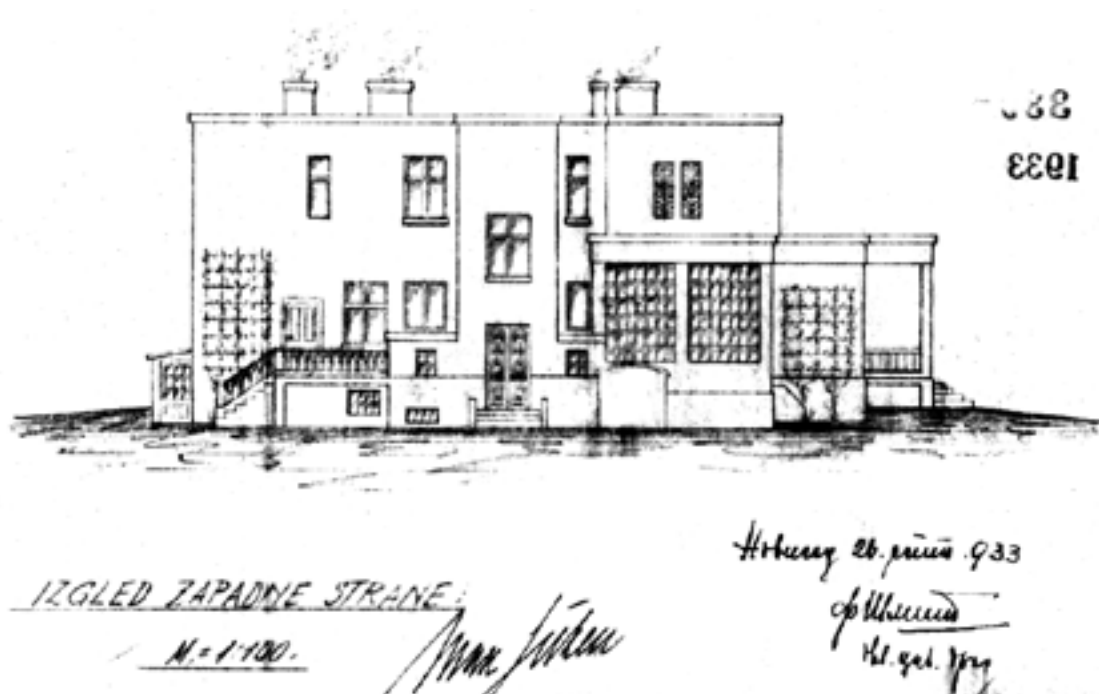


Основа спрата

филисана венца у прозорској зони спрата, а настављају се и на бочној фасади. Следећа фасада која је видљива са улице стране је иза трема и има три мања правоугаона прозора. Следи бочна лева страна, и најзад са улице су видљиви ризалит са леве и испуст са десне бочне стране. Ови делови се и висински разликују.

Лева бочна дворишна фасада у средишту има ризалитно истакнуту степенишну вертикалу и главни улаз у кућу до којег води мало степениште које чине пет степеника и зидана ограда која се понавља и на терасама. Улазна врата су дрвена, двокрилна, са два велика правоугаона застакљена поља и гвозденом декорацијом са флоралним мотивима. Изнад улаза је четворокрилни прозор. Још један помоћни улаз према кухињи је смештен при крају ове бочне стране, и до њега води степениште са такође зиданом оградом. Изнад ових улаза су гвоздено-стаклене, декоративно обрађене настрешнице.

* О АРХИТЕКТУРИ ВИЛЕ АЖЕН ФИЛИПА ШМИТА



Изглед западне стране



Поглед на вилу са североистока



Западна страна виле

Десни део ове фасаде је знатно нижи и фасада му је у линији средишњег ризалита. Овај део има испуст у коме је улаз у подрум надвишен сегментастим луком који је уз декоративне, гвоздене настрешнице једини одјек прошлих времена и традиционалне архитектуре кад је у питању екстеријер ове виле.

Десна, бочна дворишна фасада је такође асиметрично и динамично конципирана. Дуж спратног дела леве стране простира се попут стаклене завесе непрекинут прозорски отвор. На десном делу је испуст у коме су простори веранди од којих она у приземљу има велике прозоре који заузимају готово читаво зидно платно.

На задњој фасади, према дворишту уочавају се две целине. На левој страни постојао је излаз на отворену терасу који је зазидан. Сада су на левој страни по два велика четворокрилна прозора спојена истакнутим потпрозорником. Приземни део је од спратног одвојен профилисаним венцем.

Дуж свих фасада у неправилном ритму су распоређени једнокрилни, двокрилни, трокрилни и четворокрилни прозори. Све фасаде се завршавају вишеструко профилисаним венцима. И поред разуђености и асиметрије у компоновању, грађевину одликују класичне, складне пропорције и строгост обликовања која је типична за овог аутора. Високи сокл је обложен вештачким каменом. Иако је вила пројектована у стилу модерне архитектуре, унутрашње обликовање је знатно традиционалније.

Репрезентативна вила садржи бројне просторије које сведоче о угледу и луксузу њеног власника, богатог индустријалца: просторије за смештај кофера, вина, послуге. Ентеријер је пројектован у традиционалном стилу, претпостављамо по жељи власника, а очувани су и бројни оригинални делови, као што су каљева пећ и расвета. Високи плафон сале је разуђен штучом орнаментиком, док су прозори украшени витражима. Примењена је и оплата од дрвета какву су имале грађевине јавне намене од посебног значаја, као и луксузне виле. Претпоставља се да сведене линије и прочишћен израз модерних ентеријера нису погодовали укусу и менталитету власника виле.



Поглед на вилу са истока

Поред ентеријера, извесне традиционалне елементе могуће је пронаћи и у екстеријеру: сегментаст лук над улазом у подрум и декоративно обрађени гвоздени сталци за настрешнице детаљи су који као да су били неопходни да би допринели елеганцији и дали ноту отмености овој вили.

Иако је једно од првих дела у опусу Филипа Шмита грађених у стилу модерне архитектуре, ова вила се не би могла подвести под прелазни период, јер равним, глатким фасадним површинама, применом тракастих, непрекидних прозорских површина и равним кровом показује све одлике интернационалног стила који је у трећој деценији овладао европском архитектуром. Функционални распоред просторија који је у великој мери предодредио спољашњи изглед грађевине упућује на то да принципи модерне архитектуре нису кориштени само површно, или само у спољашњој обради грађевине, већ у суштинском смислу.

Филип Шмит је након Првог светског рата студије започео у Будимпешти, а окончао их у Берлину 1921. године. Боравак током двадесетих година у Не-



Задња, јужна страна виле

мачкој, једној од земаља где су установљени принципи модерног стила у архитектури, вероватно је утицао на то да их новосадски архитекта брзо и лако прихвати. Неки од пионира модерне архитектуре: Петер Беренс, Валтер Гропијус Мис ван дер Ро, тада су стварали. Може се претпоставити да је Шмит имао прилике и непосредно да види велик број дела модерне архитектуре, од којих су нека и антологијска, као што је то АЕГ Фабрика турбина у Берлину (1908–1909) Петера Беренса.

Сигурно да је на Шмита у великој мери утицао и дух класицизма који је у Немачкој врло јак. У Немачкој, нарочито у Берлину, још увек је огроман утицај имало дело великог пруског архитекта Карла Фридриха Шинкела (CARTER 1981). Његово враћање суштинским основама античке, средњовековне и ренесансне архитектуре инспирисало је естетику класицистичког минимализма Миса ван дер Роа, а утицало је и на многе друге немачке архитекте. Класичне пропорције, евоцирање античких грчких стилова видљивих пре свега у портицима грађевина које је пројектовао, уочавају се и у архитектури вила у предграђима Берлина, а то се може препознати и на новосадској вили Ајкен.

Основне идеје које доноси вила Ајкен блиске су филозофији неопластичног покрета *Де Стијла* који промовише динамичну архитектуру са асиметричним распоредом јасно изражених елемената, просторно распрскавање и удаљавање свих унутрашњих углова (OVERY 1991; FRIEDMAN 1982; FREMPTON 1999: 227–239; DOESBURG 1999: 243–245). Приметна је и тежња ка економичности, функционалности, динамици, одсуству монументалности. Огроман утицај на развој архитектуре у првим деценијама двадесетог века имала је архитектура Зграде Баухаус Валтера Гропијуса, која је својим једноставним геометријским облицима, великим стакленим површинама и зидовима без украса постала једно од најпознатијих обележја модерне архитектуре (HUMBLET 1980; BAUMHOFF 2001; BAUMANN 2007; <http://bauhaus-online.de/en>).

Једна од идеја Френка Лојда Рајта које су преузели представници покрета Де Стијла, као и друге архитекте широм света, јесте повезивање унутрашњег и спољашњег простора, односно потреба да се грађевина као целина повеже са тереном тј. парцелом у коју је смештена. Она то постиже продужавањем и наглашавањем свих равни паралелних са тлом, али и великим бројем отвора, балкона, прозорима у виду стаклених завеса.

Раних тридесетих година у Новом Саду саграђене су бројне виле у стилу модерне архитектуре, међу којима су најпознатије: вила др Карла Мароша у Улици Војвођанских бригада (1933) Оскара Паквора, породична кућа Дељанских у Радничкој улици (1932–33) Ђорђа Табаковића, виле породице Мирић (1931) и Хермана Гутмана у Улици Васе Стајића (1933–34) Лазара Дунђерског. Већ на први поглед, ове виле, сем виле Мирић, знатно су једноставније од виле Ајкен Филипа Шмита. Углавном су правоугаоне основе и имају наглашен угаони део који је често решен полукружно. Вила Ајкен показује сложенију основу чија се сложеност даље манифестује и у просторном распрскавању кубичних волумена.

Готово сва дела Филипа Шмита заузимају врло запажено место у историји архитектуре Новог Сада. Када се определио за модеран стил, он се није више враћао историцизму. Такође, може се приметити да су његове грађевине међу реткима које на фасади немају украсе нити детаље из претходних времена, као што су орнаменти, ктиторски натписи, скулптуре и рељефи. Ипак, нема ни значајније разградње градитељске масе.



Мађарска реформаторска црква у Новом Саду
(1930)



Стамбена зграда у Железничкој улици 34
у Новом Саду (1938)

Вила Ајкен показује све значајне особине Шмитовог архитектонског израза који чини строго, прецизно компоновање. Она најављује ослобађање, даље разграђивање архитектонске форме у опусу Филипа Шмита, али то на каснијим стамбеним објектима које је пројектовао не можемо уочити. Иако је један од најдоследнијих модерниста међу архитектама који су деловали у Новом Саду, са особеним архитектонским стилем и врло солидним архитектонским опусом, Шмит је у даљим пројектима, који су додуше углавном вишеспратне стамбене зграде, остао веран масивним кубичним волуменима које рашчлањује тек еркерима. Ипак, вила Ајкен заузима врло значајно место међу грађевинама ране модерне у Новом Саду. Делује врло савремено и нетипично за период и средину у којој је грађена.

ЛИТЕРАТУРА

- ALFOSIN, Anthony. „Френк Лојд Рајт и модернизам.“ у: *Историја модерне архитектуре 2/А*. Избор и предговор Милош Перовић. Београд: Архитектонски факултет, 1999.
- BAUMANN, Kristine. *Bauhaus Dessau – Architecture Design Concept*. Berlin: Jovis, 2007.
- BAUMHOFF, Anja. *The Gendered World Of The Bauhaus: The Politics Of Power At The Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919–1932*. Frankfurt, New York: Peter Lang, 2001.

- БРДАР, Валентина. *Од Паруса до Брашована*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2003.
- DOESBURG, Teo V. „Ka plastičnoj arhitekturi.“ у: *Istorija moderne arhitekture 2/B*. Izbor i predgovor Miloš Perović. Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999.
- CARTER, Rand. *Karl Friedrich Schinkel: The Last Great Architect*, <<http://www.tc.umn.edu/~peikx001/rcessay.htm>> 5.4.2012.
- CURTIS, William J. R. „Frenk Lojd Rajt i modernizam.“ у: *Istorija moderne arhitekture 2/A*. Izbor i predgovor Miloš Perović. Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999.
- МИТРОВИЋ, Владимир. „Грађа за проучавање дела архитекте Ђорђа Табаковића у Новом Саду (1929–1940).“ *Грађа за проучавање споменика културе Војводине XVII* (1994): 62–69.
- МИТРОВИЋ, Владимир. „Graditelji Novog Sada druge polovine XIX i prve polovine XX veka.“ *DaNS* 30 (2000): 33.
- МИТРОВИЋ, Владимир. *Архитектура Ђорђе Табаковић*. Нови Сад: Завод за заштиту споменика културе Војводине, 2007.
- МИТРОВИЋ, Vladimir. *Arhitektura XX veka u Vojvodini*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti: Akademska knjiga, 2010.
- OVERY, Paul. *De Stil*. London: Thames and Hudson, 1991.
- СТАНЧИЋ, Донка. *Нови Сад. Од куће до куће*. Нови Сад: Завод за заштиту споменика културе града Новог Сада, 2005.
- TREIBER, Daniel. *Frank Lloyd Wright*. Basel: Taylor and Francis, 2008.
- FREMPTON, Keneth. „De Stijl.“ у: *Istorija moderne arhitekture 2/B*. Izbor i predgovor Miloš Perović. Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999.
- FRIEDMAN, Mildred (Ed.). *De Stijl 1917–1913: Visions of Utopia*. New York: Walker Art Centre, 1982.
- HILDEBRAND, Grant. *Pattern and Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses*. Washington: University of Washington Press, 1991.
- HUMBLET, Claudine. *Le Bauhaus*. Lausanne: L'age d'homme, 1980.
- <http://bauhaus-online.de/en>

Valentina Brdar

ON THE AJKEN VILLA BY FILIP ŠMIT

Summary

The Ajken Villa in Novi Sad built by Filip Šmit in 1933 has so far been mentioned only in scientific and professional literature. It is a detached single-storeyed villa situated in a former park. The interior is organized around the internal core composed of the grand hall and lateral rooms that spread from it. The internal arrangement of the Ajken Villa influenced its external appearance. All facades are asymmetrical. The villa is characterized by flat, smooth surfaces, by many windows and by a flat roof that demonstrates all the qualities of an international style which dominated European architecture in the 1930s. Besides the razudenost and asymmetry of design, the building is characterized by classical, harmonious proportions and the strictness of shape typical of this author. The representative villa has many rooms that testify of the respectability and luxury of its owner, a rich industrial: the rooms for luggage, wine, servants. The interior has a traditional design, probably after the owner's wish, and many original parts have been preserved, e.g. a tile furnace and lighting. Filip Šmit's stay in Germany during the 1920s probably influenced the fact that this architect from Novi Sad quickly and easily embraced the established principles of modern style in architecture. It is sure that Šmit was influenced to a great extent by the spirit of classicism which was very strong in Germany due to an enormous influence of Karl Friedrich Schinkel, a Prussian architect. The Ajken Villa is one of the most significant works of the Novi Sad architect Filip Šmit and a very important piece in the Novi Sad modern opus.

ИВАН Р. МАРКОВИЋ
Независни истраживач, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Провокација нове естетике: два пројекта архитекте Вернера Марха у Београду

САЖЕТАК: Угроженост државног интегритета, пред крај четврте деценије XX века, и националног суверенитета Краљевине Југославије била је током периода између два светска рата у широј културној јавности додатно подстакнута општенационалном полемиком која је доводила у питање ангажман немачког архитекте Вернера Марха у Београду. На изложби „Ново немачко градитељство“ на Старом сајмишту 1938. године приказана су два Мархова пројекта (Реконструкција Београдске тврђаве са изградњом олимпијског комплекса и Тријумфално поље на Бањици) што је због националности аутора, политике владајућег режима у Немачкој и позивања страног градитеља у Београд изазвало још већа противљења. У раду је приказана проблематика односа између струке и државе, појединца и система, као и владајуће депресије у Београду уочи Другог светског рата.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: архитектура, Београд, Вернер Марх, Олимпијски стадион.

Крајем четврте деценије XX века у Београду је ангажован Вернер Марх, немачки архитекта и професор Универзитета у Берлину, да пројектује олимпијски комплекс са репрезентативним стадионом и израдом плана детаљне регулације Београдске тврђаве. Осим тога, арх. Марх је истовремено радио и на пројектовању Тријумфалног поља на Бањици, које је требало да служи за војне параде и соколске слетове.

Као једна од водећих личности у пројектовању комплетне надземне инфраструктуре за Олимпијске игре у Берлину 1936. године, арх. Марх је успоставио пословну комуникацију и са појединим државницима међу којима је био и председник Владе Краљевине Југославије Милан Стојадиновић који је био заинтересован за организацију отварања летњих игара у Берлину, на чијем отварању је присуствовао. Иницијатива за одржавање Олимпијаде у Београду и ангажовање арх. Марха поделило је тадашњу стручну јавност, чија је усмерена опструкција директно утицала на одлагање, а потом и на напуштање, идеје државних власти за пројекат немачког архитекте.

Посебно занимљиве моменте током боравка арх. Марха у Београду чинили су управо организовани напади домаће стручне јавности и њени апели против одлуке домаћих власти да ангажује иностраног градитеља. Сукоб између државног управног апарата и једног дела културне јавности Краљевине Југославије, који се на основу ре-

левантне архивске документације не може објективно тумачити као последица политизације целог процеса у датом времену, у значајној мери је утицао на одлагање, а потом и одустајање од реализације свих Мархових пројеката у Београду.

ПОЧЕТАК РАЗВОЈА СПОРТА У СРБИЈИ

Упркос политичкој нестабилности која је током XIX века владала у Србији због честих династичких преврата, спорт је у креирању социјалног идентитета Србије заузимао све значајније место.

Развој српског спорта може се пратити већ од 1808. године, када је на Великој школи у Београду уведена дисциплина вежбања са сабљом и „фехтовање“, односно мачевање (Стојановић 2008: 328). Осим тога, професионалним спортским школама и академијама претходили су многобројни аматерски клубови и друштва, међу којима је свакако најпознатије „Прво београдско друштво за гимнастику и борење“, настало 1862. године на иницијативу српског научника, књижевника и политичара др Владана Ђорђевића (Станојевић 1926: 633). Ипак, несумњиво најзначајнији догађај у домаћем спорту имало је оснивање „Српског олимпијског клуба“ 1910. године, чији су иницијатори били официри школовани у иностранству (Радан 1973: 109). Захваљујући овој организацији, српски спорт је и званично представљен свету учешћем на Олимпијским играма у Стокхолму 1912. године (Стојановић 2008: 340).¹

Избијањем Првог светског рата развој српског спорта је у великој мери запостављен у дужем периоду, уступајући место обновљеном и унапређеном атлетском програму соколства, који је био методолошки и програмски прогресивнији, али је и политички конкретније одговарао идеологији новог управног апарата монархистичке власти.² Техничко унапређење и модернизација националног спортског програма у Краљевини Југославији су се, у периоду између два светска рата, развијали подједнако успорено, углавном због недостатка постојане спортске инфраструктуре која би задовољила основне услове за одржавање масовних спортских манифестација (Вукадиновић 1939: 15–18; ŠPER 1980). Наиме, осим капиларног система изградње спортских терена, углавном у саставу школских комплекса, улагање из буџета за развој и унапређење националног спортског програма Краљевине Југославије усмерено је на изградњу карактеристичне инфраструктуре намењене потребама панславенске организације сокола.

Експанзивна изградња соколана и соколских слетишта допринела је развоју нових стилских пермутација у домаћој архитектури, као што је појава националног стила, док је питање унапређивања функционалности и стандардизације спортских објеката и терена било потиснуто у други план, што је утицало на недостатак *официјалне* спортске инфраструктуре.

¹ На овом такмичењу Србију су представљали спринтер Душан Милошевић и маратонац Драгутин Томашевић, који се нису значајније пласирали. Исте године Српски олимпијски клуб је постао члан Међународног олимпијског комитета.

² Иако је Савез српских сокола званично основан 1908. године, активности овог удружења нису интензивније утицале на званични национални спортски програм Србије, који је након 1912. године стекао интернационално признање, а тиме и стандардизоване категорије спортских дисциплина. Интензивнија афирмација сокола и соколства у Србији започета је тек након 1918. године, посредством владајућег режима Краљевине СХС.

Упркос видљивом недостатку директнијег промовисања и модернизације домаћег спорта и његове недовољне афирмације на међународном нивоу, ресорна политика Краљевине Југославије је ипак допринела унапређивању колективне свести о општем друштвеном значају спорта, али и његовој позицији у јачању међународних веза. Оправданост таквих ставова је потврђена средином четврте деценије XX века на отварању XI летњих Олимпијских игара, које су одржане 1936. године у Берлину.³

Крајем четврте деценије XX века југословенска влада и Управа Београдске општине су ангажовале немачког архитекту Вернера Марха, као афирмисаног стручњака за изградњу спортских објеката, да изради нацрте за два спортска комплекса у југословенској престоници (WASMUTHS 1928: 187–191; WASMUTHS 1930: 13–21; ROHRBACK 1936; RITTICH 1938; PETSCH 1978; LANE 1985; SCHMIDT 1992: 96–98, 155; ADAM 1992; ПОРОВИЋ 1998: 28; БЛАГОЈЕВИЋ 2005: 160). Године 1939. Марх је пројектовао репрезентативни спортски комплекс са Олимпијским стадионом на простору Доњег града Београдске тврђаве и Тријумфално поље на Бањици⁴ (МАНЕВИЋ 1984: 293–308; МИТРОВИЋ 1986: 67; БЛАГОЈЕВИЋ 2007: 46).

О ЖИВОТУ И ДЕЛУ АРХ. ВЕРНЕРА МАРХА

Архитекта Вернер Марх (Werner Julius March) је рођен 17. јануара 1894. године у Шарлотенбургу у Берлину (сл. 1). У родном граду је завршио гимназију 1912. године, а потом је уписао студије архитектуре на Техничком факултету у Дрездену. Током треће деценије XX века, градећи углавном у већим градским четвртима престонице Рајха, овај свестрани архитекта је пројектовао више јавних објеката и резиденцијалних здања. Средином 1926. године, са братом Валтером (Walter March, 1900–1969), пројектовао је први савремени спортски комплекс у Берлину, са репрезентативним Олимпијским стадионом који је изграђен за XI Олимпијске игре 1936. године, на градском излетишту Гриневала (Grünewald, дословно – Зелена шума).

Осим пројектовања и изградње нових објеката, Мархов ангажман је био повремено усмераваан на целовите или парцијалне адаптације постојећих грађевина. Током 1928. године израдио је пројекат за комплетну реконструк-



Сл. 1. Архитекта Вернер Марх (приватна збирка у Берлину)

³ Изумимајући политичку димензију владајућег режима и идеолошку основу углавном прагматичног наступа *nazi kunst-a*, у промоцији архитектуре олимпијског комплекса у Берлину запажају се модусни принципи у начину промовисања интернационалног *универзализма* и неподвојена идеолошка принуда аутентичности пангерманске архитектуре, која је уступила примат модернијим формама, сведенијем ликовном изразу и пуној афирмацији функционализма као водећег елемента у архитектонском обликовању олимпијског насеља. Архитектонска вредност овог комплекса је у историографији ретко оспоравана, док се његова функционална схема може разматрати и као један од примарних модела за стандардизацију урбане физиономије савремених олимпијских села.

⁴ О овоме вид.: Архив Југославије, фонд бр. 62, фасц. бр. 1505.

цију железничке станице Гриневала коју је његов отац, немачки архитекта Ото Марх (Otto March, 1845–1913), пројектовао 1912. године.

Преломни период у Марховом животу и стручном раду догодио се 1932. године, када је упознао Адолфа Хитлера, са којим је одржавао блиску комуникацију до избијања Другог светског рата (HÜBSCH 1930; HOFFMANN 1936: 458–460; MARCH 1936; PICA 1938; ПОПОВИЋ 1938: 374–377; FECHTER 1955: 73–80; WIRTH 1955: 1962; ZENTNER 1964: 281–292; VERSPOHL 1976; SCHMIDT 1992: 96–98, 155; SPOTTS 2001: 312, 354; KERŠO 2004: 35–39).⁵

Блиски контакт са врхом немачке власти омогућио је Марху убрзану афирмацију и могућност да пројектује репрезентативна здања намењена одржавању масовних спортских и културних манифестација. Осим као пројектант, до почетка Другог светског рата Марх је радио и као референт у Министарству спорта на предмету Наука о грађењу спортских игралишта, док је као професор исти предмет предавао и на Државној академији за физичко васпитање у Берлину. Реализацију већине његових пројеката осујетио је почетак Другог светског рата, током кога је обављао дужност редовног официра у Министарству одбране, под командом адмирала Вилхелма Канариса (Wilhelm Canaris).

Просветну делатност у послератном периоду наставио је на Архитектонском факултету у Берлину, где је крајем 1953. године изабран за професора на предмету Урбано планирање и људске насеобине. Током наредних деценија био је ангажован и на пројектовању нових објеката, међу којима се посебно истиче Ватернунсер црква у Вилмерсдорфу (Wilmersdorf) из 1961. године и Институт за телекомуникације у северном делу Берлина, изграђен између 1963. и 1967. године. Ипак, највећи број пројеката у целокупном градитељском опусу архитекте Вернера Марха остао је нереализован.

Са двоструком титулом почасног професора Универзитета и грађанина Берлина, Вернер Марх је преминуо у Берлину 11. јануара 1976. године у 82. години живота.

СПОРТСКИ КОМПЛЕКС СА ОЛИМПИЈСКИМ СТАДИОНОМ У БЕОГРАДУ

Иницијатива за изградњу репрезентативног спортског комплекса са Олимпијским стадионом у Београду покренута је са више страна и из неколико разлога, од којих се најадекватније могу идентификовати они који се односе на конкретна питања „модернизације“ југословенског спорта, али и на појединачне амбиције унутар владајућег монархистичког режима. При томе главни догађај се одиграо непосредно након одржавања XI Олимпијских игара у Берлину када је Југословенски олимпијски одбор, на конгресу Међународног олимпијског одбора, предложио да се XIV Олимпијада одржи у Београду.⁶

⁵ Крајем 1933. године Хитлер је ангажовао Марха као руководећег архитекту за изградњу свих спортских објеката за предстојеће XI Олимпијске летње игре, које је требало да се одрже 1936. године у Берлину. Један од најрепрезентативнијих објеката из овог комплекса био је Олимпијски стадион у ужој градској зони Берлина, на месту на коме је Мархов отац Ото претходно изградио атлетски стадион 1906. године. Иако је још током пројектовања оригинална верзија Марховог пројекта претрпела значајне измене, уз активну асистенцију Алберта Шпера (Albert Speer), монументални стадион је до данас остао најпознатије градитељско остварење овог архитекте, али и урбани симбол међуратног Берлина.

⁶ Није познато да ли је Међународни олимпијски одбор одговорио поводом званичног предлога Југославије да буде организатор XIV Олимпијских игара, које су 1948. године одржане у Лондону. Ипак, према расположивој архивској грађи Међународног олимпијског комитета, утврђено је да Београд није био увршћен на листу градова кандидата, заједно са Лозаном, Балтимором, Лос Анђелесом, Минеаполисом и Филаделфијом.

Међутим, реални капацитети спортске инфраструктуре у земљи нису задовољавали чак ни основне услове које је захтевало организовање тако комплексног догађаја.

Ни после годину дана од аплицирања, у Београду нису учињени значајнији кораци у процесу модернизације и реформисања националног спортског програма, што је касније додатно утицало на стварање сукоба између Удружење југословенских инжењера и архитеката (УЈИА) и Министарства грађевина. Ескалација међусобних напада ипак није настала услед недостатка адекватног закона о спорту, већ као последица неразјашњених околности под којима је Београдска општина напослетку ангажовала страног архитекту на изради пројекта од националног значаја.

Анализом обимне преписке, углавном дипломатског карактера, између Београдске општине, Министарства грађевина и Марховог ателеа у Берлину може се оправдано закључити да је Мархов пројекат изградње Олимпијског стадиона, уз пратећи комплекс спортских објеката на Београдској тврђави, био директно наручен, а тек потом обелодањен у домаћој стручној и широј културној јавности. То потврђује и податак да је арх. Марх, на позив председника Југословенске владе Милана Стојадиновића, први пут посетио Београд већ у мају 1938. године, када је изјавио да је „положај Београда на обалама Дунава и Саве са великим острвима, на многобројним падинама и косинама нарочито погодан за подизање вежбалишта и борилишта за све гране спорта“.⁷ Осим контакта са Југословенском владом, немачког архитекту је заступала и Управа Београдске општине, која је директно посредовала у уговарању сусрета Вернера Марха са кнезом-намесником Павлом Карађорђевићем крајем 1938. године, у двору „Брдо“ код Крања у Словенији (Станојевић 1939: 14).⁸ Иако су детаљи овог сусрета до данас остали непознати, може се оправдано претпоставити да је Марху и на овај начин указано право пројектовања и изградње репрезентативног спортског комплекса без претходно расписаног конкурса (Ј. П. 1940: 7; МАНЕВИЋ 1984: 293–308).⁹

На конференцији Министарства грађевина, одржаној 18. јула 1939. године, Марх је приказао пројекте за изградњу спортских објеката са Олимпијским стадионом и урбанистичким планом будућег репрезентативног комплекса Доњег града, правилно оријентисаног према странама света¹⁰ (сл. 2). Пројектом је била предвиђена изградња Олимпијског стадиона, затворених и отворених базена, спортске академије са борилиштем и интернатом, мањег стадиона за вежбање, куће за чиновника као и пратећих објеката угоститељске, трговачке и административне намене. Намеравано је да доминантну

⁷ Крајем 1938. године Министарство грађевина је упутило Министарском савету решење да је издвојено тридесет милиона динара за Олимпијски стадион у Београду, са првим до тада упућеним предлогом да Вернер Марх буде главни архитекта на овом пројекту. О овоме вид.: Архив Југославије, фонд бр. 62, фасц. бр. 1505.

⁸ Марх је средином 1939. године у Београду изјавио да је претходно већ боравио у престоници Краљевине Југославије, ради преговора о изградњи будућег спортског комплекса са Олимпијским стадионом, и да је тим поводом путовао на Блед истовремено обилазећи и неке југословенске приморске градове.

⁹ Мархов ангажман у Београду неопходно је пратити паралелно са реализацијом репрезентативног здања амбасаде Краљевине Југославије у Берлину, коју је пројектовао средином 1938. године, односно пре доласка у Београд.

¹⁰ Већ током разраде пројектне документације, Марх је поднео писани предлог ресорном одељењу Министарства грађевина да Југословенска влада обезбеди хонорар за његовог сарадника у Берлину, арх. Колмана Франца Хофмана из Суботице, који би надзирао и учествовао у пројектовању темеља стадиона, јер је „боље да његов човек који је упућен суделује у овој реализацији“. До данас је о томе остао непознат став тадашње владе, али се ипак може закључити да је у оба случаја Мархова улога у пројекту била пресудна.



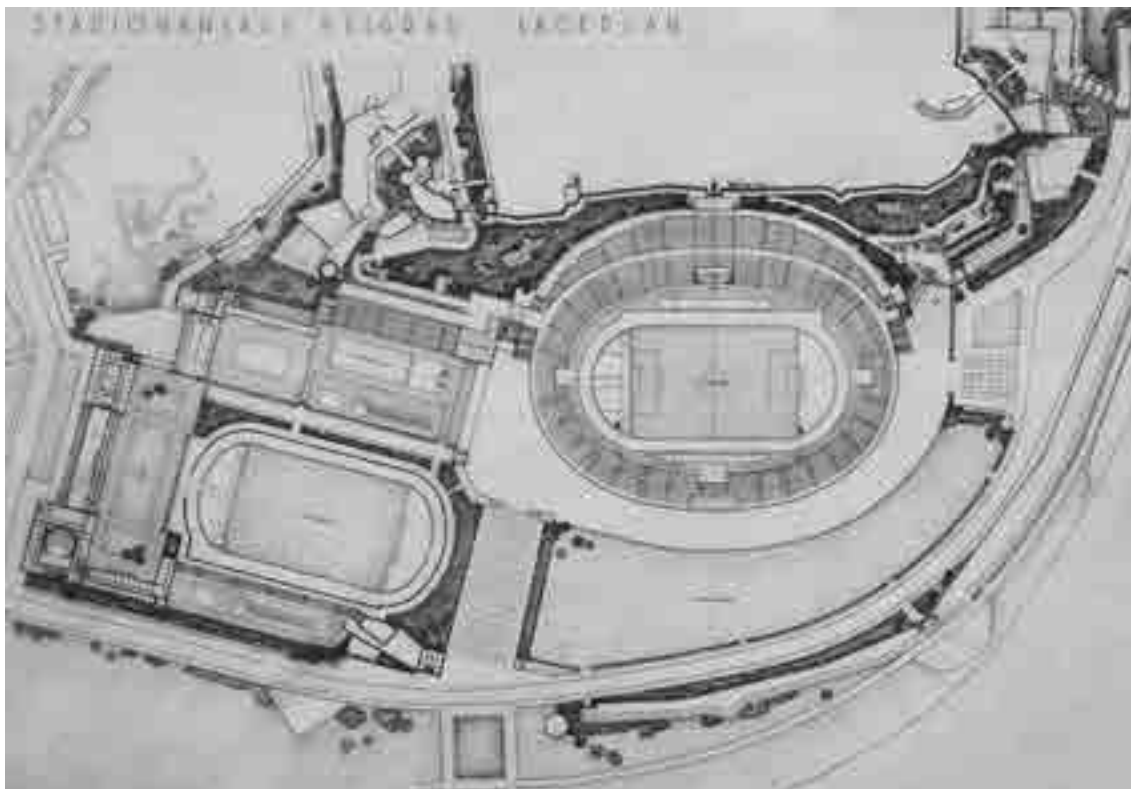
Сл. 2. Макета спортског комплекса са Олимпијским стадионом на Калемегдану
(Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek)

улогу у укупној урбаној презентацији комплекса заузме репрезентативни Олимпијски стадион са 53.000 места,¹¹ чија је изградња предвиђена на западном делу доњоградског платоа како би се обезбедио већи степен функционалне продуктивности (сл. 3).¹²

Анализом сачуваних техничких планова увиђа се да је на просторни распоред објеката у комплексу, а посебно на димензије и конструкцију стадиона, значајно утицала затечена неправилна конфигурација терена. Један од највише критикованих елемената Марховог стадиона у тадашњој стручној јавности је онај који се односи на позицију западне трибине обележене као „функционално неуспеле и погрешно оријентисане према странама света“. Међутим, укопана трибина Марховог стадиона открива недвосмислену

¹¹ Стадион је планиран као вишефункционални објекат са тркачком стазом дугачком 400 метара, фудбалским тереном и теренима за атлетске спортове, али и као централно место за одржавање различитих манифестација које се нису односиле на спорт.

¹² Изградња спортског комплекса у Доњем граду подразумевала је комплетну демонтажу затечених објеката од историјског значаја, што је проузроковало додатна одлагања реализације пројекта. Планирано је измештање капије принца Еугена Савојског, рушевина Митрополије као и амама кнеза Милоша. Међутим, у елаборацији рада није указано на који начин и којим методама конзервације је планирано измештање споменика, као и на коју локацију.



Сл. 3. План комплекса спортских терена и Олимпијског стадиона у Доњем граду на Калемегдану (Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek)

практичност плана и унапређење његове специфичне функције у односу на затечени амбијент. Наиме, Марх је планирао да конструкцију западних трибина, окренутих у правцу Дунава, укопа у горњоградско брдо што би му омогућило техничку подршку да њихов број удвостручи по висини. Осим тога, аутор је водио рачуна и о затеченој историјској амбијенталној целини средњовековне фортификације предлажући архитектуру стадиона „хармонично прилагођеног древним утврђењима и зидовима, а украшеног новим монументима – као национално светилиште“.¹³ Усецањем главних трибина у Београдску тврђаву, стадион би готово за половину своје ширине био повучен у дубину парцеле, чиме би се створили услови за формирање пространог претпростора.

Специфичан ауторски рафинман најочигледнији је свакако у конструисању спољашњег фасадног корпуса источних трибина. Строга перфорација хоризонталног појаса спољашње конструкције стадиона, прилагођене залученој формацији стадиона отвореној према приступном тргу, карактерише препознатљив симплификовани монумента-

¹³ У излагању на седници маја 1938. године о будућем пројекту Марх је указао и на представу контекстуализма обогаћеног осавремењеним традиционалним постулатима затечене епохе. Вид.: Архив Југославије, фонд бр. 71, фасц. бр. 40, јединица бр. 133.

лизам, изражен колонадом армиранобетонских стубова великих димензија већ примењених на Олимпијском стадиону у Берлину.¹⁴ Планирано је да се естетска конотација спољашњег изгледа источних трибина главног борилишта унапреди употребом локалног камена карактеристичне нијансе за облагање бетонске конструкције, чиме би се унапредио жељени ефекат геолошког контекстуализма, тј. визуелног уклапања у затечени амбијент. Запажено одсуство ситне фасадне пластике надокнађено је динамичним ритмом волумена појединачних здања која делују естетички самодовољно и примерено величини слободних јавних површина око комплекса.

За разлику од већине немачких архитеката, окупљених око Адолфа Хитлера, потхрањујући сопствене амбиције и удовољавајући монументалним захтевима у галиматјасу архитектонске репрезентације „германског месијанизма”, арх. Марх, најблаже речено, није остао одушевљен пред општеприхваћеним Шинкеловским моделом градње. Превасходно одговарајући на специфичне функционалне захтеве самог стадиона, остајући изван контекста огољених форми хипертрофираног псеудокласицизма, Марх је применио систем изградње спортских арена према грчком моделу, тј. делимично укопавање аудиторијума и његово прилагођавање конфигурацији терена. Такав принцип у опусу овог градитеља већ се запажа и на пројекту Дитрих–Екарт позорнице (Dietrich–Ekart Bühne), отворене позоришне сцене са репрезентативним амфитеатром укопаним у брдо.

Компаративном анализом естетски и функционално најприхватљивијег облика спортске арене, конципиране према грчком моделу, арх. Марх је пројектовао Олимпијски стадион у Београду као једини такве врсте у сопственом опусу, што знатно увећава аутентичан ауторски кредо, архитектонску, а потом и историографску вредност. Посматрано са историјског гледишта, готово је немогуће анализирати Мархов стадион изван контекста општег градитељског манира немачког тоталитаризма. Међутим, услед примене камене оплате којом подвлачи важност амбијенталног контекстуализма, прозраношћу форме перфорацијом традиционално затворених волумена и ефектне закривљености источних трибина са колонадом, овај објекат је остао релативно дистанциран од већине репрезентативних градитељских остварења у престоници Трећег рајха, а која се одликују гломазношћу, префорсираном диспозицијом, просторном наметљивошћу и асоцијалним геометријским пуризмом.

На Другом саветовању, у октобру 1940. године, током одржавања седнице Министарства грађевина детаљно је разрађен растер свих пешачких, друмских и речних саобраћајница. Осим утврђивања проблема у изградњи надземне инфраструктуре и преусмеравања постојећег железничког саобраћаја, изнет је и предлог за регулацију прилаза комплексу са реке, која би ултимативно означила и покретање планске урбанизације десне обале Саве и Дунава.¹⁵ На седници су посебно разматрани и формирање

¹⁴ Првобитни Мархов план за монументални стадион у Берлину предвиђао је бетонску конструкцију затворену стакленим панелима великих димензија. Такав нацрт, сасвим очекивано, Хитлеру се није допао, због чега је обавестио и ресорно министарство да он „никада неће ући у тај модерни стаклени”. Стога је разрада пројекта била поверена архитекти Алберту Шперу, који је уклонио стаклене панеле, док је бетонску конструкцију обложио природним каменом, чиме је непосредно утицао на разраду Марховог стадиона у Београду.

¹⁵ За уређење саобраћајног чвора, санитарске инфраструктуре и реконструкције области око Београдске тврђаве Марх наводи да „расписивање интернационалног конкурса није најбоље решење већ да такав проблем може решити само искусни стручњак који би боравио на терену”. За регулацију Дунава и формирање цари-

јавног купалишта, поставка јавне расвете и приречног пешачког саобраћаја, као и регулација десне обале Саве са пристаништем, у чијем планирању је остала запажена улога архитекте Драгише Брашована.¹⁶

ПРОЈЕКАТ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ ГОРЊЕГ ГРАДА БЕОГРАДСКЕ ТВРЂАВЕ

Као интегрални део планиране целине спортског комплекса и Олимпијског стадиона, Марх је истовремено израдио план детаљне регулације Горњег града (сл. 4). Валоризацијом сачуваних планова и фотографија макета може се утврдити да је опсежна реконструкција горњоградског платоа планирана у две фазе. У првој је била предвиђена измена дотадашњег парковског решења које окружује јужни појас бедема према градском језгру. Осим делимичних промена трасирања пешачких стаза, а тиме и затечене вегетације, недовољно јасно приказане у Марховом плану, обимније реконструкције најзапаженије су на месту уређене парковске целине са Спомеником захвалности Француској. У приказаном плану посебну занимљивост представља и реконструкција најјужнијег бедема Тврђаве.¹⁷ Планирано је, наиме, да се нивелацијом терена овај истурени конусни масив формира као укопани амфитеатар, са отвореним аудиторијумом и сценом која би била лоцирана на најужем делу бедема.¹⁸

Анализом обима изградње на платоу Горњег града, друга фаза реконструкције може се сагледати као посебан архитектонски корпус, али као интегрални део амбијенталне целине будућег изгледа Калемегданског масива са Олимпијским стадионом.

На простору горњоградског платоа Марх је планирао изградњу објеката намењених искључиво установама културе, чија би централизација формирала „акрополис Калемегдана“ као ново културно средиште Београда. У растеру нових улица и пролаза главна пажња била је усмерена на истицање централног простора и највише тачке тврђаве, где је планирана изградња Националног споменика и три музеја: Етнографског, Народног и Ратног.¹⁹ Међутим, на фотографији макете запажа се знатно већи број грађевина наглашених габарита него што је наведено у писаном елаборату пројекта. Посебно се истиче пренаглашена формација кубичне грађевине, са квадратним пресеком основе и

нарница и докова Марх је предложио стручњака, до тада непознатог домаћој стручној јавности, проф. Блума из Техничке више школе у Хановеру.

¹⁶ На званичној конференцији за штампу, одржаној 22. фебруара 1941. године, Београдска општина је приказала генерални план „Новог Београда“ чија је реализација поверена архитекти Драгиши Брашовану. Арх. Брашован је тада презентовао јавности сопствену верзију будућег изгледа Савског пристаништа чије је детаљне студије извео у оквиру плана изградње Новог Београда. На тај начин би „Стари Београд“, уклањањем свих препрека и силаском на реке, омогућио формирање једне кохерентне урбане градске целине. За разлику од оштрих ставова Југословенских комора инжењера и архитеката према Марховој визији „Новог Калемегдана“, запажа се да Брашован својим пројектом реконструкције најстаријег градског језгра и формирања новог изгледа Савског пристаништа није остао дистанциран од тоталитарне реторике монументализма у архитектури. О овоме вид.: Архив Југославије, фонд бр. 62, фасц. бр. 1505.

¹⁷ У непосредној близини налази се Природњачки музеј. Изградњом отвореног амфитеатра планирано је да се овај објекат уклони јер би посетиоцима реметио прилаз.

¹⁸ С обзиром да је Марховим пројектом плато у Горњем граду био намењен првенствено објектима културне и уметничке намене, може се оправдано претпоставити да је овај амфитеатар био предвиђен за летњу позорницу.

¹⁹ Посебан предлог који је унео нову недоумицу у описни елаборат пројекта реконструкције односи се на изградњу Националног споменика за чије извођење је предложено „расписивање ограниченог конкурса међу југословенским вајарима“.



Сл. 4. План реконструкције Горњег града и спортског комплекса у Доњем граду на Калемегдану
(Technische Universität Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek)

пренаглашеним димензијама куполе, за коју је планирано да надвиси остале објекте у комплексу. Компаративном анализом планиране конструкције и препознатљивих архитектонских детаља, ова грађевина се може сасвим оправдано довести у непосредну везу са већ планираном Палатом народа, делом архитекте Алберта Шпера, која је пројектована као централни мотив у реализацији Новог Берлина – „Германије”. Изградња гломазних здања потпуно непримерених утврђеном средњовековном амбијенту, који силуети Новог Калемегдана дају гротескни изглед хипертрофираног рељефа, била је усвојена искључиво одлуком највиших владајућих инстанци упркос директним апелима домаћих стручњака и надлежних комора.²⁰

Посебан режим пројектовања захтевало је успостављање сложеног система пешачког саобраћаја, који би обезбедио довољно простора за неометану комуникацију између Горњег и Доњег града. Овај елемент није трпео допунске модификације или накнадне интервенције стога што би сваким даљим одлагањем комплетан пројекат био угрожен због недостатка правилне везе између две урбане целине. Да би превладао такав проблем, арх. Марх је пројектовао тунелски пролаз који је требало да омогући директну везу између Горњег града и стадиона. Планирано је, такође, да прилаз стадиону буде омогућен и са бочних страна растером пешачких стаза и пролаза. Због очекиване фреквенције учесника и инверзивног кретања посетилаца, Марх је разрадио и поступак евакуације у случају хаварија. Тиме су испуњени сви стандарди, до тада непознати у Београду, о безбедности и заштити публике на јавним манифестацијама.

Веома агресивном и неуобичајено јединственом агитацијом стручних удружења инжењера и архитеката у Краљевини Југославији изгубљена је објективна слика о општем квалитету Марховог пројектантског ангажмана у Београду, који је непримерено маргинализован услед малициозног приступа у погледу ауторске персонализације архитектуре (не)југословенског порекла (КАДИЛЕВИЋ 1998–1999: 255–277; КАДИЛЕВИЋ 2005: 44–47).²¹ Аутентичну драму градње спортског комплекса на Београдској тврђави, коју је у историји архитектуре Београда изазвало неуједначено и свакако исполитизовано резимирање сукобљених страна, неопходно је посматрати и као одраз унутрашњег – државног, али и спољнополитичког јачања текуће детронизације владајућег монархи-

²⁰ Марх је у писменом обраћању министру грађевина 20. 7. 1939. године навео да кнез-намесник Павле Карађорђевић подржава све његове радове на Београдској тврђави. У том правцу може се оправдано претпоставити да је кнез Павле био подједнако упућен у све елементе пројекта којим је планирана комплетна реконструкција средњовековне фортификације.

²¹ Због одлуке да усвоје пројекат страног архитекте без претходно расписаног конкурса, притисак на Министарство грађевина и Управу Београдске општине синхронизовано су од 19. 8. 1938. године вршили Савез сокола Краљевине Југославије, Савез инжењерских комора у Београду, Друштво инжењера из Загреба, Друштво инжењера из Сарајева, Удружење градитеља – секција Загреб и Удружење југословенских инжењера и архитеката. Можда најдиректније нападе упућивао је председник Клуба архитектата из Београда, арх. Бранко Максимовић, осуђујући државну управу због довођења страног архитекте у престоницу, уз тенденциозно навођење нацистичког порекла ангажованог немачког аутора. Ипак, целовита листа образложења и захтева приказана је у јединственој Резолуцији београдских архитектата, која је усвојена на састанку Клуба архитектата УЈИА, 18. августа 1939. године. О указаној проблематици Марховог ангажмана у Београду и насталом отпору у домаћој средини вид.: Аноним, *Stanovište jugoslovenskih inženjera i arhitekata po pitanju podizanja stadiona u Beogradu*, *Inženjer* 9–10 (1940), 58–60; Аноним, *Београдски инжењери и архитекти устјају против тога да се њихови поверавају иностраним стручњацима, без консултација наших људи*, *Политика*, 20. август 1939; Аноним, *Управа Савеза Сокола Краљевине Југославије* 93, *Политика* 10. јануар 1941, 16–19; Архив Југославије, фонд бр. 62, фасц. бр. 1505.

стичког режима у Краљевини Југославији (BALFOUR, MASKEY 1980; ЈАНКОВИЋ 2004; ЈАНКОВИЋ, ЛАЛИЋ 2007). Иако се чини да је тадашња стручна јавност деловала једносмерно у одлуци да се повуче одлука Владе Србије и Управе града Београда да ангажује немачког архитекту, у критици нису изостали ни позитивни осврти на предложене Мархове пројекте (ПОПОВИЋ 1940: 249–252).²² Међутим, како се чини, већ унапред инсинуирано смањивање важности овог пројекта, услед приближавања ратне кризе, у јавности је пласирана сасвим другачија слика о успешној сарадњи и општој радној продуктивности надлежних служби које су са Мархом, наводно, одржавале висок степен сарадње.

ТРИЈУМФАЛНО ПОЉЕ НА БАЊИЦИ

Током израде пројеката за Олимпијски комплекс и реконструкцију Горњег града, Марх је радио и на плановима за изградњу Тријумфалног поља на Бањици. Овај пројекат је неопходно посматрати изван тадашњих планова за формирање спортске инфраструктуре у оквиру реконструкције Београдске тврђаве, али у контексту модернизације националног спортског програма. Тријумфално поље на Бањици требало је да постане првенствено простор за одржавање церемонијалних манифестација јавног карактера, на коме би се одржавали турнири, коњичке трке и, као најважније, масовни соколски слетови (сл. 5).

У периоду између два светска рата примарну улогу у подстицању интересовања јавности за спортске дисциплине, првенствено атлетику, у Краљевини Југославији имала је панславенска организација сокола (BOSNODOLSKI 1894; SCHEINER 1908; КОПУНОВИЋ 1930: 643–644; BOGUNOVIĆ 1934; PETROVIĆ, ŽUTIĆ 1991; ЦВЕТКОВИЋ 1998; ТИМОТИЈЕВИЋ 2006: 12–52; СТОЈАНОВИЋ 328–330; БЛАГОЈЕВИЋ 2008: 129–155). Организовани као друштво свих словенских народа, са локализованом идеолошком платформом о етничком јединству, са потенцирањем јединственог националног идентитета, али и заштите државног суверенитета, соколи су деловали као специфична интересловенска струја, са релативно периферним односом према званичној спортској политици својих земаља. У том погледу, намеће се оправдано питање о њиховим евентуалним утицајима на развој пројекта Тријумфалног поља на Бањици и могућег посредовања у његовој изградњи.

Као „Прва државна организација физичке културе Југославије“, соколи су једном годишње приређивали соколске слетове у већим градовима Краљевине, на којима су демонстрирали вештине и телесно васпитање. Ипак, ове својеврсне атлетске манифестације, обележене идеолошким антиципацијама о удруженом словенству, биле су прецизно изрежиране јавне представе, углавном парадног карактера. Слетови су организовани на посебно уређеним површинама на којима је била могућа изградња привремених трибина које су демонтиране након манифестације. Коначно, постало је јасно да су монтажне конструкције захтевале знатно већа улагања него чврсто грађени стадиони.

²² О томе сведочи и детаљан приказ изложбе „Ново немачко грађевинарство“ са посебним освртом на Мархове приказане пројекте. „Нас, београдске архитекте, нарочито је интересовао пројекат архитекте Марха за стадион који се има подићи у Доњем граду у Београду. Изложене основе и фотографије макета показују да је г. Марх целу ствар доста широко замислио, архитектонски решавајући уједно и Горњи и Доњи град и саобраћај кроз тврђаву. Цела ствар је укомпонована са доста грађевина и објеката (Пантеон, Музеји и др.). Распореди маса су занимљиви, а монументални ефекти подвучени. То су чињенице. Питање стила је ствар укуса“.



Сл. 5. Тријумфално поље на Бањици (снимак из авиона, 1936)
(приватна збирка у Београду)

Изградња Тријумфалног поља била је предвиђена на простору између некадашње Шумадијске улице и Бањичког венца, на површини већој од 40 хектара.²³ У саставу комплекса планирана је и изградња путне мреже према Авали тј. Дедињу, затим реконструкција и преуређење простора и војних објеката на Бањици, подизање кампа за вежбаче на паради, широка шеталишта и помоћни објекти.²⁴

Као главни архитектонски мотив, централни део комплекса требало је да представља Тријумфално поље, са специфично, амфитеатрално постављеним трибинама које уоквирују арену (сл. 6). Издужена правоугаона основа окружује средишњи простор у облику издужене елипсе, док су каскадне трибине на једном крају изведене лучно, а на супротном крају нагло прекинуте. Тиме је остварен простор отвореног амфитеатра, са подужним смештајем аудиторијума. Овакав систем градње није представљао иноваци-

²³ Овај простор је до данас само делимично изграђен. Осим комплекса отворених и затворених пливачких базена, малобројних стамбених вишеспратница и фудбалског терена са пратећим трибинама сведених димензија, површина на којој је планирана изградња репрезентативног Тријумфалног поља још увек је највећим делом неизграђена.

²⁴ У оквиру пројекта планиран је и простор за распоред трупа, дужине 1200 метара, стаза за параде укупне дужине два километра и ширине 12 метара и простор за соколске приредбе.



Сл. 6. Макета Тријумфалног поља на Бањици
(документација Архива Југославије, фонд бр. 62, фасц. бр. 1505)

ју у тадашњој архитектури спортских терена, док је Марх у свом опусу већ применио сличан принцип, у пројекту за Тријумфално поље у Нирнбергу. Примарна намена овог објекта није до краја утврђена, првенствено због очигледно усмеравањих пермутација у преписци између арх. Марха и Министарства грађевина, у којој су употребљавани још и називи „Свечана пољана“ и „Соколско-војнички стадион“. Ипак, предвиђеним капацитетом трибина са 100.000 места може се потврдити необјективност и егзибиционизам у плановима и наручиоца и аутора.

Заводљива провокација стилских пермутација синтетичког приступа у умереној модерности и индивидуално тумачење идеолошки обележене архитектуре Трећег рајха поставила се као идиом у раду немачког аутора, чији је специфичан квалитет успоставио модел аутентичне наратије у домаћој средини. Међутим, семиотика архитектуре Вернера Марха у Београду у том погледу не треба да делује као историографски опонент лукративним намерама или тренутно владајућем идеолошком пореклу аутора, већ као предмет отпора према страном архитекти (не)јуословенског порекла. Вођена идеологијом националног јединства и очувања целовитости културног (југословенског) идентитета, напад стручне јавности у Краљевини Југославији на немачког аутора претворио се у френетичан протест, при чему је неопходно имати у виду и утицај каприциозног нахођења наручиоца као иницијалног полазишта у трогодишњем сукобу између градских власти, струковних удружења и арх. Марха.

Да је реализован, Олимпијски стадион у Доњем граду би свакако заузео значајно место у хералдици града, која би преживела атестацију времена у сагласју са савременим историјским тенденцијама развоја, а у контексту вредновања *nazi kunst*-а као феноменолошког момента на овим просторима.

Очигледна, али првобитно недовољно дефинисана провокација југословенских полула власти да активира и промовише Мархов уметнички кредо у престоници изван тада преовлађујућег контекста модерне архитектуре дочекана је инверзивно и са делимично прикривеним експанзионистичким тежњама немачког архитекта као овлашћеног али не и убеђеног промотера културне политике Трећег рајха. Осим отвореног антагонизма домаће средине према латентном вођењу такве политике, девастирајуће последице историјских дешавања током четврте деценије прошлог века у значајној мери утицале су да аутор и указани пројекти у домаћем историографском наслеђу заузму место у још неистраженој збирци пројеката „папирне архитектуре“ у међуратном Београду.

ЛИТЕРАТУРА

- ADAM, Peter. *The Arts of the Third Reich*. New York: Harry N. Abrams, 1992.
- ANONIM, *Zentralblatt der Bauverwaltung* XXXIII (1913), 199–200.
- АНОНИМ. „Стотину најпознатијих београдских спортиста протестују против духа идуће Олимпијаде.“ *Полијтика*, 5. април 1936.
- АНОНИМ. „Београдски инжењери и архитекти устају против тога да се послови поверавају иностраним стручњацима, без консултација наших људи.“ *Полијтика*, 20. август 1939.
- АНОНИМ. „Грађење спортског стадиона и уређење Доњег града по пројекту берлинског архитекта г. Марха.“ *Полијтика*, 12. октобар 1940.
- ANONIM. „Stanovište jugoslovenskih inženjera i arhitekata po pitanju podizanja stadiona u Beogradu.“ *Inženjer* (1940): 9–10.
- BALFOUR, Neil and Sally Mackay. *Paul of Yugoslavia: Britain's Maligned Friend*. North Pomfret: Hamish Hamilton, 1980.
- БАЛФУР, Нил и Сали Мекеј. *Кнез Павле Карађорђевић – једна закаснела биографија*. Београд: Литера, 1990.
- БЛАГОЈЕВИЋ, Љиљана М. *Стварање модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године*. Докторска дисертација. Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, 2005.
- БЛАГОЈЕВИЋ, Љиљана. *Нови Београд – Освојени модернизам*. Београд: Завод за уџбенике Београд, 2007.
- БЛАГОЈЕВИЋ, Марија. „Визуелна култура сокола.“ *Новојазарски зборник* 31 (2008): 129–155.
- BOGUNOVIĆ, D. M. *Osnovi sokolske ideologije*. Zagreb 1934.
- BOSNODOLSKI, Mašek H. *Sokolsko vježbanje*. Zagreb 1894.
- VERSPHILL, Joachim F. *Stadionbauten von der Antike bis zur Gegenwart. Regie und Se*. Berlin: Anabas-Verlag, 1976.
- ВУКАДИНОВИЋ, Љубомир. „Спортске грађевине у Београду.“ *Београдске општинске новине*, јануар–фебруар, 1939.
- ŽUTIĆ, Nikola. *Sokoli – ideologija u fizičkoj kulturi Kraljevine Jugoslavije*. Beograd: Angrotrade, 1991.
- ZENTNER, Kurt. *Illustrierte Geschichte des Dritten Reiches* (band I, II). Köln: Lingen Verlag, Köln 1964.
- IGNJATOVIĆ, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*. Beograd: Građevinska knjiga, 2007.
- ЈАНКОВИЋ, Миодраг. *Кнез Павле – од лепоте до истине*. Београд: Академија уметности БК: Ведута, 2004.
- ЈАНКОВИЋ, Миодраг и Вељко Лалић. *Кнез Павле – Истина о 27. мају*. Београд: UNA Press, 2007.
- JEFFERIES, Matthew. “The Werkbund in Delmenhorst: a Forgotten Episode in German Design History.” *Journal of Design History* 7 (1994): 13–27.
- J. П. „Зграда нашег посланства налази се у посланичком кварту у Берлину.“ *Правда*, 1. децембар 1940.
- JOSCHENS, Birgit and Doris Hünert. *Von Tonwaren zum Olympiastadion. Die Berliner Familie Marc – Eine Erfolgsgeschichte*. Berlin: Textpunkt Verlag, 2000.

- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Идеолошке и естетске основе успона европске монументалне архитектуре у четвртој деценији двадесетог века.“ *Историјски часопис* XLV–XLVI (1998–1999): 255–277.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар и Срђан Марковић. *Милан Минић архитекта и сликар*. Београд: Музеј у Пријепољу, 2003.
- КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Odjeci arhitekture totalitarizma u Srbiji.“ *DaNS* 51 (2005): 44–47.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*. Београд: Грађевинска књига, 2007.
- KERŠO, Jan. *Hitler – Nemezis 1936–1945*. Beograd: Utopija, 2004.
- KIELING, Uwe and Uwe Hecker. “Berliner Architekten und Baumeister bis 1800.” *Miniaturen zur Geschichte, Kultur und Denkmalpflege Berlins* IX (1983): 255–257.
- KIELING, Uwe. *Berlin, Baumeister und Bauten*. Berlin/Leipzig: Gotik bis zum HistorismusVerlags GmbH, 2003.
- КОРУНОВИЋ, Момир. „Соколство – неимар духа и народне снаге.“ *Београдске олимпијске новине*, септембар 1930.
- KOCH, Florian. *German Bestelmeyer (1874–1942), Architekt. Tradition als Illusion der Permanenz. Der süddeutsche Kirchenbau, romantisch-retrospektiver Traditionalismus im Sakralbau der zwanziger und dreißiger Jahre*. München: Universität München, 1999.
- МАНЕВИЋ, Зоран. „Архитектура и политика (1937–1941).“ *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* 20 (1984): 293–308.
- MARCH, Werner. *Bauwerk Reichssportfeld*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1936.
- MILLER LANE, Barbara. *Architecture and Politics in Germany 1918–1945*. Harvard: Harvard University Press, 1985.
- MITROVIĆ, Andrej. *Angažovano i lepo*. Beograd: Narodna knjiga, 1983.
- MITROVIĆ, Vladimir. *Arhitekta Albert Šper*. Diplomski rad. Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 1989.
- MUTHESIUS, Stefan. *The High Victorian Movement in Architecture 1850–1870*. London: Routledge & K. Paul, 1972.
- NOLTE, Emil. *Fašizam u svojoj epohi*. Preveli: M. Popović i Z. Krasni. Beograd: Prosveta, 1990.
- PETROVIĆ, Kosta. *Sokolski stadion u Beogradu – u Jugoslovenskom Narodnom parku Viteškog Kralja Aleksandra I Ujedinitelja*. Beograd: Prosvetni odbor Saveza sokola Kraljevine Jugoslavije, 1935.
- PETSCH, Joachim. *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich*. Herleitung, Bestandsaufnahme, Entwicklung, Nachfolge. München 1978.
- PICA, Agnoldomenico. *Nouva Architettura nel Mondo, Quaderni della Triennale*. Milano 1938.
- PLACZEK, Adolf K. *Macmillan Encyclopaedia of Architects*. London: Free Press, Collier Macmillan in New York, 1982.
- ПОПОВИЋ, Драгомир М. „Ново уређење Берлина.“ *Београдске олимпијске новине*, мај–јун 1938.
- ПОПОВИЋ, Драгомир М. „Нова немачка архитектура.“ *Уметнички преглед*, год. II, 312–315.
- ПОПОВИЋ, Драгомир М. „Изложба новог немачког грађевинарства.“ *Уметнички преглед* 8 (1940): 249–252.
- ПОПОВИЋ, Zoran D. *Arhitektura Trećeg Rajha*. Seminarски rad. Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 1998.
- RADAN, Žarko. *Pregled historije tjelesnog vježbanja*. Zagreb: Školska knjiga, 1973.
- RITTICH, Werner. *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*. Berlin: Rembrandt-Verlag G.M.B.H., 1938.
- ROHRBACK, Charlotte. *Werner March: Bauwerk Reichssportfeld*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1936.
- СТАНОЈЕВИЋ, Р. „Градитељ берлинског спортског стадиона г. Вернер Марх говори нам о стадиону за 55.000 гледалаца у београдском доњем граду.“ *Полијтика*, 28. јул 1939: 14.
- STANOJEVIĆ, Stanoje. *Narodna enciklopedija Srpsko-Hrvatsko-Slovenačka* (Prva knjiga). Zagreb: Bibliografski zavod, 1925.
- STAHL, Fritz. *German Bestelmeyer*. (Monographie der Reihe *Neue Werkkunst*): Berlin/Leipzig/Wien: F. E. Hübsch, 1928.
- SPOTTS, Frederic. *Hitler and the power of aesthetics*. London: Pimlico, 2003.
- СТОЈАНОВИЋ, Дубравка. *Калдрма и асфали, урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2008.
- SCHMIDT, Thommas. *Werner March: Architekt des Olympia-Stadions, 1894–1976*. Basel: Birkhauser Verlag, 1992.
- SCHEINER, John. *Prijedlog o raširenju organizacije sokolske u zemljama slavenskim*. Prag 1908.
- TAYLOR, Robert. *Word in Stone: The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Соколство у Србији до 1941. године.“ у: *Соколи Чачка 1910–1941*. Чачак 2006.

* ПРОВОКАЦИЈА НОВЕ ЕСТЕТИКЕ: ДВА ПРОЈЕКТА АРХИТЕКТЕ ВЕРНЕРА МАРХА...

- THIERSCH, Heinz. *German Bestelmeyer – Sein Leben und Wirken für die Baukunst*. München: Callwey, 1961.
- ĆIRIĆ, Aleksandar. „Vatra i peripetije: Kako smo prvi gasili olimpijski plamen.“ *Vreme*, 17. maj 2008.
- FECHTER, Paul. *Menschen auf meinen Wegen*, Berlin 1955.
- HEGEMANN, Werner. *German Bestelmeyer*, (Monographie der Reihe *Neue Werkkunst*): Berlin/Leipzig/Wien, 1929.
- HOFFMANN, Hans. *Das Olympische Dorf, Erbaut von der deutschen Wehrmacht, moderne Bauformen*. Berlin: Monatshefte für Architektur und Raumkunst, 1936.
- ЦВЕТКОВИЋ, Душан. *Соколи и соколски слетови*. Београд 1998.
- ŠPER, Albert. *Sjećanja iz Trećeg Reicha*. Rijeka: Otokar Keršovani, 1980.
- ŠPER, Albert. *Dnevnici iz Spandaua*. Zagreb: ČGP Delo: OOUR Globus, 1985.
- WASMUTH, Ernst. *Berliner architekturwelt*. Berlin: Verlag von Ernst Wasmuth A.–G., Architektur – Buchhandlung, 1914.
- WASMUTHS, Ernst. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst XII* (Berlin 1928): 187–91.
- WASMUTHS, Ernst. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst XIV* (Berlin 1930): 13–21.
- WAGNER, Richard. “Erbauer d. Olympia-Stadions.” *Die Welt*, 17. 1. 1959.

Ivan R. Marković

PROVOCATION OF NEW AESTHETICISM: TWO PROJECTS BY ARCHITECT WERNER MARCH IN BELGRADE

Summary

The designing work of German architect Werner March in Belgrade during the period between the two wars has resulted in three projects that include the reconstruction of the Kalemegdan fort and the construction of the Sports Complex with the Olympic Stadium in the Lower Town, as well as the construction of the representative Triumphant Field in Banjica.

At the end of 1938, at the initiative of the Yugoslav Olympic Board, a decision was made that a representative complex of sport fields and an Olympic-size stadium be built in Belgrade. Due to various historical circumstances, without a previous competition, German architect Werner March was entrusted with the construction of this complex.

The recognizable sensitivity of the German architect is reflected in the huge and visually cumbersome architecture without any decorative elements. As the professor of Architecture of Sports Stadiums at Berlin University and an expert in the field of the constructions of sports buildings, March stressed a purified rhetoric and a developed architectural pattern in his plans for the construction of the Olympic Complex in Belgrade.

Besides the draft for sports buildings and the formation of a multifunctional sports center on the plateau of the Lower Town, especially interesting are March's plans of a detailed reconstruction of the Kalemegdan fort.

On the spacious plateau of the Upper Town the construction of several cultural edifices and temples of art was planned, which would make this whole a new cultural center of the Yugoslav capital. The formation of a specific kind of an isolated microunban whole, the reconstruction of the medieval urban milieu and the construction of contemporary buildings in this part of the town upset the professionals of the time. Unusual in intensity and force, a closed and then public discussion was started regarding the origin and intentions of the author. Besides the controversial attitude of Belgrade authorities, as well as individual intentions of the ruling monarchy regime, the provocation of the cold pseudopagan aesthetics of German origin and an overly open imperialistic resonance of March's projects influenced his withdrawal due to the already altered relationship between Kingdom of Yugoslavia and the Third Reich.

Unlike the project whose purpose was to change the face of the Kalemegdan fort, the realization of the project of the Triumphant Field in Banjica was rejected at the very beginning because of the unresolved proprietorial state, an undefined decision of the Falconry Association, and the lack of financial assets. The intention was to surround the field with brick grandstands which would close two thirds of the field, just like with the ancient Greek racing field in Olympia. The main purpose of the field was the organization of falconry events with some occasional tournaments and various ceremonial events.

Seventy years after they had been made, these projects still provoke various opinions concerning their realization and location. Besides the morphological and stylistic analysis, new research will give more precise answers concerning the motives and comparative analysis of the stadium, as well as the exact origin of the identity of its author.

АЛЕКСАНДАР ИГЊАТОВИЋ
 Универзитет у Београду, Архитектонски факултет
 Оригинални научни рад / Original scientific paper

Усавршена природа: Београдски сајам (1953–1957)*

САЖЕТАК: Предмет текста је анализа односа архитектуре Београдског сајма (1953–1957) и политичке идеологије у контексту Југославије 1950-их година, који се посматра кроз неколико различитих и међусобно прожетих инстанци. Полазећи од конститутивне улоге архитектуре у успостављању југословенске социјалистичке демократије, у тексту се указује на низ функција које је архитектонско-градитељски подухват подизања Београдског сајма задобио у јавном простору. Београдски сајам указује не само на значај архитектуре у легитимацији политичке моћи већ осветљава и неке од темељних идеолошких поставки на којима је почивала конструкција југословенског социјализма као довршеног натурализма заснованог на антагонистичном односу еманципаторских стратегија и природних граница.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: архитектура, инжењерство, идеологија, социјалистичка демократија, марксизам.

УВОД

Пловидба последњим километрима најдуже југословенске реке, пре њеног ушћа у Дунав, била је средином 1950-их година својеврстан доживљај. На обе обале реке Саве, готово у самом средишту Београда, започињали су велики грађевински радови и подизана градилишта са намером да до краја наредне деценије преобрате пејзаж главног града Федеративне Народне Републике Југославије. Лева обала Саве била је центар великог захвата преобликовања терена на коме су се постепено стварали обриси новог града – Новог Београда; на десној обали започињала је изградња једне од највећих и технички најзахтевнијих грађевинских целина у земљи – комплекса Београдског сајма.

Ови градитељски подухвати, започети дословно из муља некадашњих мочвара у приобаљу Београда, данас се по правилу тумаче као важни споменици културе „социјалистичког модернизма“ у Југославији. Нова градилишта и конструкције које ће се на њима подићи били су, међутим, одсудно важни репери у новом идеолошком и политичком пејзажу социјалистичке Југославије који је након резолуције Информбироа

* Овај текст је резултат рада на пројекту „Српска уметност XX века — национално и Европа”, бр. прој. 177013, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

1948. године, сукоба са СССР-ом и дубоке економске и политичке кризе која је потом уследила, дефинитивно утврђен око неколико темељних премиса. Не само инжењерско-архитектонска целина Београдског сајма, и не само велики технички подухват његовог грађења, већ и његово место у тумачењу новог социјалистичког поретка, заузели су специфично место у систему представа уз помоћ којих се конструисао сложени идентитет нове Југославије.

Уобичајене оцене у историографији о другој Југославији крећу се линијом интерпретације њеног специфичног места у односу на хладноратовску поделу света, посебности југословенске верзије социјализма и политике прокламованог посебног пута као аутентичног и аутономног кретања према комунистичком бескласном друштву. Насупрот крутом бирократском централизму и етатизму СССР-а и земаља Источног блока с једне стране, као и политичком либералном систему Запада с друге, југословенске елите покушале су да пронађу, утврде и одрже компликовану идеолошку конструкцију „Југославије на раскршћу“.

Интерпретиран као „социјалистичка демократија“, југословенски је систем у току неколико деценија живота социјалистичке Југославије непрестано трансформисан и усавршаван – од Народноослободилачке борбе као специфично југословенског облика социјалистичке *револуције*, до континуалне и специфично југословенске социјалистичке *еволуције* (PETRANOVIĆ 1962: 25–26). Револуционарни преображај и еволутивно кретање друштва, као инстанце онога што се у језику марксизма усталило као дијалектички закон преласка квантитета у квалитет (ENGELS 1950: 37), били су кључна места новоинвентоване идеологије транзиције и трансформације, која се тумачила у огледалу верности изворним марксистичким поставкама. Обликовање југословенског посебног пута у комунизам било је обележено креирањем специфичне улоге Југославије у односу на глобални политички, друштвени и економски поредак, улоге која је на спољашњем плану била инструментализована политиком несврстаности и активне мирољубиве коегзистенције, а на унутрашњем принципима свеобухватне децентрализације, радничког самоуправљања и друштвеном својином као изразима онога што се лаконски називало „друштвено биће Југославије“ (BOGETIĆ 1982: 16). Карактеристике југословенске посебности сведочиле су о медијалној, посредничкој улози земље и ономе што су југословенске интелектуалне елите приказивале као авангарду у развоју свести човечанства у кретању ка новом, ослобођеном човеку и хуманизованом друштву. Премошћавајући процеп између *социјалистичког система* и *демократског уређења*, југословенска социјалистичка демократија истовремено је требало да премости троструки расцеп између непрекидно променљиве реалности свакодневице, фиксираних слике о превазиђеној и савладаној прошлости и прокламоване визије будућности. Међутим, није се радило само о победи над прошлошћу која би осведочила темељну премису комунистичке идеологије да у „историји“ не постоји телеологија (GIDDENS 1991: 46); за трасирање пута у прижељкивану будућност југословенском режиму било је потребно довести у релацију друштво и природу, а тај однос уједно је био и најважнија инстанца у схватању транзиције и преображаја социјалистичког друштва.

У позивању југословенског режима на тезе изворног марксизма, однос према природи постао је једна од кључних, стратешких тачака. „*Уираво мењање природе од стварања*

човека“, како је 1951. године писао Борис Зихерл (Boris Zihrl), један од најзначајнијих партијских филозофа, позивајући се на Енгелсову (Friedrich Engels) *Дијалектику природе*, „а не природа сама као таква, јесте најбитнији и најближи основ људског мишљења“ (ZIHRL 1951: 244; ENGELS 1979 [1883]: 182). Штавише, у истој визури, природа *per se*, тј. природа као „чиста природа“, и није постојала, већ само она „која је истовремено дело човека, човекове активности“ (ZIHRL 1951: 85).

У југословенском контексту шесте деценије XX stoleћа, контрола над „спољашњом природом“ и последично кретање ка развоју социјалистичког друштва и ослобођењу човека утврђивали су се кроз низ међусобно прожетих културних представа, од којих су велики инжењерски подухвати имали несумњиво значајно место – хидроцентралне, индустријска постројења, бране, железнице, путеви и фабрике. Присуство слика инжењерске инфраструктуре у изградњи у јавном простору било је, разуме се, темељно важно успостављање идеологије која је почивала на интерпретацији дијалектичког односа између човека, природе и друштва. У исти мах, ове драматичне представе југословенске модернизације у социјализму – које се могу довести у везу са статистиком о готово највећем индустријском расту и друштвеном производу у свету између 1952. и 1961. године (STATISTIČKI 1986: 9; LAMPE 1996: 260–273; RUSINOW 1977: 65, 98–99; PETRANOVIĆ 1988: 418–432) – биле су комплементирание сликама о архитектонским преображајима главног града Југославије.

Циљ овог рада је да укаже на који је начин интерпретација Београдског сајма, једна од кључних архитектонских интервенција у јавном простору југословенске престонице, кореспондирала са преокупацијама југословенског режима у контексту трасирања југословенског посебног пута у социјализам и поставки социјалистичке демократије. Београдски сајам грађен је између 1953. и 1957. године (сл. 1), у јеку великог економског *boom*-а и стабилизације политичких прилика у земљи постигнуте замашним кредитним аранжманима које је Југославија закључила са западним земљама, пре свега са САД, те политике калкулисане равнотеже између оштро подељеног Истока и Запада. На страницама овог текста биће приказано на који је начин архитектура Београдског сајма подржала ову идеолошку и политичку агенду, као и како је читав градитељски подухват био и дословна и симболична представа о аутентичној и аутономној социјалистичкој демократији. Штавише,



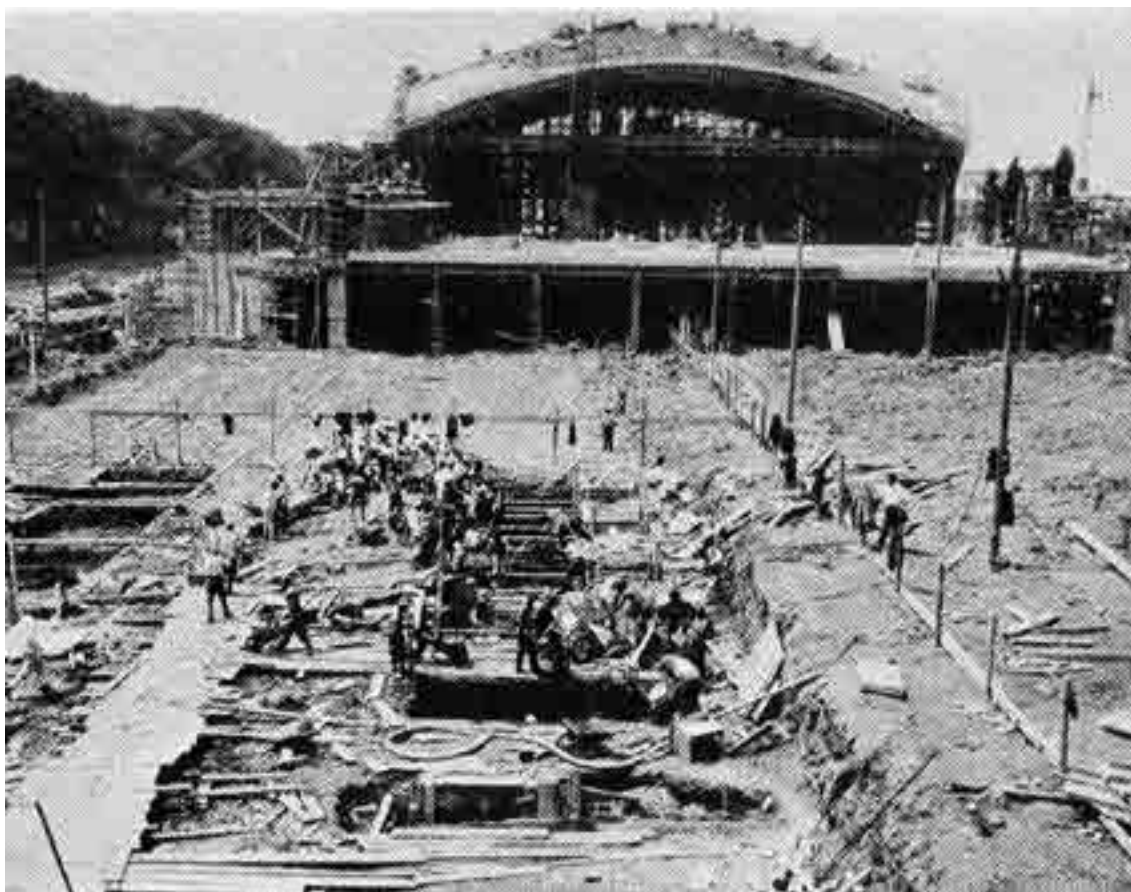
Сл. 1. Београдски сајам, фотографија с почетка 1960-их година (*Arhitektura Urbanizam* III, 14, 1962, 13)

изградња Сајма коинцидирала је са наставком подизања Новог Београда на супротној обали Саве, чије је грађење обустављено 1950. године због економских и политичких неприлика у којима се нашла Југославија као ноторни комунистички јеретик. У новом контексту позних 1950-их година, међутим, поновно подизање новог града на обе обале Саве постало је интегрални део нове телеолошке конструкције југословенског поретка, засноване на низу препознатљивих премиса које ће бити истакнуте у први план. У том смислу, захват преображаја природе и пејзажа који је Београдски сајам подразумевао, као и архитектонска, техничка и технолошка решења на којима је заснован, неће се разумети искључиво као пука легитимација политичке моћи југословенског комунистичког режима или само као пример југословенског „социјалистичког модернизма“ у архитектури, већ као градивни, конститутивни елементи једне комплексне и контроверзне идеологије (КАДИЈЕВИЋ 2010) „препорођене земље“ – препорођене не само „по фабрикама и многим објектима [...] социјалистичке изградње, него и по духу, менталитету и моралу“ (Broz 1959: 261).¹

ВЕЛИКИ ЗЕМЉАНИ РАДОВИ

Позната парабола Едварда Кардеља (Edvard Kardelj), најближег сарадника Јосипа Броза Тита и кључног идеолога југословенског пута у социјализам, о социјалистичкој револуцији у Југославији као „пролећној бујици“ која „очисти речно корито од нагомиланих сметњи и трулежи, да би кретање у њему могло ићи својом нормалном струјом и да би се живот у њему могао даље несметано развијати“ (Kardelj 1960: 191), готово је дословно визуелизована у срцу Београда у исто време када је била изговорена. Огроман интерес режима за легитимацију политичке моћи манифестовао се не само у метафорама језика, већ и у дословном чишћењу терена као подлози за грађење новог живота. Симултано са реактуелизацијом грађења Новог Београда, као саставни део имплементације Генералног урбанистичког плана из 1950. године, започете су припреме за подизање Београдског сајма готово на самој обали реке Саве (сл. 2). Иако је потреба за великим сајмиштем у Београду проистекла из економског оживљавања Југославије друге половине 1950-их година и низа реформи које су економију земље преоријентисале са планске на тржишну, а индустријализацију са тешке на прерађивачку, само грађење Београдског сајма имало је много већи значај од пуке утилитарности. Сајам је, разуме се, представљао симбол отклона од „тврде линије“ развоја других социјалистичких држава (Lampe 1996: 260–292; Rusinow 1977), у чему се и састојала основна аргументација за његово подизање и отварање: „последњих година од претежног инвестирања у базичну индустрију измењен [је курс] у правцу бржег развоја пољопривредне и прерађивачке индустрије“ (Švabić 1957). Међутим, у социјалистичкој Југославији 1950-их година никада није била напуштена изворна комунистичка идеја о тешкој индустрији као основи економије земље без које се, по речима самог Тита, и „не може остварити социјализам“ (према Dobrivojević 2011: 357). Године 1950. донет је закон о радничком самоуправљању који је водио до устава из 1953. када је додатно санкционисана идеологија сопственог

¹ Титов говор у Бјеловару 1953. године којим је најављен скори завршетак кључних инфраструктурних објеката у земљи.



Сл. 2. Радови на изградњи Београдског сајма, 1956. (*Београдски сајам: 1937–1957–1987*, Београд, [1988], 28)

пута у социјализам, базирана на старој марксистичкој тези о одумирању државе. Политичка и економска трансформација и транзиција земље, од развоја културе конзумеризма (као очитог супститута политичког либерализма), увођења радничког самоуправљања, политике медијалности (како на унутрашњем плану, између конститутивних федералних јединица, тако и на спољнополитичком плану), до институционализације политике несврстаности, пацифизма и космополитизма, захтевала је истовремено идеолошки инжењеринг конструисања слике о југословенском посебном путу и легитимацију медијалности и супериорности Југославије. У том контексту, Сајам је био политички простор *par excellence* где се посредством медија визуелизовала сложена представа кроз низ прожетих инстанци – од церемонија отварања великих интернационалних сајмова технике којима је неретко присуствовао председник Тито (*БЕОГРАДСКИ САЈАМ* [1988]: 40),²

² Само у првој деценији рада Београдског сајма Тито је седам пута био гост (све на сајмовима технике): 1957, 1958, 1962, 1963, 1965, 1966. и 1967.

преко инсценираних телевизијских записа и медијских приказа сајамских активности (ИВАНОВИЋ 1958),³ до панегирика иностраних државника и стручњака професионалаца о „сајму договора и сарадње“ (Anonim. „Sajam dogovora i saradnje.“ 1957: 5) као јединственом југословенском чуду (*БЕОГРАДСКИ САЈАМ* [1988]: 4; ANONIM. „Sajam evropskog nivoa.“ 1961: 1; БУРЗАН 1957: 4; NAGULJ 1957a: 4).⁴

Грађење и функционисање не само Београдског сајма већ и низа других сајмишта широм Југославије која су у то време доживљавала ренесансу – у Загребу, Љубљани, Скопљу, Новом Саду, па чак и у мањим насељима попут Лесковца (SOKOLIĆ 1962: 5–6; HABERLE 1962; PLJAKOVSKI 1962: 20–23; ŠLAJMER 1962: 24–25; ANONIM. „Leskovački sajam.“ 1962: 26–28; IVKOVIĆ 1962: 29–30) – може се разумети као фундаментално важан део истог инжењеринга са низом системских идеолошких улога. Најважнија од њих била је ужлебљеност сајмишта у механизам репрезентације „Југославије на раскршћу“ као својеврсног посредника, не увек и нужно супротстављених крајности Истока и Запада. Ова амбивалентна позиција одржавана је кроз уобичајене културне стереотипе без обзира да ли се радило о дијахронијској перспективи „сукоба цивилизација“, у којој се Југославија смештала у међупростор између западне и оријенталне цивилизацијске орбите, или о синхронијском посматрању у политичко-културолошком контексту Хладног рата (KULIĆ 2009: 129–147). Програмски циљеви и основна функција Сајма, у који је био инвестиран огроман идеолошки и знатан економски капитал, постали су саставни део потврђивања и самопотврђивања Југославије као „природне“ силе у разбијању „неприродних“ подела у свету:

Географски положај на раскрсници између Истока и Запада, независни положај Југославије у међународном животу, у време [...] *вештачке* поделе светског тржишта на изолована блоковска подручја, даје идеалну прилику за развитак контакта између привреда западних и источних земаља и разбијање *неприродних* и штетних граница у привредном животу. На тај начин Београдски сајам у оквирима својих могућности и у складу са општом политиком Југославије, постаје значајан фактор међународне сарадње и политике мира (ŠVABIĆ 1957).

Прожете принципима наше спољне политике, политике активне коегзистенције и сарадње са свим земљама, приредбе овог Сајма могу послужити и контактима између [...] земаља које данас у економским односима одваја *вештачка* подела и разна ограничења и баријере (Јолкић 1957: 1).

И док су од тренутка његовог отварања, у августу 1957. године, на Београдском сајму организовани спектакли који су демонстративно потврђивали остварење постављених циљева, наведена наративна поставка о *природном* и *неприродном* индикативна је због тога што је рефлектовала антагонистичну тезу о природности југословенског друштва и истовременој нужности његове авангардне улоге у глобалном смислу. Међутим,

³ Први телевизијски студио у Београду отворен је управо на Београдском сајму. О Сајму је снимљен и документарни филм под називом *Београдски сајам* италијанског сценаристе и редитеља Микиелија Чочија. Већ са првом годином рада Београдског сајма почело је публиковање листа *Сајамски курир* на осам страна и шест светских језика.

⁴ Медији су приликом отварања Београдског сајма 1957. године доносили неподељене импресије странаца са свих меридијана, међу којима су доминирали они са Запада.

у Београдски сајам није била уграђена само функционална метафора природности југословенских привредних и политичких циљева који стоје насупрот артифицијелним поделама у свету, већ је Сајмиште било укључено у један комплексни и изузетно флексибилни политички дискурс. Примарна функција Сајма заправо и није била простор излагања индустријских производа, који у контексту сајмишта постају „чист конотацијски знак“ губећи сваки контакт са својом употребном вредношћу (Есо 2001: 80–82), и не само пука потврда Југославије као посредника између конфронтираних светских политика и економија. Комплекс Београдског сајма постао је, наиме, део много сложеније представе о новом југословенском идентитету.

НОВО СРЕДИШТЕ ГРАДА

Један од бројних интервјуа које је архитекта сајамског комплекса Милорад Пантовић дао новинарима непосредно по отварању Сајма, садржи једну симптоматичну интервјуу. Уместо да новинар постави питање Пантовићу, архитекта је поставио питање новинару:

„Шта мислите има ли у томе [Сајму] нечег нашег, југословенског?“, упитао ме Милорад Пантовић. Архитекти није био потребан одговор. Знао га је и сам. Створили су га наши људи, са нашим материјалом. Снага идеје избија из ваздушастих облика циновских хала еруптивним темпераментом, југословенским... (КОЛАР 1957).

Решење енигме прећутног споразумевања између архитекте и новинара води у само средиште значаја места Београдског сајма: указати на који је начин југословенско друштво 1950-их година реинвентовало свој идентитет кроз интерпретацију архитектуре. У том су процесу не само питања архитектонског израза и форме хала Београдског сајмишта о којима ће бити речи, већ и сви други аспекти тог подухвата – од опште урбанистичке диспозиције и односа према пејзажу и окружју, до конструктивних и техничких појединости – симултано су постајали део једног комплексног идеолошког наратива.

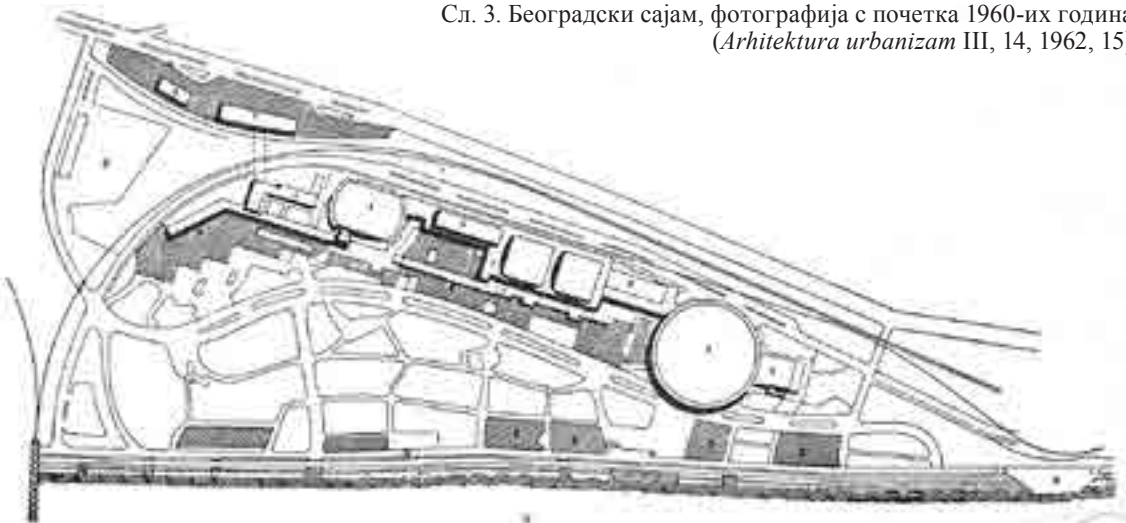
Одлука о грађењу Београдског сајмишта донета је 1953. у складу са пропозицијама Генералног урбанистичког плана града Београда из 1950. године о стварању новог градског центра на београдским рекама (ПАНТОВИЋ 1957: 597; НАГУЉ 1957б: 2). Велики простор на ободу централне зоне старог града, величине преко 440.000 м², три године након те одлуке претворен је у огромно градилиште једног од „највећих и најимпозантнијих грађевинских објеката у нашој земљи“ (Аноним. „Београдски сајам: будући центар града.“ 1956). Акцији изградње претходио је анонимни конкурс са јавним учешћем за идејни план Сајма, на коме се захтевало не само да будући комплекс одговори на строге функционалне захтеве, већ и да се „тако урбанистички реши како би [Сајмиште] чинило органску целину [...] са озелењеним парковским површинама, као и приобалном зоном“. Према истом тексту расписа конкурса, сајамски објекти требало је да буду тако лоцирани да „не затварају драгоцен пејзаж обале Саве и панораму Београда“, као и да помогну стварање „новог градског центра“ (ПАНТОВИЋ 1957: 599; ПАНТОВИЋ 1962: 13).

На конкурс је током прве половине 1954. године пристигло осам радова, од којих су три била награђена, а четири откупљена. Прву награду добио је пројекат петочланог

архитектонског тима на челу са Милорадом Пантовићем и Владетом Максимовићем, као и конструктором Бранком Жежељом (НАГУЉ 1957б: 3; Београдски сајам [1988]: 26). Међутим, било је потребно да прође још пуна година да пројекат сајамског комплекса – који ће у јуну 1955. потписати само архитекта Пантовић – добије свој коначан, из корена измењен облик. Уместо првобитног решења, у коме је низ паралелопипедних облика формирало линеарну целину дуж реке Саве, усвојена је радикално другачија диспозиција, као и обликовање сајамских хала, након што је Пантовић изненада „предложио ново решење, нове идеје“ (НАГУЉ 1957б: 3). Нов пројекат предвидео је да комплекс чини „пет сајамских хала, свих пет у низу дуж Булевара војводе Мишића“ (БЕОГРАДСКИ САЈАМ [1988]: 27), које се пружају паралелно са речном обалом (сл. 3). Изразито сложена градска локација представљала је својеврсни пројектантски изазов и решење је успело да уравнотежи различите функције и облике саобраћаја (PEROVIĆ 2003: 157). Међутим, подједнак значај био је дат и другој, унапред захтеваној функционалној и симболичкој димензији комплекса – да Сајам постане нови центар града. У процес пројектовања био је, разуме се, укључен и политички врх градске управе и државе (МАНЕВИЋ, n. d.; М. [АНЕВИЋ] 2008: 314); испоставило се да је планирање, грађење и функционисање Сајмишта било од немерљивог значаја не само за трговину земље, већ за целокупно југословенско друштво.

Стварање новог градског језгра „на савремен и неконвенционалан начин“, и то премештањем „центра на обале Саве и Дунава“ (ЈОКИЋ 1957: 1), било је, наиме, стратешки важно за репрезентативне потребе режима (Ст.–М. 1957). Место на коме ће се годинама и деценијама излагати индустријски производи најширег спектра требало је да послужи не само својој основној намени, већ је то био видљив одклон од прошлости (кроз потпуно игнорисање проблема Старог сајмишта на супротној обали реке), видљива слика будућег развоја друштва у новообликованом јавном простору освојеном од природе, изразит симбол модернизацијске мисије и медијалне политике.

Сл. 3. Београдски сајам, фотографија с почетка 1960-их година
(*Arhitektura urbanizam* III, 14, 1962, 15)



Просторна и функционална реорганизација главног града Југославије, која је читаву претходну деценију била опсесивна тема унутар стручних али и политичких кругова, изградњом Београдског сајма добила је прву праву реализацију. Савремени град добио је, како се веровало, своје ново модерно тежиште, које је на речит начин сведочило о визији друштва – друштва окренутог будућности ка којој убрзано корача путем који је само изумело. Улога самог архитекта Пантовића, као једног од домаћих следбеника Ле Корбизјеа (Le Corbusier), била је у том процесу инвенције изузетно значајна. Као ђак савног архитекта (што је био епитет који је наглашаван приликом готово сваког говора о архитектури Сајмишта и који је постао *locus communis* српске историографије), тог „корифеја модерне архитектуре“ (Колар 1957: 1) и митског урбанисте који је у специфичним политичким околностима у Југославији шесте деценије био поновно откривен као протагониста новог доба, сам Пантовић зрачио је ауром неприкосновеног ауторитета. Још током извођења радова, архитекта је усхићено говорио да ће се на том месту развити „*срце* будућег Београда“ (ПАНТОВИЋ 1956: п. р.) а физиолошке метафоре о Сајму као о *срцу* или „*били* нашег града“ (ВАСИЉЕВИЋ 1958) одјекивале су у јавном простору и доцније (сл. 4). На извештај



Сл. 4. *Најлепша променада*, цртеж Милића Станковића (Милића од Мачве), 1957.
(*Sajamski kurir*, II, 24, 26. avgust 1958)

начин, читав градитељски подухват послужио је као упориште идеолошке пројекције о реорганизацији Београда као метафори политичке ревитализације. Нови центар социјалистичког живота преузима од старог виталне функције, потврђујући познате тезе југословенских марксиста о томе да „кретање увек значи настајање нечег новог и умирање старог, да је [...] оно што називамо новим увек нешто квалитативно различито у односу на старо“ (ZINERL 1951: 164). У исти мах, огромна енергија уложена у реструктурирању Београда – са сајамским комплексом који управо у то време добија и улогу *модела* за наставак изградње Новог Београда⁵ – давала је кредибилитет главној преокупацији комунистичког режима о социјалистичкој револуцији која се:

[о]кренута лицем према будућности, хитајући за својим социјалистичким циљевима [...] није са страхопоштовањем окретала назад, према узорима и утврђеним шаблонима [и није] покушавала да позајмљује туђе костиме, него је – колико је могла и знала, у конкретним условима наше земље – проналазила облике који одговарају њеној сопственој садржини и степену развитка наших економских снага (KARDEJ [1958] 1960: 190–191).

У таквој перспективи, из које одјекују познате тезе југословенских комуниста о легитимности различитих путева у комунизам, Београдски сајам постао је једно од конкретних манифестација кретања југословенског друштва ка остваривој будућности, о чему сведоче готово сви јавни натписи о Сајмишту из позних 1950-их година.

Чињеница да је тако замашан телеолошки аргумент био уграђен у интерпретацију овог градитељског подухвата од изузетног је значаја за разумевање његових идеолошких улога. Још и пре него што је комплекс био окончан, створен је монолитан интерпретативни концензус о његовом значају. Сајам је представљен као „*гласник*, наше креације, могућности, снаге. Импазонтно сведочанство онога што сами можемо и хоћемо“ (Костић 1957), истовремено указујући на могућности даљег развитка у „новим друштвеним условима“ (Аноним. „Свечано отворен Београдски сајам. Говор Ђурице Јојкића.“ 1957). О томе, разуме се, није говорила само употребна и репрезентативна вредност функције Сајмишта. Судећи по речима Ђурице Јојкића, секретара Градског комитета Савеза комуниста Србије, председника Народног одбора Београда и једног од кључних актера југословенског политичког естаблишмента, о томе су говориле – „и саме грађевине својом изванредном конструкцијом, смелошћу мисли пројекта и извођења“ (Аноним. „Свечано отворен Београдски сајам. Говор Ђурице Јојкића.“ 1957). У визири Оливера Минића, у то време једног од кључних критичара савремене архитектуре, Сајам је био упадљиви и оригинални „весник великих остварења [...] весник мостова, вијадуката, аутострада, великих грађевина“ (MINIĆ 1958: 122), који ће „дати један сасвим нови лик културном и друштвеном животу Београда, лик о коме немамо још јасну представу и који тек треба остварити“ (Минић 1957: 1). Архитектонска критика је даље развила овај образац који се одржао и у савременој историографији архитектуре, где је Београдски сајам постао једно од класичних места апологије српске модерне архитектуре (MANEVIĆ 1972: 30; МАНЕВИЋ 1986: 28; PEROVIĆ 2003: 156–160; Мишић 2006: 127–147).

⁵ „Сада смо сигурни да ће градоуређивачке идеје садржане у Сајмишту [...] прећи на другу обалу [тј. Нови Београд]. По мерилу сајамском, по атмосфери на њему оствареној, нека се изгради цео Београд“ (Богучновић 1957).

Интерпретација процеса грађења Сајмишта била је интегрални део исте идеолошке матрице, која је представљала својеврсну реактуелизацију већ утврђеног обрасца о дијалектичком преображају човека кроз преобликовање природе. Прве радове на насипању и нивелацији тла, рашчишћавању и уређењу терена будућег Сајмишта „који је представљао потпуно неуређено земљиште“, изводиле су омладинске радне акције (БЕОГРАДСКИ САЈАМ [1988]: 27); радом југословенских омладинаца „[т]ерен је насипањем подигнут за 1,5 м“, а „[н]асуто је 190.000 кубних метара земље“ (Митровић 1957: 5). Био је то драматични преображај дивље и неуређене природе, „некадашњег мочварног тла“ (Ст.–М. 1957) на коме су „до јуче господариле [...] баре и блато“ (Богуновић 1957). Баш као што је непуну деценију раније Нови Београд постао обећање нове будућности, Сајам сада постаје њено остварење, јер је „оно што је још пре четири године изгледало далеко [постало је] стварност“ (НАГУЉ 1957б: 3). Добровољачки рад југословенске омладине био је историјски подухват *par excellence* који је водио ка отеловљењу старе марксистичке идеје о преображају природе као услову за стварање новог човека и новог друштва. Грађење Београдског сајма је тако симултано остваривало и потврђивало традиционални топос идеологије марксизма да се ослобођење човека и стварање новог друштва решава преобликовањем природе. Југословенски политичари и интелектуалци непрестано су се позивали на познате Енгелсове тезе из *Анџи Дириџа* и *Дијалектике природе*, говорећи да „управо мењање природе од стварања човека, а не природа сама као таква“ (ZINERL 1951: 244; ENGELS 1979 [1883]: 182; ENGELS 1950) представља основу човекове слободе и дијалектичког кретања, непосредно је доводећи у везу са „свесним, планским акцијама у социјализму, којима се мења изглед и клима читавих области, од пешчара и пустара стварају се плодне њиве“, подижу нови градови итд. (Минић 1951: 86).

Поред тога, у процесу грађења Сајма постојале су препреке свих врста – од високог нивоа подземних вода, слабе носивости земљишта, па све до облика градилишта (ПАНТОВИЋ 1957: 603) – које су представљале својеврсни изазов за преко 2500 радника, 180 инжењера и техничара, а пре свега за самог пројектанта Пантовића. Хватајући се у коштац са тако великим проблемима, он је, сматрало се, сублимирао „велико стручно знање господарења материјом“ (Аноним. „Архитект-стваралац Милорад Пантовић.“ 1957: 2). На тај начин, сајамски комплекс утврђивао је идеолошки топос о хуманизованој природности, поставши поетизована, „животом надахнута материја“ (Костић 1957).

Класична марксистичка тема ослобођења рада тј. „ослобођења човека природних услова“ (KARDELJ 1981: 15)⁶ која је усвојена и темељно развијана у дискурсу југословенског социјализма управо у време када је грађен Београдски сајам, може се разумети као референтна тачка читавог подухвата. Била је то, у извесном смислу, драматична илустрација Кардељеве тезе о материјалном и духовном напретку друштва кроз социјалистичку солидарност „која код нас мора уједињавати област физичког и интелектуалног рада и све више проширивати путеве ослобођења рада“ (KARDELJ 1981 [1956]: 15). У пракси југословенске социјалистичке демократије као реинтерпретације изворног учења Маркса (Karl Marx) и Енгелса, Сајам је постао и инструмент и продукт трансформативних,

⁶ Из излагања Едварда Кардеља на заједничкој седници Савезног већа и Просветно-културног већа Савезне скупштине 1956.

производних снага удружених људи и човекове еманципације кроз трансцендирање природних ограничења (BENTON 1996: 169; MARX 1961: 820).

Међутим, не само подухват грађења Сајма већ пре свега тумачење његове архитектуре и конструктивног склопа били су речити сведоци оперативне улоге архитектуре унутар идеологије југословенског социјализма, засноване на марксистичкој тези о господарењу над природом. Не само дослован преображај природног у артифицијелни, али хуманизовани крајолик, већ надвладавање ограничења природе и усавршавање природних сила – биле су то теме које су постале централни топови виђења нове архитектуре Сајма као својеврсне перфекције природности.

ХУМАНИЗОВАНА ПРИРОДА

Када је 27. августа 1957. године, дан након свечаног отварања Београдског сајма, Јосип Броз Тито посетио прву међународну изложбу технике, „још издалека, посматрајући округли облик Хале I [...] рекао [је] показујући прстом према грађевини: – Ово је смело грађено“ (ANONIM. „Predsednik Tito sa suprugom Jovankom Broz posetio Sajam.“ 1957: 1). Била је то крунска потврда значаја архитектуре Сајмишта и санкција вредности његове архитектуре изречена са највишег места, у складу са тада већ утврђеном традицијом секуларних освећивања великих грађевина у којима је учествовао политички врх државе, а неретко и југословенски председник (LAMPE 1996: 261). Сам атрибут који је Тито употребио произвео је ехо сличних панегирика о архитектури Београдског сајма. Веровало се да су смелост пројекта и „смелост конструкције и димензија“ (ТЕРЕШ 1957: 1) договали визионарској замисли архитекте Пантовића, као и „смелим статичким прорачунима“ (МИНИЋ 1958: 127) инжењера Бранка Жежеља и Милана Крстића, као члановима ауторског тима.

Међутим, у питању није био пуки каприц архитекте већ дело визионарске архитектуре која се посматрала истовремено као резултат недогматске креације и стварних потреба друштва. Иако су три највеће сајамске хале – чији су се распони по правилу неаргументовано мерили са највећим светским примерима (МИНИЋ 1958: 127; ТЕРЕШ 1957: 1; ИВАЊИ 1957: 6) – биле сведоци онога што је сам Тито назвао стваралачким способностима домаћих радника који су „у једном врло кратком периоду достигли умногоне и највише развијене земље“ (ANONIM. „Predsednik Republike Josip Broz Tito posetio Beogradski sajam.“ 1958: 2), њихова улога у јавном простору није се сводила на пуко испољавање хибриса, иначе карактеристичног за југословенски политички дискурс тога времена. Смелост конструкције и величина градитељског подухвата разумели су се као одраз *стварних* потреба и могућности – „импозантно сведочанство онога што сами можемо и што хоћемо“ (КОСТИЋ 1957). Била је то монументална слика друштвене, економске и политичке амбиције младе социјалистичке државе и један од важних симбола њене дубоке и вишеструке еманципације (сл. 5). У не увек суптилно нијансираним оценама које су стизале са политичког врха, Сајам је по правилу представљен као „раскид са оним што је некада било у једној земљи са великим могућностима али спутаним снагама везаним старим друштвеним односима“, поставши израз „огромних материјалних и духовних резултата постигнутих у новим друштвеним условима“ (Аноним. „Свечано



Сл. 5. Београдски сајам, фотографија с почетка 1960-их година (*Arhitektura urbanizam* III, 14, 1962, 14)

отворен Београдски сајам. Говор Ђурице Јојкића.“ 1957). Сличне оцене, које и саме не-сумњиво имају препознатљиву идеолошку функцију, опстале су и у савременој историографији.⁷

Сам архитекта Пантовић својим је ауторитетом потврђивао исти интерпретативни образац, говорећи доцније да иако је у природи „човека да машта и сањари и да према томе, прижељкује да својим делима измени свет“, веома је опасно и заводљиво „хтети да се по сваку цену предкажу нове идеје које не проистичу из стварних потреба“ (PANTOVIĆ 1965: 48, 50). Његова визија архитектуре, обојена социјалним детерминизмом и сцијентизмом, готово да је сублимирала улогу културе у развоју друштва која је доминирала у југословенском контексту 1950-их и 1960-их година:

Архитектура и њена велика и значајна функција у друштву захтевају разумевање људских потреба и она треба да служи њима. Архитектура је пре свега социјална неопходност и може се рећи да прати човека у стопу па она мора ићи са развојем друштва и технике. [...] Архитектонски проблеми не могу се решавати само уметнички, графички и ликовно, јер би то, у ствари, било апстрактно решавање људских и животних проблема (PANTOVIĆ 1965: 48).

⁷ О идеолошким функцијама које фигуришу у савременој архитектонској историографији вид.: Кадилевић 2009: 235–252.

Штавише, за Пантовића „главни циљ архитектуре [представљао је]: потпуно и целовито задовољавање конкретних људских потреба. Једино ефикасно решење ових проблема могуће је решавати само аналитички и научним методама“ (PANTOVIĆ 1965: 50). Пројектовање и грађење сајмова били су за некадашњег Ле Корбизјеовог ученика „предодређени“ за „примену нових материјала, нових метода грађења, нових конструкција и нове архитектуре“ (PANTOVIĆ 1962: 33). Тако је читав подухват истовремено задобио низ слојева у функцији репрезентације социјално ангажоване и технолошки савремене архитектуре, која је у политичком контексту Југославије позних 1950-их година имала веома велики идеолошки потенцијал.

Архитектура као институционализована пракса тих је година у Југославији задобила специфичне координате које су њену функционалну компоненту првенствено везивале за испуњавање друштвених улога у социјализму. Архитекта је требало да искорачи из своје елитистичке позиције и да одговори на конкретне потребе, „да захвати широк хоризонт своје отаџбине; да види људе у првом плану, њихов рад и њихове намере, њихова достигнућа и њихове циљеве“ (MACURA 1950: 62). Поред непрестано истицане максиме да „[н]ема архитектуре ван друштвене стварности“, за *mainstream* теоретичаре архитектуре у социјалистичкој Југославији, архитектура је као „база и надградња“ отеловљавала суштину класичног дијалектичког материјализма, потврђујући основне тезе југословенских марксиста тога времена (MARTINOVIĆ 1964: 2–3).

Управо у том контексту може се разумети смисао интерпретације архитектуре сајамског комплекса. Динамична архитектура „лукова и хоризонтала“ (КОЛАР 1957) одмах је препозната као недогматска формула савршене функционалности, социјалне одговорности, рационалности и специфичног естетског сензибилитета. Архитектура „кружних и сфероидних форми“ проистекла је, како се истицало, из дуготрајног „тражења правог решења, истраживања управо одговарајућих облика“ (MINIĆ 1958: 123). Говорећи о томе да свака од изложених хала „носи белег индивидуалности“, а да је у исти мах у хармоничном односу према целокупној композицији (ТЕРЕШ 1957: 1), архитекта Пантовић осим што је понављао интерпретативне стереотипе дубоко укотвљене у класичну традицију архитектонске критике, готово је дословно реинтерпретирао главну тезу југословенског режима о новом југословенском хуманизму и новом друштву као заједници слободних, индивидуалних грађана. „Стваралачка пракса немогућа је без слободе као конститутивног, суштинског момента човековог битисања“, наводио је управо у то време Предраг Вранички, један од кључних југословенских марксистичких хуманиста (VRANICKI 1956: 1). Иста тема постала је основна линија тумачења архитектуре шесте деценије када се, како је то истакнуто у једној од режимских ретроспектива београдске архитектуре, све „више афирмише лични рад и улога појединца, посебно оних на плану уметности и културе“ (MARTINOVIĆ 1978: 159). Штавише, у истом броју часописа *Југославија* из 1958. године у коме је објављен један од најзначајнијих текстова о Београдском сајму који је потписао свеприсутни Оливер Минић, публикован је и чланак Бориса Зихерла о „путевима хуманизације друштва“. У том тексту промовисано је слободно стварање као коначно ослобођење човека, што је био готово лаконски заокружен програмски проседе културне продукције у Југославији тог времена (Минић 1958: 39–42). Илустровани часопис *Југославија*, карактеристичан по пажљиво калкулисаном односу између

текстуалних и графичких прилога, био је један од упадљиво раскошних пропагандних пројеката који су имали за циљ промоцију југословенске културе. Док је у поменутом броју Зихерлов текст илустрован високо естетизованим апстрактним композицијама, Минићев натпис о Сајму пропраћен је ретушираним фотографијама Милоша Павловића (Винали Merin 1986). Илустрована *Југославија* представљала је, заправо, семиотички контекст у коме се и архитектура могла разумети као саставни део „крупни[х] преображај[а] у нашој земљи, од краја Другог светског рата наовамо“ (Минић 1958: 41). У том смислу, Београдски сајам као „архитектонско-људска функционална“, односно „хумана концепција“ (Богуновић 1957) постао је не само феномен културе такозваног социјалистичког естетизма, већ и класичног идеолошког наратива о југословенском хуманизму и социјалистичкој демократији која је више социјалистичка од источних друштава, а више демократска од западних.

Значења архитектуре Сајма као израза стечене слободе и одраза културе социјализма са „људским ликом“ градила су се и кроз интерпретативан модел контрастирања – како у односу на стандардну продукцију сајамских објеката у Европи тако и наспрам локалног историјског контекста. У оба случаја, отклон од архитектонске ортодоксије, естетског атавизма и догматизма искоришћен је као средство у грађењу слике о пожељном југословенском идентитету и вредностима које га чине посебним. Након што је обишао велики број сајамских целина широм Западне Европе, архитекта Пантовић констатовао је њихову застарелост и немодерност (Бурзан 1957); као резултат тог увида настало је потпуно савремено и оригинално архитектонско решење Београдског сајма (сл. 6). У исти мах, покренутост композиције и облика Београдског сајма опонирали су изграђеном окружју са гломазним објектима подигнутим позних 1940-их година – зградама монотоних линеарних облика (Бурзан 1957; Пантовић 1957) – који су потицали од непожељне традиције обележене „тиранијом свођења архитектонске форме претежно на кубус и паралелопипед“ (Минић 1957: 5). Уместо тога, као саставни део новоинвентоване културе „раскид[а] с оним што је некад било“ (Аноним. „Свечано отворен Београдски сајам. Говор Ђурице Јојкића.“ 1957) Београдски сајам постао је остварено обећање хуманизоване и натурализоване архитектуре, „осмех бетона, челика, стакла“ (Костић 1957).

УСАВРШЕНА ПРИРОДНОСТ

У интерпретацији архитектуре Сајма најважније теме развијале су се око односа архитектуре и природе, који је утврђиван кроз више различитих инстанци – од урбанистичке диспозиције до најситнијих конструктивних појединости. Најпре, архитекта Пантовић замислио је комплекс као део природног окружја са којим архитектура ступа у сложене релације емпатије. С једне стране, необични облици предела били су наводно „искоришћени [...] као елементи целокупне композиције“, при чему је највећа сајамска хала постављена „тако да уклања недостатке који проистичу из облика терена“ (Пантовић 1956; Минић 1958: 122–127). С друге стране, замишљена панорама Новог Београда требало је да послужи као композициони пандан са којим је Сајмиште успостављало својеврстан однос просторне и визуелне симбиозе (Пантовић 1957: 600) у складу са прокламацијама ГУП-а из 1950. године који је предвидео рађање новог средишта града



Сл. 6. Поглед из ваздуха на Београдски сајам, 1957 (*Jugoslavija – ilustrovani časopis* 15, 1958, 126)

на рекама и, последично, одумирање историјског. Међутим, у истом фокусу чини се да је најважније било то што су сајамске хале „својим округластим облицима подражавали облике природе“ (Минић 1957: 5). Пантовићеви динамични облици и „композиција контраста“ били су „производ стваралачк[ог] потенцијал[а] нашег човека“ који не уништава, већ усавршава и комплементира природу, баш као што „нови снажни потези“ архитекте Пантовића „не форсирају, већ допуњају [природни] амбијент“ (ТЕРЕШ 1957: 1).

Три централне сајамске хале, које су савременици видели као импозантне конструкције и ингениозна техничка решења, биле су одсудно важне за утврђивање овог интерпретативног модела. Највећа грађевина у комплексу Сајмишта, Хала I, која је као и све остале пројектована као универзална и адаптивна дворана,⁸ наткривена је куполом

⁸ Вид. технички опис Хале I који се чува у Историјском архиву Београда: ИАБ, ТД-ф 6–9–55.



Сл. 7. Армиранобетонски модел Хале I у размери 1:10, Бранко Жежељ, 1956–57 (*Izgradnja XI*, 1957, 3)

са лучним ребрима од преднапрегнутог бетона пречника 101 м,⁹ при чему је „осамдесет бетонских лукова, сваки преко 30 t тежак, подигнут[o] и монтиран[o] на висини од 30 метара“ (Митровић 1957: 5). Био је то конструктивни и технолошки експеримент инжењера Бранка Жежеља, који је додатно потенцирао значај ове грађевине, са куполом која је „дуго времена била [...] јединствена у свету“ (Мишић 2006: 138), и чији је распон био „у то време највећи у свету за ту врсту конструкција“ (PEROVIĆ 2003: 157). Ради прецизнијег прорачуна претходно је направљен и „модел [куполе] од истог материјала у смањеној размери 1:10 [...] који је уједно послужио и за општу контролу рада целе конструкције“ (сл. 7) (ŽEŽELJ 1957: 1–2). Тако је на лицу места и то у веома драматичној размери демонстрирана валидност и применљивост не само дијалектичких закона квалитативних и квантитативних промена, већ и материјалистички и утилитарни концепт науке који је доминирао у југословенском социјализму. Кардељеве тезе о узајамном односу математике, науке и друштвеног развоја (KARDELJ 1981), које су се базирале на Енгелсовој максими о „просторним облицима и количинским односима *сйварноџ* света“ као предмета науке и „чисте математике“ (ENGELS 1934: 53), тако су добијале своју уочљиву визуелну потврду.

⁹ Различити извори наводе различите величине распона, нпр. 101 м (ŽEŽELJ 1957: 1–2); 106 м (БЕОГРАДСКИ САЈАМ [1988]: 27) или 107 м (MINIĆ 1958: 127).

С друге стране, конструктивни систем армиранобетонских танких љуски примењен на куполама Хале II и Хале III – „јединственим“ и „оригиналним по својој архитектонској и конструктивној замисли“ (ПАНТОВИЋ 1957: 608; PANTOVIĆ 1962a: 14) – имао је у том погледу можда још очигледнију улогу. Инжењер Милан Крстић био је заслужан за то што су Пантовићеве надахнуте форме материјализоване као танке мембране за које се сматра да су „у то време имале [...] највеће распоне за ту врсту конструкција“ (PEROVIĆ 2003: 157). Док је архитекта говорио да куполе недвосмислено представљају „архитектонска и техничка достигнућа“ (Аноним. „Београдски сајам: будући центар града.“ 1956), критика је у њима брзо препознала сведоке југословенске супериорности. Наиме, куполе Хале II, коју су у основи чинила два квадрата величине по 48 x 48 м, и Хале III, димензија 48 x 70 м, обликоване су као закривљене танке љуске од преднапрегнутог бетона. Купола Хале III обликована је као танка љуска од преднапрегнутог бетона, чија дебљина износи свега 9 цм (VUČETIĆ 1957: 1). Огромна дискрепанција између величине простора и дебљине саме куполе – иначе основно обележје конструктивног система танких љуски који је 1950-их година све више стицао популарност широм света (JOEDISCHE 1963), нарочито од како су текстови Рејнера Бенама (Reyner Banham) и Томаса Крејтона (Thomas Creighton) о конструкцијама Феликса Канделе (Felix Candela) почели да се појављују око 1955. године (BANHAM 1953: 199–202; CREIGHTON 1955: 106–115; BOYD 1958: 295–308) – представљала је коначну потврду епохалности читавог подухвата.

Успех садејства креације архитекте и ингениозности инжењера мерио се необичном компарацијом односа величина Хале III и обичног кокошијег јајета. „[Ј]аје повећано на величину изграђених хала“, писао је дописник београдске *Политике*, „имало би љуску четири пута дебљу од бетонске љуске ових купола“ (Аноним. „Београдско сајмиште.“ 1957); други су исти бројчани однос удвостручавали,¹⁰ а компарације су вршене и у супротном смеру: „Кад би се хала 3 смањила на величину кокошијег јајета, задржавајући своје размере, дебљина бетонске љуске са њене куполе била би 4 пута тања од љуске кокошијег јајета“ (МИТРОВИЋ 1957: 5). Међутим, у контексту огромног интересовања за љускасте конструкције тог времена и значајних остварења Канделе, Едуарда Торохе (Eduardo Torroja) или Николе Ескијана (Nicolas Esquillan) која су деловала „спектакуларно и по свом изгледу и по смелој инжењерској концепцији“ (BRADSHAW 2003: 145–146) са љускама дебљине чак испод 7,5 цм, куполе Београдског сајма у погледу конструктивног решења нису биле нити необичне, ни толико авангардне. Штавише, компарација између односа дебљине добро пројектоване танке бетонске љуске и љуске јајета била је опште место архитектонске критике, посебно када су биле у питању Канделине конструкције, чија је дебљина ишла чак испод 2 цм (BRADSHAW 2003: 145–146).

Упркос томе, конструкција хала Београдског сајма представљена је као још један од успеха у борби југословенског социјалистичког човека са пуком природношћу, супериорна демонстрација моћи човековог рада да победи природу и усаврши природне форме. У извесном смислу може се рећи да је Сајам постао саставни део идеологије пробијања граница: победе социјалистичког човека над природом и подређивања природе

¹⁰ „Ако би се јаје увеличало на величину хале 1 [sic!] Београдског сајма, његова би љуска била 8 пута дебља“ (ИВАЊИ 1957: 6).

човеку – али не негацијом природности, већ коришћењем и усавршавањем природних облика и сила. Тако је утисак огромних волумена и маса и закривљених сајамских хала које су деловале као да су ослобођене гравитације додатно појачаван тумачењима у којима су сајамске хале готово пркосиле природним силама. Победа над природом, макар и метафорична, ослободила је архитектуру стега условљености, истовремено је ослобађајући пуке утилитарности и естетизације. Надахнуте речи о „[грађевинама] огромних маса, циновске куполе, [које] лебде над земљом, ослобођене теже“ (MINIĆ 1958: 127) и „[г]иганти[ма] од бетона, челика и стакла чију тежину не осећате“ (Митровић 1957: 5), одавале су ауру супериорности не само око сајамских хала, већ и југословенског друштва чије су биле производ.

ЗАКЉУЧАК

Инжењерска достигнућа примењена на Београдском сајмишту – од танких љуски које усавршавају принцип природних опни до софистицираног система фундација које користи природне силе хидраулике и трења (PEROVIĆ 2003: 157; VUČETIĆ 1957: 1) – данас представљају неке од најочитијих слика социјалистичке Југославије у јавном простору Београда. Посматране у контексту времена у коме су настале и система интерпретације којим су означене као носилац бројних вредности, ове слике остају сведочанство једне велике амбиције. Идеологија која се темељила на тумачењу антагонистичког односа између природе и човека и која је системски југославизована како би оправдала идеју посебног пута у комунизам, материјализовала се на веома драматичан начин управо у процесу грађења Београдског сајма. Не пуко савладавање природе, већ њено усавршавање и комплементирање, како у погледу односа изграђене средине према локалном топосу, карактера примењених облика, тако и у погледу конструктивног система, били су јасан траг развијеног односа између еманципаторских стратегија и природних граница, који је иначе лежао у самој сржи марксистичког погледа на свет (BENTON 1996).

Тумачење Београдског сајма у контексту у коме је југословенском режиму била неопходна легитимација новоинвентоване политике, необично је речито и симптоматично. Дословно указујући на основне марксистичке постулате о човеку који господари природом и на тај начин „стиче контролу над сопственим друштвеним животом и кроз то и над самом природом“ (ENGELS 1984: 149; VILLANCOURT 1996), овај градитељски подухват имао је несумњиво важну улогу у јавном дискурсу. Као супротност совјетском моделу и искуству „доминације над природом“ (ALLEN 2003; ELLMAN 2004, 841–849; GRAM 1993) али и капиталистичком суровом изабљивању природе, они су заступали политичку утопију југословенског комунистичког хуманизма као довршеног натурализма, у коме ће човекова контрола природе значити његово ослобођење, а не отуђење. Тумачењем архитектуре Београдског сајма кроз комплексан однос према природи, и то у одсудном политичком тренутку друге половине шесте деценије XX века и реапријације изворног марксизма, дословно су потврђене Енгелсове тезе да се друштво будућности заснива на „чињеници да [...] знамо како да искористимо и применимо њене законе“ (MARX 1968: 361–362). Архитектура „хуманизоване природности“ тако је постала својеврсна телеологија, слика оствариве будућности и коначне слободе као манифеста-

ција идеологије која је била дубоко супротстављена историчности и датом поретку ствари и окренута непрестаним променама.

Разумети начине на које су и идеја и остварење југословенског социјализма зависили од материјалних реализација значи отворити визуру на архитектонско-грађевински подухват Београдског сајма изван утврђених погледа, у којима архитектура може да репрезентује али не и конституише идеологију. У светлу анализираних примера, архитектонску културу у социјалистичкој Југославији треба разумети као саставни део не пуке технологије трансформације већ технологије адаптације природе, као суштински део замисли о хуманизованој природи и натурализованом човеку у контексту кључног историјског тренутка у коме је социјалистичка Југославија реинвентовала сопствени идентитет.

* * *

Пловидба последњим километрима реке Саве данас, као и пре педесет година, представља својеврстан доживљај. Дуж готово читавог приобалног простора, са обе стране реке, синкопично се пружају слике запуштених простора, простора изолованих, неприступачних и загушених; слике суморних и неефикасних саобраћајних чворишта, складишта, дивље градње и хрпа отпада. У тој панорами, Нови Београд и Београдски сајам били су и остали подсетници великих замисли и спорадичних интервенција, сведоци времена у коме су се град, као и читава Југославија, плаховито развијали не кроз планске захвате већ кроз делимичне и фрагментарне потезе. Данас ове слике говоре о прошлости која се често тешко разуме и тенденциозно тумачи, али истовремено оне речито сведоче о грандиозној визији будућности до које се, међутим, никада није стигло.

ЛИТЕРАТУРА

- ALLEN, Robert C. *From Farm to Factory: A Reinterpretation of the Soviet Industrial Revolution*. Princeton University Press, 2003.
- АНОНИМ. „Архитект-стваралац Милорад Пантовић.“ *Трговински гласник* год. 3, бр. 87 (1957): 2.
- АНОНИМ. „Београдски сајам: будући центар града.“ *Свејштехнике* бр. 7–8 (1956): п. р.
- АНОНИМ. „Београдско сајмиште.“ *Полиџика* 18. 8. 1957.
- АНОНИМ. „Leskovački sajam.“ *Arhitektura urbanizam* год. 3, бр. 14 (1962): 26–28.
- АНОНИМ. „Свечано отворен Београдски сајам. Говор Ђурице Јојкића.“ *Полиџика* 24. 8. 1957.
- АНОНИМ. „Predsednik Tito sa suprugom Jovankom Broz posetio Sajem.“ *Sajamski kurir* 28. 11. 1957: 1.
- АНОНИМ. „Predsednik Republike Josip Broz Tito posetio Beogradski sajam.“ *Sajamski kurir* 2. 9. 1958: 2.
- АНОНИМ. „Sajam dogovora i saradnje.“ *Trgovinski glasnik* год. IV, бр. 57 (1957): 5.
- АНОНИМ. „Sajam evropskog nivoa.“ *Radnik* год. 8, бр. 385 (1961): 1.
- АНОНИМ. „Sajam Balkana i Srednjeg Istoka.“ *Trgovački glasnik* год. 3, бр. 87 (1957): 4.
- BANHAM, Reyner. „Concrete: Simplified Vaulting Practices.“ *Architectural Review* vol. 114, no. 681 (1953): 199–202.
- BENTON, Ted. „Marxism and Natural Limits: An Ecological Critique and Reconstruction.“ *The Greening of Marxism*. Ted BENTON (ed.). New York & London: The Guilford Press, 1996: 157–183.
- Београдски сајам. *Београдски сајам 1937–1957–1987*. Београд: Београдски сајам, [1988].
- БИНАЈИ МЕРИН, Ото. „Уметност Милоша Мише Павловића.“ у: *Милош Павловић – fotomonografija*. Београд: Salon fotografije, 1986.
- БОГЕТИЋ, Olivera i Dragan. *Hronika nesvrstanosti 1956–1980*. Београд: Истраживачки центар Komunist, 1982.
- БОГУНОВИЋ, Угљеша. „Мерило вредности.“ *Полиџика* 25. 8. 1957.

- BOYD, Robin. "Engineering of Excitement." *Architectura Review* vol. 124, no. 742 (1958): 295–308.
- BRADSHAW, Richard (et al.). "Special Structures: Past, Present, and Future." *Perspectives in Civil Engineering*. Jeffrey S. RUSSEL (ed.). Reston, VI: American Society of Civil Engineers, 2003: 143–161.
- BROZ, Josip Tito. „Govor narodu u Bjelovaru.“ у: *Govori i članci: 1941–1957*. Knj. VIII. Zagreb: Naprijed; Beograd: Beogradski grafički zavod, 1959.
- БУРЗАН, Н.[икола]. „Савремено и оригинално: пројекат Београдског сајма. Арх. Милорад Пантовић о свом делу.“ *Борба* 20. 8. 1957: 4.
- ВАСИЉЕВИЋ, С. „Београдски сајам.“ *Борба* 11. 11. 1958.
- VILLANCOURT, Jean-Guy. "Marxism and Ecology: More Benedictine than Franciscan." у: *The Greening of Marxism*. Ted BENTON (ed.). New York & London: The Guilford Press, 1996: 50–63.
- VRANICKI, Predrag. *Dijalektički i historijski materijalizam. Odabrani tekstovi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1956.
- ВУЧЕТИЋ, Radomir. „Fundiranje hale br. 3 na novom beogradskom sajmištu.“ *Izgradnja* god. 11, br. 9 (1957): 1–5.
- GIDDENS, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991. (Cf. Idem. *Posledice modernosti*. Beograd: Filip Višnjić, 1998)
- GRAHAM, Loren R. *The Ghost of the Executed Engineer: Technology and the Fall of the Soviet Union*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1993.
- DOBRIVOJEVIĆ, Ivana. „'Staro ne smije više nikad da se vrati': Tito i privredna politika FNRJ 1945–1955. godine.“ у: *Tito – viđenja i tumačenja*. Olga Manojlović Pintar (ur.). Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije: Arhiv Jugoslavije, 2011: 347–359.
- ECO, Umberto. *Svakodnevna semiotika*. Beograd: Narodna knjiga: Alfa, 2001.
- ELLMAN, Michael. "Soviet Industrialization: A Remarkable Success?" *Slavic Review* vol. 63, no. 4 (2004): 841–849.
- ENGELS, Friedrich. "Socialism: Utopian and Scientific." у: *Karl Marx and Friedrich Engels: Basic Writings on Politics and Philosophy*. Lewis S. FEUER (ed.). London: Fontana: Collins, 1984: 149–159.
- ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring*. Zagreb: Naučna biblioteka, 1934.
- ENGELS, Friedrich. *Dijalektika prirode*. Zagreb: Kultura, 1950.
- ENGELS, Frederick. *Dialectics of Nature*. New York: International Publishers, 1979 [1883].
- HABERLE, M.[arjan]. „Urbanističko rješenje Zagrebačkog velesajma.“ *Arhitektura urbanizam* god. III, br. 14 (1962): 7–8.
- ŽEŽELJ, Branko. „Dve konstrukcije iz primene prednapregnutog betona u Jugoslaviji.“ *Izgradnja* god. 11, br. 8 (1957): 1–7.
- ZIHERL, Boris. *Dijalektički i istorijski materijalizam*. Knj. I. Beograd: Rad, 1951.
- ZIHERL, Boris. „Putevima humanizacije društva.“ *Jugoslavija – ilustrovani časopis* br. 15 (1958): 39–42.
- ИВАНОВИЋ, Драгош. „Зграда телевизијског студија градиће се на Београдском сајмишту.“ *Политика* 25. 8. 1958.
- ИВАНИ, Иван. „Шта говори купола без стубова.“ *Књижевне новине* год. 8, бр. 49 (1957): 6.
- IVKOVIĆ, Dragan. „Izložbena i sportska hala u Novom Sadu.“ *Arhitektura urbanizam* god. III, br. 14 (1962): 29–30.
- JOEDICKE, Jürgen. *Shell Architecture*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1963.
- ЈОКИЋ, Đurica. „Beogradski sajam: značajan faktor u razvitku naše privrede.“ *Trgovinski glasnik* god. 3, br. 87 (1957): 1.
- КАДИЛЕВИЋ, Александар. „Видови дистанцирања од појава током њиховог тумачења у савременој архитектонској историографији.“ *Наслеђе* бр. 10 (2009): 235–252.
- КАДИЛЕВИЋ, Александар. *Архитектура и дух времена*. Београд: Грађевинска књига, 2010.
- KARDELJ, Edvard. „Iz ekspozea o predlogu opšteg zakona o narodnim odborima, 31. III 1952.“ *Problemi naše socijalističke izgradnje*. knj. II. Beograd: Kultura, 1960: 190–191.
- KARDELJ, Edvard. *O nauci, kritici i kulturi. Izbor tekstova*. Subotica: Minerva, 1981.
- КОЛАР, Владимир. „Лукови и хоризонтале.“ *НИН* 25. 8 1957.
- КОСТИЋ, Душан. „Осмех бетона, челика, стакла.“ *Политика* 18. 8. 1957.
- CREIGHTON, Thomas (ed.). "The Work of Felix Candela." *Progressive Architecture* no. 36 (1955): 106–115.
- KULIĆ, Vladimir. "'East? West? or Both?' Foreign Perceptions of Architecture in Socialist Yugoslavia," *The Journal of Architecture* vol. 14, no. 1 (2009): 129–147.
- LAMPE, John. *Yugoslavia as History: Twice there was a Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- MANEVIĆ, Zoran. „Novija srpska arhitektura.“ у: *Srpska arhitektura 1900–1970*. Zoran MANEVIĆ (ur.). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972: 7–38.
- MANEVIĆ, Zoran. „Srpska arhitektura XX veka.“ у: *Umjetnost na tlu Jugoslavije: Arhitektura XX vijeka*. Žarko DOMLIJAN et al. (ur.). Beograd: Prosveta; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1986: 19–31.
- M.[АНЕВИЋ], З.[оран]. „Пантовић, Милорад.“ у: *Лексикон неумара*. Зоран МАНЕВИЋ (ур.). Београд: Грађе-винска књига, 2008: 314.
- МАНЕВИЋ, Зоран. *Панџовић – Велика наџрада архитекџуре ’82*. Београд: Савез архитеката Србије: Друштво архитеката Београда, n. d.: n. p.
- MARTINOVIĆ, Uroš. „Naša savremena arhitektura.“ *Arhitektura urbanizam* br. 26 (1964): 2–3.
- MARTINOVIĆ, Uroš. „Arhitektura.“ у: *Beograd 1945–1975. Urbanizam i arhitektura*, Branislav Stojanović, Uroš Martinović (ur.). Beograd: Tehnička knjiga, 1978.
- MARX, Karl and Friedrich Engels. *Selected Works*. London: Lawrence and Wishart, 1968.
- MARX, Karl. *Capital*. Vol 3. London: Progress, 1961.
- MARX, Karl. *Kapital. Kritika političke ekonomije*. Dio 1, knj. 3, Cjelokupni proces kapitalističke proizvodnje. Zagreb: Kultura, 1948.
- MACURA, Vladimir. „Arhitekt i projektovanje (1950).“ у: *Srpska arhitektura 1900–1970*. Zoran MANEVIĆ (ur.). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972: 59–63.
- Минић, Оливер. „Архитектура новог Београдског сајма.“ *Књижевне новине* књ. 8, бр. 50 (1957): 1–5.
- MINIĆ, Oliver. „Beogradski sajam.“ *Jugoslavija – ilustrovani časopis* br. 15 (1958): 122–127.
- МИТРОВИЋ, Станислава. „Куполе крај Саве.“ *Радник* год. 8, бр. 383 (1957): 5.
- Мишић, Биљана. „Београдски сајам.“ *Наслеђе* бр. 7 (2006): 127–147.
- NAGULJ, S.[lavko]. „Sajam Balkana i Srednjeg Istoka.“ *Trgovinski glasnik* god. 3, br. 87 (1957a): 4.
- НАГУЉ, Славко. „Од идеје – до остварења.“ *Трџовински гласник* год. 3, бр. 87 (1957б): 2–3.
- NAGULJ, S.[lavko]. „Sajam dogovora i saradnje.“ *Trgovinski glasnik* god. 4, br. 57 (1957в): 1–5.
- MACURA, Vladimir. „Arhitekt i projektovanje (1950).“ у: *Srpska arhitektura 1900–1970*. Zoran MANEVIĆ (ur.). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972: 59–63.
- PANTOVIĆ, M.[ilorad]. „Sajam tehnike u Beogradu.“ *Arhitektura urbanizam* god. 3, br. 14 (1962a): 13–19.
- PANTOVIĆ, Milorad. „Izložbe i sajmovi i nove tendencije u savremenoj arhitekturi.“ *Arhitektura urbanizam* god. 3, br. 14 (1962б): 33.
- PANTOVIĆ, Milorad. „Vizionarska arhitektura i novi vidici.“ *Arhitektura urbanizam* god. 5, br. 25 (1964): 48–50.
- PEROVIĆ, Miloš R. *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma*. Beograd: Arhitektonski fakultet, 2003.
- PETRANOVIĆ, Branko. *Izgradnja socijalizma u Jugoslaviji 1945–1963*. Beograd: Đuro Salaj, 1963.
- PETRANOVIĆ, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Knj. 3. Beograd: Nolit, 1988.
- PLJAKOVSKI, Klima. „Skopski sajam.“ *Arhitektura urbanizam* god. III, br. 14 (1962): 20–23.
- RADIĆ, Stipe. „Kupolaste hale.“ *Metalac* god. 7, br. 159 (1957): 1–4.
- RUSINOW, Dennison. *The Yugoslav Experiment, 1948–1974*. London: Hurst, 1977.
- SOKOLIĆ, Branko. „Zagrebački velesajam.“ *Arhitektura urbanizam* god. III, br. 14 (1962): 5–6.
- Ст.–М. „Данас се отвара Београдски сајам.“ *Политика* 23. 8. 1957.
- Statistički prikaz. *Jugoslavija 1945–1985*. Beograd: Savezni zavod za statistiku, 1986.
- ТЕПЕШ, Иван. „Архитектура динамике.“ *Љовек и простор* год. 4, бр. 65 (1957): 1.
- ŠVABIĆ, Mihailo. „Značaj Beogradskog sajma.“ *Sajamski kurir* br. 1 (avgust 1957): 1.
- ŠLAJMER, M.[arko]. „Gospodarsko razstvavišče v Ljubljani.“ *Arhitektura urbanizam* god. III, br. 14 (1962): 24–25.

Aleksandar Ignjatović

PERFECTED NATURE: THE BELGRADE FAIRGROUND (1953–1957)

Summary

On the rubbles of the Yugoslav ancient régime after World War II, the new Yugoslav state was established as completely different from its predecessor in both political and ideological terms. The new multinational, federal and socialist state was governed by the Communist Party that split with the Cominform in 1948, causing the country to embark on a long-lasting process of forging its own version of socialism.

To cast the image of the country and its nations capable of such laborious deeds, the régime needed a culture of representation which facilitated its ideological objectives and was able to reinforce the image of an authentic Yugoslav socialism as a progressive force. Perhaps the most conspicuous example of this elite-imposed and constructed culture, which clearly testifies to various ideological and political roles, is the New Fairground in Belgrade (1953–1957).

The new Fairground complex was planned and built on a marshy terrain on the right bank of the Sava River that was considered a “wasteland.” The transformation of the terrain by filling up the bogs with hundreds of tons of sand has undeniably had an aura of an extremely powerful effort. The technical superiority of the enterprise sounded the metaphor of conquering and taming nature, which otherwise represented one of the key instances of the ideology of Yugoslav socialism.

On the other hand, the huge construction of the Fairground commenced to stage a self-indulged and calculatedly constructed image of superiority of socialist Yugoslavia and its tremendously advanced modernization. The prestressed reinforced concrete domes of the new Fairground were designed to span great distances and to show ingeniousness of Yugoslav engineers and architects capable of constructing the largest spans in the world of that time. Not only was the Fairground aimed at beating the size, but also the nature: the whole structure, however, with its sculptured forms and superb technological elements, epitomized the socialist “triumph over history” and the oblivion of a past that has remained obscure and undesired.

Furthermore, by designing and constructing buildings and complexes whose structural features surpassed those of natural forms – like in the simultaneous re-construction of a completely new city of New Belgrade – architecture and engineering of the Belgrade Fairground vividly demonstrated some of the basic ideological underpinnings of Marxism, as re-adopted and re-appropriated by Yugoslav communists in the 1950s. In the outstandingly remarkable political and ideological transition of that time, the Belgrade Fairground almost literally embodied a basic Marxian premise that not only humane Yugoslav socialism and socialist democracy, but also human liberation and development could only be achieved by the transformation of nature, representing the political utopia of Yugoslav socialist humanism as completed naturalism.

Key words: architecture, engineering, ideology, socialist democracy, Marxism.

ANNA NOVAKOV

Saint Mary's College of California and the Institute of Slavic, East European,
and Eurasian Studies at University of California, Berkeley
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Trained Eye: Pavle Beljanski, Patronage and Serbian Women Artists

ABSTRACT: Serbian-born Paris-educated lawyer Pavle Beljanski (1892–1965) spent the first half of the twentieth century in diplomatic service in Stockholm, Warsaw, Berlin, Vienna, Rome and Paris. During his extended postings in Germany and France he was exposed to the latest trends in modernist visual art – a subject that had long held his interest. He also met and befriended many Serbian expatriate artists and writers. By the end of World War II, Beljanski had amassed the most extensive collection of Serbian modernist art – a cohesive opus that he bequeathed to the city of Novi Sad and the people of Vojvodina.¹

KEY WORDS: Vojvodina, collecting, women artists, impressionism, pedagogy.

Veliko Gradište is a small town on the banks of the Danube and Pek rivers whose heritage goes back to the Thracians and Dacians who lived in the area prior to the first century. In its early history the town was known as Pincum – referred to also in the *Pincum Relief* – a funerary stela from the second century AD (currently in the National Museum of Serbia) that depicts a scene with Hector and Achilles described in Homer's *Iliad*.

This ancient site is the birthplace of Pavle Beljanski – born on June 19, 1892, the third child of Milena Kostić, the daughter of a well-known businessman and Svetozar Beljanski, a physician who had completed his studies in Vienna. In 1895, the family, that included two elder sisters and a brother, moved to Svilajnac, a picturesque municipality (whose name reflects its history as a silk-producing region) in central Serbia. By 1910, Pavle relocated to Belgrade where he attended high school and later law school. His studies were interrupted in 1912 by the First Balkan War and in 1914 by the outbreak of World War I and his two years of service in the Student Battalion. Following the death of his father, Pavle's mother moved to Belgrade in 1921, where she lived until her death in 1942.

In 1916, he moved to Paris where he continued his law studies at the Sorbonne – completing his undergraduate and graduate degrees there. Upon graduating, he entered the diplo-

¹ I would like to extend my deepest gratitude to Dr. Jasna Jovanov, Director of The Pavle Beljanski Memorial Collection for her advice and collegiality with this project. I would also like to acknowledge the assistance of Professor Aleksandar Kadijević, Faculty of Philosophy in Belgrade and Chief of Department for Visual Arts of Matica srpska, Novi Sad for facilitating the publication of this paper.



Pavle Beljanski ispred Spomen-zbirke (1963)
The Pavle Beljanski Memorial Collection

matic service under the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes and began his first assignment in Stockholm. Between the two world wars, Beljanski was given diplomatic posts in Warsaw, Berlin, Vienna, Rome and Paris. During these extended stays he was exposed to a wide variety of the contemporary art that was emerging in Europe's capitals. He began by acquiring old master paintings, although by 1923, he had decided to focus his resources and interests on collecting the work of Serbian artists who had not been represented in any other national or international collection.

Many of Beljanski's acquisition practices were based on his personal relationships with Serbian artists. He also acquired work that he found aesthetically compelling. The work of Nadežda Petrović (1873–1915), Serbia's first female artist, marks one of the highlights of the collection.² Petrović was born in Čačak, Kingdom of Serbia (later incorporated into Yugoslavia). In 1884, she moved with her family from Čačak to Belgrade where she finished her studies at the Women's School of Higher Education in 1891. From 1892 to 1897 she studied drawing in Belgrade. The

following year she travelled to Munich to continue her artistic training at Anton Ažbe's art school.

Petrović replicated paintings by Van Dyck, Zurbaran and Rubens that she had studied in Munich museums. This practice, common for the time, trained her eye and added to her growing painterly repertoire. After returning to Belgrade, she was active in organizing the First Yugoslav Art Exhibit (1904) and then the First Yugoslav Art Colony. This productive period was followed by a two-year stay in Paris, where she completed her education. Her work, a result of Ažbe's foundational training, melded Impressionist and Expressionist styles. A strong colorist and draftsman, Petrović exhibited her work in Ljubljana, Paris, Zagreb, Belgrade and Rome between 1901 and 1913. Her paintings garnered her critical praise as well as financial success. With the money that she earned from the sale of her work, and after her time in Paris, she opened her own art school in Belgrade.

Petrović chose to remain unmarried, dedicating herself to her work instead. After a brief engagement in 1898 to a court officer, she sent a letter to her mother saying "I will not think

² The first major study of her work was completed by Katarina Ambrozić (Beograd: Srpska književna zadruga, Jugoslavijapublik, 1978). This book formed the basis for much of Miljković's work on the artist.

of marrying ever again; I want to be a painter, not a woman, there are plenty of them... If you truly wish me to be happy, then you will expect me to be a painter and not a prospective bride.”³ As a single woman, Petrović achieved an unprecedented level of artistic success in Serbia.⁴ A prolific artist, she left over 280 paintings and drawings in addition to an unpublished manuscript, “Man, Beauty and His Education in Artistic Culture.” In this text, she writes,

Man is beauty itself, the perfection of nature. Nature is a precious cask of mirrors, in which the perfection of its forms and all the subordinate virtues and beauties feed and grow. Nature is the golden cloak woven out of the sun’s rays, the encrusted diamond on the golden chair of the goddess of beauty; perfection among the beauty of the organic forms of the body in the empire of worlds around it.⁵

During the First and Second Balkan Wars and then in World War I, Petrović volunteered to serve as a nurse. As a result of her humanitarian work with wounded soldiers she contracted typhoid fever and died in Valjevo in 1915 at the age of 43.

The fourteen paintings by Nadežda Petrović, which are in Beljanski’s collection, present an overview of the artist’s oeuvre between 1904 and 1912. They include portraits and landscape paintings that engaged Petrović’s interest in the expressive possibilities of the human face as well as the optical, painterly quality of the agrarian landscape. Petrović’s 1905 village scene, *Resnik*, was painted near her home in Višnjica. The scene, composed using bold, highly pigmented brushstrokes, depicts a country road framed by a series of mature trees. The earth tones and deep greens of the foliage present a scene that is at once rural and almost wildly overgrown. The verdant landscape engulfs the image leaving only a small area of horizon that allows the viewer a sense of orientation. Her landscape, *Na Izvoru (At the Stream)* completed the following year, forgoes the horizon line completely, choosing instead to focus on a close-up view of the water. The brushstrokes in this painting are circular, mimicking the flow of the emerging stream. Choosing to work with a thick impasto, Petrović creates a sensual image that evokes the power and beauty of a natural and reoccurring scene.

Spending the most time on assignment in Paris, Beljanski was able to meet a number of expatriate Serbian artists and writers. In 1930, while in Paris, Beljanski was introduced to Milan Konjović, who became his friend and one of the artists from Vojvodina whose work spoke to Beljanski’s own aesthetic interests. Konjović, who in 1924 studied in Andre Lhote’s atelier, became acquainted with many of the young Serbian artists in France. By 1933, Beljanski had also developed a friendship with curator Milan Kašanin, from Vojvodina, who was appointed director of the Museum of Modern Art (housed in the Old Court building) in Belgrade in 1935. Through Kašanin, Beljanski became friends with Isidora Sekulić who was also from Vojvodina and had lived and studied in both Novi Sad and Sombor before going to Europe to complete her Ph.D. in philosophy.

³ Ljubica Miljković, *The Path of Honor and Glory*, Beograd 1998, 153.

⁴ Her aversion to marriage reflects the nineteenth-century text, *Physiologie du Bas Bleu* which insists that “marriage is a tie for all women, it is a prison for some *Bluestockings*; they enter it armed with a pen nib.” *Physiologie du Bas Bleu*, written by Frederic Soulie in 1841, was part of a 1840s backlash against educating women. Jules Janin wrote “Le Bas bleu” in 1841 for *Les Francais peints par eux-memes* while Honore Daumier completed a series of caricatures on the *bas bleu*, published in an 1844 issue of *Le Charivari*.

⁵ Lj. Miljković, *The Path of Honor and Glory*, 37.

These individuals were connected not just by mutual admiration and common interests, but also by a regional affiliation with the general region of Vojvodina (called *Srpska Vojvodina* from 1848 to 1849 and later Voivodship of Serbia and Tamiš Banat). The area has a long and complex history that dates back to the Romans when *Sirmium* (known today as Sremska Mitrovica) was one of the centers of the Roman Empire.

The region underwent many multi-ethnic transformations, including annexation to the Byzantine, Frankish, Ottoman and then the Austro-Hungarian Empires. People of myriad backgrounds, including Judaic and Mongolian, established roots in the area as early as the 6th century. In 1910, the population of Vojvodina comprised Serbs (33%), Hungarians (28%) and Germans (21%). The area's population is a patchwork of religions, languages and histories and is perhaps the most ethnically diverse area of the former Yugoslavia.

A predominantly agricultural region, the physical landscape of Vojvodina is characterized by flat, fertile fields dotted with cities and towns that bear the imprint of Austro-Hungarian architectural styles. This physical manifestation of space would play a key role in Beljanski's collecting interests – an opus of paintings that relies heavily on capturing the land and its people in their essential form.

Žetva (Harvest) (1938), by Milan Konjović was painted after his return to Sombor from Paris. This painting depicts the fertile fields of Vojvodina which are pushed toward the foreground. Behind them, three peasants harvest the crops. Their visages are evocative of the land – presented in whirling colors that reflect their native environment. In the background, the town of Sombor is depicted in quick, sweeping strokes. A narrow horizon line suggests the time of day, rather than more distinct atmospheric details. This painting and others like it were created *en plein air*, within a single day. Konjović later wrote that “I always worked in full. That is why I didn't work every day. I had to be tense and then I worked. This is why there are no bad paintings.”⁶

Konjović saw in the landscape of the surrounding countryside a subject that was visually appealing and provided the optical variety that fed his creative temperament. He wrote that “In Paris, I reached such artistic freedom that there was a question as to where I would go next. When I returned to Sombor, however, I found myself in an environment, which exchanged the blue of the Ile de France with wheat fields and sunflowers. I had to start again.”⁷ This new beginning appears in a series of works that uses a heavy impasto technique to capture the gradations of color in the fields. The bold brushstrokes accentuate the emotional timbre that Konjović was able to achieve within these landscape paintings that revealed the emotional as well as atmospheric qualities of the sites.

Konjović's interest in the Vojvodina countryside continued throughout his career. For example, *Sunce nad Bačkom (Sun over Bačka)* (1956) displays an equally intense although more expressionistic interest in the local landscape. The darkened, rich colors play off of the sunflowers and dark blue sky. Seen in close up, we begin to understand the landscape almost as a form of portraiture that employs plant forms as signifiers of cultural heritage and personal roots. This painting, along with its preparatory drawing, reveals Konjović's creative

⁶ Jasna Jovanov, *Spomen-zbirka Pavla Beljanskog*, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2010, 262.

⁷ Ibid.

process. He moved freely from sketches, done *en plein air*, to completed paintings that were made both outdoors and within his studio.

It is of interest that Beljanski would have gravitated to this subject matter even though he spent most of his life outside of Serbia. His cosmopolitan diplomatic career perhaps made it even more vital for him to have a strong grounding in his heritage. As a man who never married or had children, the physical landscape of Beljanski's past became his connection to something greater than himself. This particular interest, manifested in his desire to collect works of art that were made by artists from the area or depicted scenes or people from his childhood, became even more pronounced in 1944 when, during the bombing of Svilajnac, Beljanski's brother Nikola and his wife Stefania, their sisters Ana-Anka and Aleksandra, her husband and their two children were all killed in a single bombing raid. This tragedy focused Beljanski's attention on his growing collection and his desire to have it housed permanently in Novi Sad, the capital city of Vojvodina.

In 1945, immediately following the war, 65 works from Beljanski's collection were exhibited at the City Museum and Library in Sombor, where they remained on view until 1952. This was an important achievement that eased some of Beljanski's fear that "If I don't do something in time, it could be that my life's work will be scattered in the wind."⁸ Milan Konjović facilitated this association with Sombor and it marked the first time that the collection had been on exhibit. It also started what would become a long relationship between the Beljanski collection and the Vojvodina province.

In 1958, Dalmatian-born architect, Ivo Kurtović, was selected to design the Beljanski's museum in Novi Sad. Kurtović (1910–1972) who was chosen from a variety of competing architects, had a background both as a painter and architect. A friend and colleague of Serbian architects Milorad Pantović and Milorad Macura, he became a professor of architecture at Belgrade University. These three architects were heavily invested in bringing modernist architectural design to postwar Serbia. Kurtović incorporated traits from Dalmatia's Mediterranean building designs with the characteristics of the International functionalism of the 1930s and severe brutalism of the postwar architectural style. He was trained in Zagreb and Belgrade where he was influenced by contemporary architectural design practices as seen in his more ambitious projects such as the National Library of Serbia.

In 1961, Beljanski's dream of having a museum for his collection, materialized. Kurtović completed work on The Pavle Beljanski Memorial Collection Museum in Novi Sad. The space, bequeathed to "the people of the autonomous Vojvodina region" (*Narodu Autonomne Pokrajine Vojvodine*),⁹ consists of exhibition halls, a library and curatorial spaces. From 1961 until his death in 1965, Beljanski was heavily involved with the design and organization of the museum. As host to variety of international visitors, such as William Fullbright, Prince Charles and Justice William O. Douglas who toured the collection, Beljanski was the public face of Serbian art.

⁸ Ibid., 31.

⁹ Ibid., 19.

AESTHETIC RAPORT: MILAN KAŠANIN, MILAN KONJOVIĆ, ISIDORA SEKULIĆ AND PAVLE BELJANSKI

During his diplomatic assignments, Beljanski was able to meet and befriend many important writers and artists such as Jovan Dučić, Ivo Andrić (who was also friends with Liza Križanić and Isidora Sekulić), Rastko Petrović (Nadežda Petrović's brother), Milutin Milanković, Veljko Petrović, Kosta Hakman, Milo Milunović, Sreten Stojanović and Jefto Perić. In Paris between 1928 and 1930, Beljanski formed a particularly strong bond with Isidora Sekulić who was a writer of prose, essays and art criticism, Milan Kašanin, an accomplished curator, art historian and art critic, and painter Milan Konjović. All shared a regional heritage that influenced their varied artistic interests.

Sekulić, from Mošorin, Bačka, a village near Novi Sad, was born on February 16, 1877 to a middle-class family. Her father, Danilo Sekulić was a lawyer who traveled throughout Europe, thus providing the young Isidora with opportunities to spend extended periods of time in Rome, Budapest and other cities. She went to high school in Novi Sad and teacher's college in Sombor before enrolling in a teacher's college in Budapest. In 1922, she completed her doctorate in Germany. Despite considerable professional success, her early life was also marked by a series of tragedies. When she was seven, she lost her mother, Ljubica, of tuberculosis. In 1900, when she was thirteen, she lost both her father and Predrag, her brother. A half-brother, Dimitrije, from her father's second marriage, was her only surviving relative. Isidora married Emile Stremnicki, a Polish man, who died within a year of their wedding.

An educated polyglot, Sekulić spoke nine languages including several classical ones. Her novel, *Hronika palanačkog groblja* (*The Chronicle of a Small Town Cemetery*), features Gospa Nola, the first formidable female character in the Serbian literature. She was also a friend with prominent female artists of the time such as Zora Petrović (who, along with Milan Konjović, studied with Andre Lhote in Paris) and Ljubica Cuca Sokić, whose work would become an integral part of the Beljanski collection. In 1939 she was the first woman elected to the Serbian Academy of Sciences. She died on April 25, 1958 at the age of 82.

Milan Kašanin was born on February 21, 1895 in Beli Manastir, Baranja to Serbian parents. He studied art history at the Sorbonne as an undergraduate and completed his doctoral studies in Belgrade in 1926. He held many positions within the art world, including curator of the Museum of Modern Art, director of the Museum of Prince Pavle and the Fresco Gallery in Belgrade. He was the first Serbian art historian to bring European modernist art to Belgrade. He also had a distinguished record of publications, including his 1927 book on the contribution of Serbian artists to the visual arts in Vojvodina. This book was co-authored by Veljko Petrović, also a friend of Beljanski's, who was born in Sombor (Vojvodina) and a noted art critic and director of the National Museum in Belgrade. In 1937, Kašanin founded the *Umetnički pregled* (*Art Review*) magazine. The magazine was dedicated to showcasing the work of artists, writers, and philosophers. It published works by Isidora Sekulić, Ivo Andrić, and many others. Kašanin died on November 22, 1981 in Belgrade, leaving behind a substantial legacy of curatorial innovation and scholarly publications.

Kašanin met Isidora Sekulić in 1918, first in Belgrade and later in Novi Sad. He recalled Sekulić as sensitive to everything around her. "She chose the street and house in which she lived the same as she chose the men and women whom she befriended. She looked for elevated

thoughts and an openness in conversation.”¹⁰ Kašanin was also a long-time friend of Milan Konjović, the prolific artist whose oeuvre best personified the visual and aesthetic appeal of the Vojvodina region.

Milan Konjović (1898–1993) was born and lived most of his life in Sombor. He studied in Prague at the Academy of Fine Arts under Vlaho Bukovac. In May of 1924, Konjović arrived in Paris where he studied and worked until 1932. His extended sojourn in the city exposed him to the latest trends in modernist painting. It also brought him into the company of other Serbian artists and collectors, such as Pavle Beljanski. In 1933, Konjović returned to his native Sombor only to be imprisoned, a year later, as a prisoner of war from 1941–1943 in Osnabruck. This traumatic experience caused his work to become more subdued in color, tending toward grays and dark hues. A prolific artist, who produced over 6,000 works, Konjović spent the rest of his life working in Sombor. From Sombor, he was able to exhibit widely – offering more than 297 one-man exhibitions and 700 group shows. His body of work was left to the city of Sombor upon his death in 1993.

Beljanski’s friends Konjović, Kašanin and Sekulić served as an informal advisory board that helped direct his acquisition practices. Their collective knowledge of contemporary artistic practices as well as their shared geographical heritage brought them together as a group of intellectual and personal companions.

ANTON AŽBE’S MUNICH ART ACADEMY AND THE DEVELOPMENT OF SERBIAN MODERN ART

There are strong pedagogical links among the artists in Beljanski’s collection. Their foundational backgrounds, forged in Munich, Belgrade and Paris, generated a synergy in their collective work that resulted in a thematic consistency throughout the collection.

Four of the artists in the Beljanski collection, Nadežda Petrović (1873–1915) Milan Milovanović (1876–1946), Kosta Miličević (1877–1920) and Ljuba Ivanović (1882–1945) studied in Munich from 1898 to 1903 at Anton Ažbe’s art school. Ažbe’s school was also the training ground for Beta Vukanović who would go on to establish the first independent art school in Belgrade. Vukanović used Ažbe’s teachings as the basis for her own three-step pedagogical approach that guided dozens of artists, most notably female artists, through their training and their artistic oeuvre.¹¹

Ažbe and his twin brother Alois were born into a peasant family in Dolencice, Slovenia near Škofja Loka, on May 30, 1862. His hometown was a medieval enclave whose history went back 1, 000 years. At the picturesque convergence of the Poljanska Sora and Selška Sora rivers, the region is characterized by its quaint architecture and pastoral lifestyle. Anton Ažbe was born with a disability that left him with short, weak legs and a twisted spine. He had a large cranium, a small face, and his forehead was covered with red veins.¹² Ažbe’s father died of

¹⁰ Милутин Тасић, *Знаменије српске жене*, II, Београд: Bookland, 2010, 45–46.

¹¹ The exhibition catalogue, edited by Katarina Ambrozić and Zigfrid Vihman, entitled *Potak moderni in Ažbetova šola v Munchnu/Wege zur Moderne und die Ažbe Schule in Muenchen* (Wiesbaden and Ljubljana, 1988–1989) offer a significant contribution to this area of study.

¹² He was close to his twin brother Alois, until Alois’ wife declared that Anton used too many matches to light his cigarettes and banned him from their house.

tuberculosis when the brothers were only seven years old. After their mother, considered mentally unstable, attempted suicide, the boys were placed into foster care. Unlike his brother, Anton was physically unfit for agricultural labor, so after elementary school, he was sent to a commerce school in Klagenfurt. He hated the school and ran away to Ljubljana where he met a group of painters.

Ažbe first studied in Ljubljana with Janez Wolf (1825–1884) a painter who was heavily influenced by Anselm Feuerbach, a follower of the German Nazarene Painters Movement. Ažbe might have assisted Wolf with the fresco work at the Franciscan Church of the Annunciation in Ljubljana. This early training emphasized the value of ethics and social values in art. In 1882, Ažbe settled in Vienna where he studied for two years at the *Akademie der Bildenden Künste* before moving to Munich where he attended classes at the *Akademie* from 1884 to 1891. Two members of the faculty, Gabriel Hackl and Ludwig von Loeftz, were so impressed with Ažbe that they offered him a full scholarship. This generosity would have a great impact on Ažbe, who later offered free tuition to students, male and female, who could not afford to pay.

Slovene painter Anton Ažbe had opened a private art school that attracted aspiring artists from all corners of Europe, with large numbers from Slovenia and from Russia, Wassily Kandinsky among them. A naturalist painter popularly associated with the Munich School and institutionally affiliated with the eminent Munich Academy, Ažbe was lionized by his compatriots less for his style than for his ability to convey artistic method ... Ažbe and his school were most significant, however, for what they represented and made possible to a young generation of East European painters; the essential contact with and appreciation of the most modern European trends in art.¹³

In Munich, he perfected his skills in drawing and anatomy. Ažbe lived in the city for the rest of his life except for a brief trip to Venice in 1897.

Anton Ažbe's popular *Schule* opened in 1891 "at the urging of his young Serbian and Slovenian friends and colleagues."¹⁴ Ažbe's first Schwabing neighborhood studio was on Turkenstrasse before he relocated to 16 Georgenstrasse, a building that was destroyed in July 1944 during an Allied air raid. He was the only professor, except for the years 1898–1901, when Russian painter and former Ažbe student Igor Grabar also taught there. The school was in a "big wooden house built in quasi Russian style."¹⁵ The Ažbe-Schule attracted students from all over Central and Eastern Europe. The school, which graduated more than 150 students, was popular with people of all social classes including members of the aristocracy such as Frederick Charles Louis Constantine, Prince and Landgrave of Hesse (brother-in-law of the German emperor), Ernst, Prince of Saxe-Meiningen, "a Baron Scerbatov, a Baroness Wrede, a Baron Kudasev and one Graf Firmian."¹⁶ This mix of students fostered a dynamic, fertile climate within the school in which cross-pollination among students as well as their

¹³ S. A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, 1890–1939*, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1999, 205.

¹⁴ Ibid., 14.

¹⁵ Ibid., 13.

¹⁶ Arthur Roessler, France Stele, Beta Vukanović, *Anton Ažbe i Njegova Sola*, Ljubljana: Narodna Galerija, 1962, 81.

interactions with Ažbe formed a modernist incubator that made significant contributions to Post-Impressionist and Expressionist painting.

Ažbe's artistic practice and teaching approach bridged Realism, Impressionism and Expressionism. Through his insistence on realistic drawing, close observation of nature and purity of color, Ažbe gave his students the strong foundation that would serve them well in their modernist art. His innovative and rigorous pedagogical method was based on three essential principles, which he had developed across the school's curriculum: I. Play of Lines (*Linienpiel*), II. Ball Principle (*Kugelprizip*) and III. Crystallization of Color (*Kristallisation der Farbe*). These technical skills formed an armature for the development of his students' later practices and stylistic developments. The triad lent Ažbe's pedagogy a distinctive order that would be useful in creating images that were visually balanced and expressively coherent.

In addition to his contributions to modern pedagogy, Ažbe's art academy was one of the few schools that accepted female students, especially from East Europe. His school satisfied a need that had been created by the exclusion of women artists in most artistic organizations. "It was nevertheless true, however, that good teaching was available at private ladies academies in Munich well before 1914."¹⁷ Ažbe gave his female and male students the same training and opportunities to study and develop their artistic practice.¹⁸ In contrast,

[o]fficial [government] policy barred women from the fine art schools in Germany. They could attend applied and decorative arts schools or drawing seminaries... School policy reflected the Academy's attitude about women accomplishing serious work in the arts. The Prussian Academy's guidelines state: Membership... falls into two categories: "regular" and "honorary." Only practicing artists are eligible to be regular members; honorary membership is for persons who, without being artists, have brought merit to the academy or to art in general, as well as for outstanding women artists. So, after "regular" artists, an afterthought was given to non-practitioners who promoted the arts and for outstanding women artists.¹⁹

By giving all students equal opportunities to study from live models, Ažbe offered invaluable educational access to Beta Vukanović and Nadežda Petrović from Serbia. These modernist painters made substantial contributions to the history of early twentieth-century art. Their self-portraits, portraits and landscapes depicted the changing face of the modern age in addition to the enduring traits of a humanist approach to the visual arts.

¹⁷ Robin Lenman, "Painters, Patronage and the Art Market in Germany." *Past and Present*, 1984, 132.

¹⁸ The status of education for women had been a long-contested issue. As early as 1638, John Amos Comenius had coined the word *bluestocking* to denigrate educated women. In the 1750s, Elizabeth Montagu formed the *Blue Stockings Society*, a literary group that included Harriet Bowdler, Sarah Fielding, Lady Mary Wortley Montague in addition to several men. One of these male members, Benjamin Stillingfleet, even wore blue stockings instead of black to show his solidarity with the society. In 1811, Thomas Moore wrote the satirical play *Blue Stocking*. This play ridiculed women's attempts at education and intellectual discourse. In his essay "On the Ignorance of the Learned," William Hazlitt insisted that "the Bluestocking is the most odious character in society... she sinks wherever she is placed, like the yolk of an egg, to the bottom, and carries the filth with her." The Bluestocking movement became international in 1911, when a literary magazine *Seito (Bluestocking)* was launched in Japan. The magazine was interested in "eagerly groping for the gate to the real lives of women. We are at a loss, wondering how we should centralize our energies. We are stepping, doubting, considering and studying the fundamentals of what women's real life should be with internal insecurity and with external struggle against so much unjustified persecution." The magazine became a prominent outlet for literary writing by Japanese women.

¹⁹ Diana J. Radycki. "The Life of Lady Art Students: Changing Art Education at the Turn of the Century." *Art Journal* Vol. 42, No. 1. (Spring 1982), 11.

THE SERBIAN SCHOOL OF PAINTING AND THE EDUCATION OF FEMALE ARTISTS IN BELGRADE

Beta and Rista Vukanović – a married couple, who were both painters and educators – opened the Serbian School of Painting in 1900.²⁰ The school, one of the first art schools in the country, was doubly unusual in that it offered coursework for both male and female art students at a time when artistic education was limited to males. The school, nicknamed *The House with Blue Irises*, was located in the Vukanović's home. By 1905, with the help of artists Đorđe Jovanović and Marko Murat, the school was renamed the Schools of Arts and Crafts and re-located to 4, King Peter Street in Belgrade – the site of the First Gymnasium.

Beta Vukanović (née Babette Bachmeyer) was born in Bamberg, Germany on April 18, 1872 to German parents.²¹ She studied at the Kunstgewerbeschule in Munich as well as in Anton Ažbe's Schule in 1891. In Ažbe's school, she learned the value of *plein air* painting, specifically landscape painting, a form that she would encourage in her own school. She was most interested in portraiture, as demonstrated in *Portret moje majke (Portrait of My Mother)* (1890), in which she adopted Ažbe's characteristic three-quarter view to give the sitter a sense of physical mass played out against a neutral background. Her features are subdued and expressive, lending an air of serenity and calm to the image. Using only a few dominant colors, Vukanović was able to create a portrait that conveys both an emotional strength and a strength of character.

From Munich she went to Paris in 1897 where she continued refining her painterly craft studying under Auguste Joseph Delecluse in his Rue Notre Dames des Champs atelier in Montparnasse. Vukanović's work, under Delecluse's tutelage, became more experimental and atmospheric. The composition of *U kafani (In a Tavern)* (1900), reveals an unusual layering of images that is superimposed upon the sitter's head, her dog, with the pink, blue and golden colors of a setting sun.

In 1898, she moved to Belgrade where she spent the rest of her life, teaching at her art school and being one of the founders of the Lada artists' collective. Her painting, *Pančevački most (The Pančevo Bridge)* (1944) is an impressionistic cityscape of Pančevo, characterized by its traditional homes with tiled roofs, contrasted with two large chimney stacks, an indication of its increased urbanization. The horizon, which almost engulfs the composition, leads the viewer's eye from the town scene in the foreground, to the factory chimneys to the atmospheric clouds and industrial exhaust above. The horizon, completed through a series of coloristic veils, is suggestive of the cost of industrialization to the air quality of the town – a growing postwar environmental concern.

From 1902 until her death on October 31, 1972 at the age of 100, she continued teaching privately in her home. Her students, mostly female painters, were able to receive personalized training by one of the founders of Serbian Impressionist art. While teaching, she also continued her studio practice, which produced more than 240 paintings that she bequeathed to the Belgrade City Museum.

²⁰ They took over an art school from the widow of Kiril Kutlik who had a co-educational art school in Belgrade from 1895 to 1900.

²¹ Vera Ristić, *Beta Vukanović* (Beograd: Vojnoizdavački zavod, Muzej grada Beograda, 2004) is a new publication that focuses on the contributions of the arts educator to her students.

At the Serbian Art School, the coursework for female art students was offered by Beta Vukanović while Rista Vukanović (1873–1918), along with Jovanović and Murat, taught the male students. Rista had studied in St. Petersburg and Munich and was stylistically associated with the Munich Impressionist School. Beta's educational approach focused on the landscape and the human face, relying heavily on the three-step pedagogical approach formulated by Anton Ažbe in his Munich art school. The male students who attended both schools included Ljubomir Ljuba Ivanović (1882–1945) who is featured in four pencil drawings in Beljanski's collection. The drawings, done with an expressive use of dark and light lines, include *Enterijer (Interior)* (1915), *Paris* (1930), *Zora Petrović* (1920) and an architectural sketch of *Ohrid* (1935). The drawings reveal Ivanović's interest in capturing a moment in time as well as the artist's mastery of his medium. By using concise preliminary drawings, the paintings are then layered with a series of subtle coloristic hues that gives the image spatial depth in addition to emotional timbre. The images were sometimes used as preparatory studies for woodcut prints, as in the case of the Paris architectural scene, where the images reveal an interest in line and composition as well as feeling for the relationships between architectural and environmental space.

The school closed its doors as a consequence of the start of World War I and the subsequent death of Rista. After the war, Beta resumed teaching, on a private level, to a whole generation of female artists. Beta's female students included Vidosava Kovačević (1889–1913) who died young from tuberculosis, Leposava Bela St. Pavlović (1906–2004), Milica Zorić (1909–1989), and Ljubica Sokić (1914–2009) whom she taught privately after the closing of the official art school. Other female students included Milica Čadević (1890–1947), Ana Marinković (1882–1973) and Natalija Cvetković (1888–1928) from Smederevo. Cvetković moved from Smederevo to Belgrade as a child when her parents noticed her early interest in visual art. In 1900, she enrolled in Vukanović's art school where she spent five years studying technique with Beta Vukanović and theory with Svetozar Zorić (Milica Zorić's father) and Branislav Petronijević (Nadežda Petrović's professor). This early training enabled her to go on to study in Munich's Kunstgewerbeschule, from 1905–1908 and then at the Académie Julien in Paris from 1908–1909. Following her studies she taught drawing and became active in the Lada artists group (with Nadežda Petrović and Zora Petrović) with whom she had close ties and exhibited on a regular basis. Cvetković volunteered as a nurse during the Balkan wars and died of influenza before the age of 40.

Beta's first lessons concentrated on replication. "In drawing, in the techniques of painting, and in foundational work, the most important thing was creating the possibility of replicating what you can see."²² She was also interested in color harmony. Sokić wrote, "When I put down a color that screams, I instantly toned it down ... That is part of my nature. One needs to listen to oneself. I think that toned down forms are the most characteristic part of my painting. When contrast appears, I never am able to explain its existence."²³ This approach to painting can be seen in Vukanović's own work, such as *Prolećni dan (Spring Day)* (1923), an impressionistic image of three children relaxing in a garden. The color palette, a compositional

²² Irina Subotić, Aleksa Čelebonović, *Ljubica Cuca Sokić*, Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod, Srpska akademija nauka i umetnosti, 2003, 64.

²³ *Ibid.*, 41.



Ljubomir Ivanović, *Zora Petrović*, 1920, pencil on paper, 35 x 21 cm
The Pavle Beljanski Memorial Collection

arrangement of vibrant hues, gives the image an atmospheric quality that also reflects the emotional state of the subjects. Seen as a momentary compositional arrangement, the painting reveals Beta's mastery of line, color and evocative form.

For his collection, Beljanski purchased four paintings by Vidosava Kovačević, born on May 15, 1889 into a well-known Belgrade family. From 1905 to 1910, she studied under Beta Vukanović, before going to Paris. Her portrait of *Banaćanin (Man from Banat)* (1912) shows a middle-aged man, whose age and difficult life experiences are etched into the lines on his face. His visage, shown in partial shadow, is given dimension and strength from its intimacy. In close-up, it provides the viewer with a proximity that is unusual in portraiture of this time period. It is rare for a young female artist to produce such a work.

Glava devojčice (Head of a Girl) (1912) presents the viewer with an intimate image of the innocence and joy of childhood. The girl, captured in close up, is smiling in a three-quarter view of her face. Her bright dark eyes gaze at the viewer, in an intimacy that is at once friendly and formal. This painting was completed a year before Kovačević's untimely death from tuberculosis in 1913.

Two paintings by Leposava Bela St. Pavlović, produced in 1935 and 1941, are included in Beljanski's collection. Pavlović's father was in the diplomatic service in Bucharest, where he befriended Beljanski. Pavlović, born in Belgrade on August 17, 1906, was one of Beta Vukanović's private students who also earned a degree in philosophy from Belgrade University. She had one-person exhibitions in Bucharest, Skoplje and Belgrade before joining the Lada art collective alongside her teacher Beta Vukanović. The two paintings in Beljanski's collection – *Manastir Matka (Matka Monastery)* (1935) and *U skloništu Crvenog krsta (In the Shelter of the Red Cross)* (1941) depict her travels to the remote monastery in Macedonia, and her experiences during World War II. Pavlović's style is marked by large fields of saturated color, thick pigment and a reliance on tonality to convey the message of her images. With little interest in draughtsmanship, Pavlović focuses instead on pigment, often in its rawest form, as a vehicle for her expressionistic style.

Pavlović, who kept an active studio practice, became president of the Lada artists group – an organization that showcased her work and that of her fellow Serbian modernist painters. She also taught French privately and was promoted the literary work of her cousin Slobodan Jovanović (1869–1958) who was exiled in London during World War II. Jovanović, from Novi Sad, was an expert in legal history and an exceptional intellectual. Pavlović produced work throughout most of her long life and had two retrospectives (1974 and 1995) at the National Museum in Belgrade before dying at age 98 on April 23, 2004.

Ljubica Cuca Sokić, the youngest female artist in the collection, was born in Bitola on December 9, 1914. She attended high school in Belgrade and lived and exhibited her work in Paris from 1936 to 1939. While in France, she focused on architectural subjects – a way of capturing the intimate moments of her surroundings. These works, along with others by Yugoslav artists, were presented at the Galerie de Paris in 1937 – a group exhibition that Beljanski visited. In 1948, Sokić became a professor at the Fine Arts Academy in Belgrade. Her work consisted of landscapes and portraits, often combining collage and other experimental techniques into her oil paintings.

In 1946, Sokić completed *Glava mlade devojke (Head of a Young Woman)*. As a postwar painting, the image of a woman is an emotional and sensitive portrayal of the physical and psychological exhaustion of the postwar period. The girl's eyes, ringed with bags, drift off into space. As a survivor of the atrocities of war, she remains stoic and deep in thought.

Sokić's painting *Sremski Karlovci* (1950), purchased by Beljanski, captures the spirit of the town in Vojvodina that is noted for its long history dating back to the Romans. During the Habsburg Monarchy, it was the site of Serbian Orthodox patriarchy; later, it became part of the municipalities of Novi Sad. Sokić's painting is spare and quickly rendered. It is a compilation of geometric forms that lend the buildings their form. In groups, these blocks of color suggest the skyline of the town while inviting associations between its structures and the nearby natural landscape.

During her long career, Sokić experimented with semi-abstraction and still lifes. These images, such as *Mrtva priroda (Still-Life)* (1950) display an interest in geometric forms, subtle color variations and compositions that rely on formal elements. During her lifetime, Sokić produced a significant body of work that moved from Impressionism to semi-abstraction, a progression that indicated intensive activity and a knowledge of global artistic trends. She also led several artists groups, including *Desetorica (The Ten)* which she founded. The first commemorative exhibition of her work was held at The Pavle Beljanski Memorial Collection and was followed by exhibitions in Rome, Kragujevac and the RTS Gallery in Belgrade.

Five pieces by Milica Zorić, the only textile artist, are featured in Beljanski's collection. Zorić, who also studied privately with Beta Vukanović, was born in Split in 1909. She was the niece of Nadežda Petrović and her brother Rastko Petrović was a poet and literary critic. Her father, Svetozar Zorić, was a professor at the University of Belgrade and raised Milica and her brother as a single father after the death of her mother. Milica started her studies in art history, later turning to studio art practice. She had a difficult life that included imprisonment in the Banjica (where over 80, 000 people were executed in 1944) and Jasenovac (after 1941, where 700, 000 people were executed) concentration camps during World War II.

Zorić's work is unusual in its medium and dark subject matter. She worked predominantly as a textile artist, using a style that combined Surrealist semi-abstraction with her life experiences – a form she called “existential relativism.” Her 1958 piece, *Obešeni (The Hanged Ones)* suggests the brutal aftermath of post-traumatic wartime events. Beljanski encouraged and financially supported her work, finding it unique among other contemporary works of Serbian art.

Zorić wrote:

“I avoided realism, but I can't say I was a surrealist. Nevertheless, the symbols woven into my tapestries do convey a message. I wanted, maybe unconsciously to say certain things. Take the eyes on my tapestries. Why are the eyes like that? They are probably drawn from the subconscious, from the period I spent in the concentration camps. There I saw emaciated faces on which there was nothing left but the eyes. Everything else had just melted away. The eyes grew bigger and bigger, I started to make tapestries out of those eyes.”²⁴

²⁴ Rajko Bobot, *Tapestries of Milica Zorić*, Belgrade: Yugoslav Review, 1986, 33–34.

In 1934, Zorić became a member of the illegal workers' movement. She used her apartment on Queen Natalija street as a meeting place for like-minded people. While in Paris, she met Radoljub Ročko Čolaković (1900–1983), with whom she shared many political interests. He had spent 12 years in prison before coming to Paris. In 1943, Čolaković and Zorić, returned to Belgrade, where Čolaković was immediately arrested. The two had already decided to get married and had the ceremony performed in the prison at Ada Ciganlija – an island on the Sava River. Zorić describes the ceremony:

What took place in that little room was almost a surrealist's vision of a wedding. Ročko Čolaković, virtually the best known of the communists imprisoned in prewar Yugoslavia, who had spent his entire life opposing the police, took his place beside me, while the priest performed the ceremony. The warden, his assistant and the guards were the only people to attend our wedding... Then visiting time was up, and Ročko was led back to prison, and I returned to Belgrade with the priest.²⁵

ACADÉMIE ANDRÉ LHOTE, INTERWAR PARIS AND THE WORK OF LIZA KRIŽANIĆ AND ZORA PETROVIĆ

The school of the French sculptor and painter, André Lhote, in Paris's Montparnasse district was a magnet for Serbian artists who were attracted to his Fauvist and Cubist affinities as well as his published treatises on painterly theory and practice. Lhote (1885–1962), born on July 5 in Bordeaux, began his artistic training at the age of 12 when he left elementary school and began working as a woodcarver's apprentice. The following year, when only 13, he enrolled in the École des Beaux-Arts in Bordeaux as a decorative sculpture student while setting up a painting studio in the attic of his home.

In 1906, Lhote moved to Paris and had his first encounters with the work of Gauguin and Cezanne. Cezanne's retrospective at the 1907 Salon d'Automne had a profound effect on Lhote who was inspired by the artist's use of color and geometric form. This exposure, along with his early knowledge of African masks, encouraged him to turn to painting. He learned to paint by studying the works of Rubens and Delacroix in the Bordeaux Museum. When he moved to Paris, he began training his eye and hand by studying the work of Ingres and Poussin. He also became associated with the *Groupe du Bateau-Lavoir* and was one of the original members of the Montmartre Cubist Society (named after the ramshackle building that Pablo Picasso was using as his studio).

In 1909, he was awarded a scholarship, through critic Joseph Granie, to spend a year at the Villa Medici Libre. At the Villa, Lhote befriended Raoul Dufy who introduced him to Robert Delaunay, Jean Metzinger, Fernand Léger and Albert Gleizes. By 1910, Lhote had had his first solo exhibition at the Galerie Druet in Paris where he came to the attention of Andre Gide and Andre Salmon.

In 1911, after contact with the Cubists, Lhote's work started to take on new stylistic forms that influenced his portraits, landscapes and still lifes. In 1911, he participated in the Salon des Independants, next to Salle 41, where the Cubists had their first major exhibition,

²⁵ Ibid., 36.

and the Salon d'Automne. By 1919, he was exhibiting at the Salon de la Section d'Or along with Albert Gleizes, Jacques Villon, Marcel Duchamp, Jean Metzinger and Francis Picabia.

During World War I, Lhote was enlisted in the army. After the war, with the financial assistance of Leonce Rosenberg, he became one of the founders of *La Nouvelle Revue Française*, a respected publication that offered him a platform for his prolific art criticism. At the NRF, he worked alongside Jacques Riviere, the literary critic, whom he had met at the home of the collector Gabriel Frizeau. He was also the sole author of several books including *Traite du Paysage* (1939) and *Traite de la Figure* (1950) – two influential works on art criticism and theory.

While writing criticism for the NRF, Lhote began teaching at art schools including the Académie de la Grande Chaumiere (which offered free classes and provided models)²⁶ and the Académie Notre-Dame des Champs from 1918–1920. The Grande Chaumiere, founded in 1902 by Martha Stettler (1870–1945) a Swiss artist and pedagogue who was interested in was an alternative to the cost and rigid curriculum of the *École des Beaux Arts*.²⁷ Located at 14, rue de la Grande Chaumiere, Stettler taught courses in painting and sculpture, and recruited faculty from a variety of countries. For example, British artist Walter Sickert, Ossip Zadkine from Belarus, Olga Boznanska from Poland and of course André Lhote were on the faculty. The school's students included a sizable number of female students from a variety of countries including Alexandra Exter from Russia, Maria Elena Vieira da Silva from Spain, Louise Bourgeois from France, and Meret Oppenheim from Switzerland.

Lhote was a “short and stocky man. His eyes darted about restlessly focusing on the various targets of his attention. His hair was peppery and frizzled and he sported a trim mustache. Ready for work he looked more like a hairdresser than an artist.”²⁸ An accomplished pedagogue, he opened his own school in 1922. The Académie André Lhote would become a mecca for artists from around the world who wished to immerse themselves in Montmartre and in the latest styles of painting in Paris. ²⁹His pedagogical approach was based on “three things: order, method, figure or form. Order signifies the interval of the parts. Method deals with the quantity. Form is concerned with lines and colors.”³⁰

Lhote spent the war years with his friend Marc Chagall, in an old village house in Gordes. Lhote, his wife and Chagall remained in Gordes until 1942 when they returned to Paris where he continued teaching. The postwar period also included quite a bit of travel for Lhote who was invited to exhibit his work and lecture in Belgium, England, Italy, Brazil and Egypt (where he spoke at the Cairo Art Academy). In 1955, Lhote was awarded the National Grand Prize of Painting. The UNESCO commission appointed him president of the International Association of Painters, Engravers and Sculptors, and in 1958 he received a Commander of the Order of the Arts and Letters citation. In that same year, the Musée d'Art Moderne in Paris organized a retrospective of André Lhote's work. Four years later, in 1962, the Musée

²⁶ Baroness Kizette de Lempicka-Foxhall, *Passion by Design: The Art and Times of Tamara de Lempicka*, New York: Abbeville Press, 1987, 37.

²⁷ The school was renamed the *Académie Charpentier* after World War II.

²⁸ Emlen Etting and Marina Pacini. “Studio in Paris.” *Archives of American Art Journal* Vol. 28, No. 3 (1988), 26.

²⁹ Lhote's influence on Serbian artists is covered in more depth in Katarina Ambrozić's book *Andre Lot i njegovi jugoslovenski daci* (Beograd: Narodni muzej, 1974).

³⁰ André Lhote, *Treatise on Landscape Painting*, London: A. Zwemmer, 1939, 37.

Toulouse Lautrec in Albi also organized a major exhibition of the master's work. Lhote died later that year in Paris at the age of 77.

Zora Petrović (1894–1962), one of Lhote's students, was born in Dobrica, (Banat) Vojvodina on May 17. She attended the Art and Crafts School in Belgrade and the Art High School in Budapest. She travelled to Paris in 1925 to study with Lhote. Upon returning to Belgrade in 1926, she began her association with several groups of artists, including *Lada* (1924–1927), *Form* (1928–1931), *Twelve* (1938) and the *Independents* (1951–1956). In 1952, she was awarded a professorship at the Belgrade Academy of Art where she taught several generations of emerging artists. She died on May 25, 1962 and is buried in her family's tomb in Pančevo.

That is how depth, in which a person can ponder, within the technical domain. Each field leads from itself to another field, and as such maneuvers forward and back to form the third dimension... It is understood, that this form of depth, which the spirit knows, qualitatively, differs from physical depth, which to our eye appears as a full and superficial image, which takes this solid character that so many generations cleverly created. I must repeat, that whatever the conditions, visible content, a painting must remain truthful to its own structure, its own two dimensions. The third dimension can only be implied.³¹

Petrović is represented by 14 paintings in Beljanski's collection. Her *Portret Pavla Beljanskog* (*Portrait of Pavle Beljanski*) (1943) shows the collector deep in thought, presented in three-quarter view with his gaze averted from the viewer. The neutral background draws the eye to the sitter who is presented in an expressive moment using a fairly heavy impasto painterly technique. This 1943 portrait along with others in the collection, such as *Seljanka iz Crne Trave* (*Peasant Woman from Crna Trava*) (1941) lend their sitters an air of dignity as well as painterly expression.³² Presented with a rich color palette, the sitters assume their three-quarter pose that allows for an emotional intensity as well as personal contact between the viewer and sitter. Petrović wrote that "My early love of painting brought me to a love of people."³³

Petrović and Beljanski were particularly good friends. While he was in Belgrade, they saw each other every day. She advised him on acquisitions for his collections and she took care of him when he was ill.

In 1960 at age 66, Zora Petrović decided to begin a series of paintings about Kosovo. The series was called *Alas, the Kosovo Plains* and was planned to include nine themes with 19 scenes arranged in a triptych. Apparently the choice of scenes and arrangement of the compositions were intended for some new concept for the St. Vitus Day memorial. Behind the idea, besides Petrović, was her friend Pavle Beljanski.³⁴

Liza Marić-Križanić (née Draginja Marić) was born in Kosjerić on March 19, 1905. She studied in Paris from 1925 until 1926 in the studio of André Lhote. She then returned to Belgrade where she graduated from the university in 1931 and formed friendships with some of

³¹ Zora Petrović, quoted in Miodrag Protić, *Zora Petrović: Slikari i vajari*, Beograd: Prosveta, 1964, 11.

³² Crna Trava is a small village in the Jablanica District of Serbia. The name of the village, translated as *Black Grass*, goes back to the 1389 Battle of Kosovo.

³³ J. Jovanov, *Spomen-zbirka Pavla Beljanskog*, 154.

³⁴ Olivera Janković, *Zora Petrović: Art as Life*, Beograd: SANU, 1995, 65.



Liza Križanić, *Cveće*, 1951, oil on canvas, 46 x 38 cm
The Pavle Beljanski Memorial Collection

the most important artists and writers of her time. In particular, she forged close relationships with the poet Desanka Maksimović (who was also friends with Isidora Sekulić) and with her future husband, the caricaturist Pierre Križanić. Križanić's *Suncokreti* (*Sunflowers*) (1961) in the Beljanski collection show the artist's interest in the landscape as an expressionist moment. Her focus on color and light draw attention to the play of light on the leaves of the flower. Set within an airy field, the plants take on expressive qualities that reflect the interplay of light and shadows. This same optical interest can be seen in *Cveće* (*Flowers*) (1951), an earlier painting that uses a field of plants to create a dynamic painterly surface that both describes a landscape and lends an emotional timbre to the compositional structure. As a painter, Križanić dedicated herself to landscapes and cityscapes of Belgrade – subjects that would fascinate her throughout her long career.

THEMATIC LINKS AMONG BELJANSKI'S FEMALE ARTISTS

The art schools directed by Anton Ažbe (Munich), Rista Vukanović (Belgrade) and André Lhote (Paris) created a triadic base for the development of Serbian modernist art by female artists. In particular, an interest in intimate portraiture and plein-air paintings emerged as the unifying themes in Beljanski's collection. The female artists in the collection such as Ljubica Sokić, Zora Petrović, Vidosava Kovačević and Liza Križanić paid particular attention to these genres by training their eye on their immediate surroundings, family members and close friends. In so doing, they were able to produce work that integrated their international training with their deep national and ethnic roots.

SELF-PORTRAITS

The self-portraits in the collection by Ljubica Sokić, *Autoportret* (*Self-Portrait*) (1942) and Zora Petrović, *Autoportret* (*Self-Portrait*) (1946) + preparatory sketch are in many ways the most intimate of subjects. The artists, by focusing on themselves, give the viewer with a sense of their inner lives that lends the collection as a whole a personal quality. Petrović wrote that "When I don't have a model, I usually paint my own self- portrait. Even though I always create new works, the self-portrait always remains constant. I always remain young."³⁵

Ljubica Sokić's *Self-Portrait* (1942) has a somber emotional tone. The artist, adorned with a large hat, looks directly at the viewer. Her gaze, at once sad and stoic, emerges from a green haze. The neutral, dark background is a rich hunter green, a color of deep feeling and melancholy. Painted during the war, the timbre of this self-portrait imprints the war experience on this artist's visage.

STILL LIVES

Zora Petrović returned to the theme of the still life numerous times. Her *Mrtva priroda* (*Still-Life*) (1936) created at a time when she did not have a model, demonstrates an approach to the subject that allows bouquets of flowers on a kitchen table to display expressive qualities

³⁵ Ibid., 158.



Ljubica Sokić
Autoportret, 1942
 oil on cardboard, 45.5 x 37.8 cm
 The Pavle Beljanski Memorial Collection



Zora Petrović
Autoportret, 1946
 oil on canvas, 53.8 x 38.5 cm
 The Pavle Beljanski Memorial Collection

usually reserved for the human form. Her masterful use of color and a thick impasto technique lends suggestive and tonal qualities to an otherwise static subject matter. As viewers, we can almost sense the artist's emotional state within the compositional structure.

In her *Still-Life* (1957) we see the artist using the horizontality of the table to imply the presence of a landscape. The table with flowers, fruit and her dog posing on the side, evokes a kind of psychological field. By the late 1950s, Petrović's brushstrokes had become noticeably looser and more fluid than in her earlier prewar works. Coincidentally, her color palette had become more vibrant. This optical confluence made evident the emotional optimism that Petrović experienced in the late 1950s. The preparatory drawing for the painting gives the viewer access to Petrović's artistic process. The dog, captured in three distinct poses, becomes a key element of the completed still life. His presence lends the painting a light, optimistic tone as well as an air of whimsy and humor.

Still-Life (1957) is a moment in time that is abstracted just to the edge of recognition. The flowers, captured in dramatic circles and explosions of color, amplify Petrović's interest in direct observation and study. She uses this floral arrangement as part of a larger composition in *Mrtva priroda i akt (Still-Life with Nude)* (1957). This reference to the slightly earlier still life

engages the viewer's understanding of the artist's movement from one work to the next. The third painting, *Akt (Nude)* (1957) offers us the final piece in a trilogy that links still lives with nude studies. Her approach to her subject consistently layers emotional with an optical understanding of what is in front of her. This melding of form and subject allows space for the viewer to engage in the artistic dialogue.

PORTRAITS

Vidosava Kovačević portraits *Glava devojke (Head of a Young Woman)* (1909) and *Glava starca (Head of an Old Man)* (1911) are close-up portraits. Even though the paintings are only two years apart, they are rendered with quite different painterly techniques. The *Elderly Man* is presented using short, expressive brushstrokes that are heavy with paint. His features, captured with a bold impasto technique, give the sitter a weathered yet emotionally charged tone. Framed as a close view, the sitter looks off into the distance, allowing the viewer to analyze his features over time.

The *Head of a Young Woman* uses a fluid, colorful painterly approach that blurs the edges of her features and softens her skin and the red headscarf covering her hair. With the qualities of a pastel rendered in oil, Kovačević is able to convey her youthful serenity and natural facial beauty. Engaged in thought, she closes her eyes in a thoughtful, tranquil pose.

Beljanski purchased the portrait of *Ksenija Atanasijević* (1912) by Nadežda Petrović in 1956. Atanasijević (1894–1981), who was Petrović's friend, was a philosophy professor at Belgrade University and noted as one of the first Serbian women to earn a doctorate in philosophy. She translated ancient texts by Plato and Aristotle in Serbian. She also brought to light the history of Serbian philosophy and made a substantial contribution to philosophical discourse through her books such as *Filosofski fragmenti* (published in 1929). The dramatic, richly colored portrait captures Atanasijević outdoors in a snowy landscape. Presented in three-quarter view, her facial features, dark clothing and flamboyant hat create a dramatic and expressive moment in time. Petrović's mastery of paint application and subtle color is most evident in this late work that makes evident her deep understanding of contemporary Expressionist trends in the visual arts.



Vidosava Kovačević
Glava starca, 1911
oil on cardboard, 31.5 x 28.2 cm
The Pavle Beljanski Memorial Collection

Zora Petrović's *Glava dečaka (Head of a Boy)* (1956) and *Milisava* (1958) are portraits of children who lived on her street. They are direct studies of the human physiognomy captured in vibrant colors and loose brushstrokes. Bearing the imprint of Expressionism, these portraits speak to the beauty of the human form in its most basic and emotionally compelling manifestation.

LANDSCAPES

In 1905 Nadežda Petrović completed a double-sided painting on heavy board. One side was titled *Srbija (Serbia)* (1904) while the verso is called *Region* (1905). The works were completed during her stay in the Sićevo artists colony (near Niš), a community that she founded with Ivan Grohar, Ivan Meštrović and other noted artists such as Jakopić, Vidović and Jama. This artists' colony was the first such gathering place in Serbia and still attracts artists during the summer months. Petrović's "diptych" depicts two rural landscapes in sweeping brushstrokes that meld green and orange hues. The paintings, which were exhibited at her 1910 solo exhibitions in Ljubljana, evoke Petrović's mastery of the thick impasto technique of layering paint in bold gestural applications. These works allow for a shallow recession in space, inviting the viewer to examine the atmospheric details in the foreground. Invoking a fertile agricultural environment, Petrović lends the scenes a quality that moves beyond the present to a more timeless, pictorial reference point.

CITYSCAPES

Liza Križanić's *Pogled na Beograd (View of Belgrade)* (1953) is one of seventy cityscapes that she produced after 1945. These paintings, including the 1953 piece, balanced images of the Sava and Danube rivers, with the adjoining built environment. Emerging from an atmospheric haze, the sky bisects the horizontal canvas in two demarcating bands of subtle, coloristic hues. The light and dark gradations of color evoke atmospheric qualities while a strip of blue paint that references the river. In the foreground, a field of yellow grass and green trees and bushes brackets the residential area captured in expressive brushstrokes.

Nadežda Petrović, in paintings such as *Beogradsko predgrađe (Belgrade Suburb)* (1908), creates a sunlit scene that incorporates quite a bit of architectural detail with atmospheric effects. The centralized grouping of figures, working in a side room of the main house, adds a genre scene dimension to the painting that allows the viewer to imagine the domestic space of this suburban home. The colors, a rich area of pastels and earth tones, lends the painting a light tone that emphasizes the artist's use of geometric forms as the basis for her architectural interpretation of the environment.

AREAS OF FURTHER STUDY

Many of the artists in Beljanski's collection were associated not only by their shared educational backgrounds and interest in similar subject matter, but by their participation in artists' collectives such as *Oblik* and *Lada* in which both male and female artists had enjoyed access to exhibition spaces and the possibility of presenting their work within a group context.



Nadežda Petrović, *Beogradsko predgrađe*, 1908, oil on canvas, 65.3 x 90.7 cm
The Pavle Beljanski Memorial Collection

This area of study, almost completely unknown outside of narrow circles in Serbia, is rich in its focus on the collective exhibition practices early Serbian modernists.

Prior to 1945, Serbian artists gathered in collective organizations that allowed them to exchange critical feedback and opportunities to exhibit nationally and internationally. These organizations were also the only opportunities that many female artists had to work alongside their male counterparts, in a time in which this was highly unusual in both Europe and beyond. The *Lada* group, perhaps the best-known organization, was named after the Slavic goddess of spring and inaugurated on September 4, 1904, as the first artists' group in Belgrade. Lada included both male and female painters and sculptors and was founded by Nadežda Petrović, Beta Vukanović, Rista Vukanović, Leposava Bela Pavlović and other artists in Beljanski's collection including Natalija Cvetković (1888–1928), Kosta Miličević (1877–1920), Borivoje Stevanović (1878–1976), Zora Petrović (1894–1962), Živko Stojsavljević (1900–1978) and Mihailo Tomić (1902–1995). Lada's first group exhibition was held in 1906, after which time they had regular exhibitions except from 1941 until 1953, when the war and its aftermath interrupted their activities.

The *Oblik* artists group, inspired by the success of the *Lada* group, was founded in 1926 and included Petar Dobrović (1890–1942), Zora Petrović (1894–1962), Sava Šumanović (1896–1942), Milan Konjović (1898–1993), Sreten Stojanović (1898–1960), Kosta Hakman (1899–1961) and Milenko Šerban (1907–1979). Other interwar artists' groups that counted many of Beljanski's artists among their members were *Zograf* (1926), *Život* (1934) and *Dvanaestorica* (1937).

A study of the development of Serbian modernism within the context of artists' collectives would add greatly to the emerging field of gender studies during the prewar period as well as the mounting amount of scholarly materials on the contribution of Serbian male and female artists to the international modernist movement. By building upon Beljanski's keen eye and collecting practices, it is possible to use his collection as the basis for other comprehensive studies of Serbian modernism.³⁶

Ана Новаков

УВЕЖБАНО ОКО: ПАВЛЕ БЕЉАНСКИ, ПАТРОНАТ И СРПСКЕ УМЕТНИЦЕ

Резиме

Вођен пријатељством са музејским кустосом Миланом Кашанином (1895–1981), сликаром Миланом Коњовићем (1898–1993) и списатељицом, критичарком уметности и феминисткињом Исидором Секулић (1877–1958), Павле Бељански је направио збирку јединствену по свом фокусу и ширини. Овај рад истражује четвртину ове збирке: 46 предмета које су направиле седам уметница. Ове уметнице су похађале школу Антона Ажбеа у Минхену, као и уметничку школу Ристе и Бете Вукановић у Београду или су се уписале у уметнички студио Андреа Лота у Паризу. Ово паралелно образовање у Немачкој, Србији и Француској подстакло је развој две посебне естетске теме које је финансијски подржао Бељански својим куповинама. Тачније, портрети обичних људи из Србије и пејзажи војвођанских пољопривредних предела постали су омиљени облици изражавања – моћни визуелни оквири који су ухватили суштину српског личног и националног идентитета. Ови призори су Бељанском, као образованом, светском човеку, говорили о наслеђу и отаџбини, а ова је веза била још болнија због тога што је он изгубио седам чланова блиске породице у бомбардовању Свилајнца 1944. године.

³⁶ It would also be important to incorporate more recent literature on the artists in Beljanski's collection once these texts are available outside of Serbia. For example, Lidija Merenik's 2006 book on *Nadežda Petrović*, Vera Ristić's book on *Beta Vukanović*, Simona Čupić's book on *Natalija Cvetković*, Ljubica Miljković's book on *Leposava St. Pavlović*, Jasmina Čubrilo's book on *Zora Petrović* and Tijana Pavkovičević's 2000 volume on *Vidosava Kovačević*.

SRĐAN MARKOVIĆ
University of Niš, Faculty of Arts
Оригинални научни рад / Original scientific paper

The birth of modern graphic design in South Serbia. Pavle Đokić's* posters for Leskovac textile fair

ABSTRACT: The theme of the article is a part of the opus of Pavle Đokić, a respectful creator from Leskovac, a graphic designer and a painter, an establisher of a modern approach to the problem of visual communications in applied art of South Serbia.

The rise of his achievements began at the end of the sixth decade of the last century with his work on the posters for The International Fair of Textile and Textile Machines in Leskovac. Over little more than two decades that he worked as a graphic designer for the Leskovac Fair, he created remarkably valuable pieces in the field of graphic communications, which represent the peak of his creation, and at the same time, the golden period of posters in Leskovac.

KEY WORDS: Graphic communications, Poster, Textile Fair, Transposition of a substantial message, "Hot" form of posters as media, Visually and semantically synchronized elements of information, Mosaic effect, Logical and affective semiotic code.

The end of the sixth and the beginning of the seventh decade of the last century were marked, in Leskovac's cultural life, by the appearance of a few young creators, who did not only stimulate the artistic life in it, but they also brought, coming from Belgrade, the reflection of the latest developments in the Serbian artistic scene. Their appearance and their activities were, in a way, crucial for the development of the artistic life of the town.

Until then the artistic taste of the environment was formed by the painters and art teachers of the Leskovac Grammar school, who had arrived between the two World Wars, from both the Belgrade Art School, from the class of Beta Vukanović, Ljuba Ivanović and Milan Milovanović – Blagoje Pr. Stojanović, Smilja Stojanović Tabak, Vandel Baduli and Branko Dočić, and The School of Arts and Crafts Zagreb – Milan Vrbić.

* The text about the posters created by Pavle Đokić, a graphic designer and a painter, was written while working on the project of the Matica Srpska "Artistic topography of Leskovac", as well as during the project of the Ministry of Education and Science of the Republic of Serbia "National and Europe" (number 177013).

The time of Pavle Đokić's¹ arrival in Leskovac, the second half of the sixth decade, gave encouragement for a more intensive artistic life in Leskovac, to the efforts of the creators, who had returned to their hometown several years before his arrival, and especially to the painter, Jovan Popović and to the talented graduates of the Art School in Niš. Soon after his arrival Gmitar Obradović came to the town from the Academy of Applied Arts, and began to work as a costume and scene designer in The Theatre of Leskovac, at the beginning, together with Predrag Cakić, who had already been recognized as a very inventive creator in the field of theatrical staging, thus accomplishing extremely sensible creations, especially in scenography.

Bearing in mind Pavle's work it seems necessary to stop here and go back a few years, following the situation of the industry of Leskovac, not the situation of the artistic scene. Despite the fact that a significant part of Leskovac's industrial capacities had been moved to other areas in Serbia and brotherly republics, Leskovac, and its leaders did not give up on the name "Little Manchester", given to it between the two World Wars precisely because of its developed and successful textile industry, which was still very important and it was only logical that at some moment the idea of Textile and Textile Machines Fair would appear; the idea of the manifestation that was about to start the development of the textile industry in the country. The first Fair of Textile and Textile Machines was held in 1953, and soon after, it got the status of an international manifestation. In a couple of next years several objects were built in Leskovac for the needs of the Fair. Of course, the most impressive one among them was the Round Pavilion of the Leskovac Fair, the work of Milorad Cvetić, an architect, and Edmond Bajec, a constructor. (MANEVIĆ 1999: 181)²

It is understandable that an ambitiously created manifestation had to have proper advertising material: a poster, a catalogue of the exhibitor...

According to the present knowledge, which does not mean that it will not be supplemented with new data in the future, one of the first posters that were saved is a piece of work of Branko Dočić, an interwar painter from Leskovac. It is the poster for the Third Fair of Textile and Textile Machines, held in 1955 (Fig. 1).

Creating the poster, Dočić presented ambitiously the spirit of the image of the interwar textile industry of Leskovac. He divided the surface of the poster into several rectangular surfaces, in which he wrote the texts giving the information about the manifestation, and he used the largest surface for the visualization of the idea about the fair. There are several cor-

¹ Pavle Đokić was born in Macedonia, in Berovo, where his father served as a non commissioned officer in the Royal Yugoslav Army. After the breakdown in April 1941, the family took refuge in Ribnica, near Kraljevo. In October 1941 his father was shot in Kraljevo and his family took refuge in Leskovac, where he spent his childhood, went to the university and came back. He died in Leskovac, in August 2001.

In 1951 Đokić left the Faculty of Dentistry and out of the eighty applicants was one of the nine enrolled in the Academy of Applied Arts in Belgrade.

There were nine of them during the first, preparatory, year: Miodrag Badžović, Mira Čohačić, Vladimir Gorbunov, Voja Matić, Ika Pavlović, Boro Likić, Pavle Đokić, Živojin Žika Pavlović, and Jasmina Božin.

Next year, Pavle Đokić, Boro Likić, Jasmina Božin and Žika Pavlović enrolled in the Department of Decorative Painting. The others from the group enrolled in other departments at the academy. Badžović enrolled in the Department of Sculpture, Mira Čohačić in the Department of Costume Design, Gorbunov in the Graphic Design Department and Voja Matić and Ika Pavlović in the Department of Architecture.

² Milorad Cvetić, an architect and a free creator, is the author of highly noted works, The Fair Stand in Leipzig (1960), The Fair Pavilion in Damask (1960), and the Fair Stand in Chicago. More details in: Zoran Manević, *Leksikon srpskih arhitekata XIX i XX veka*, Beograd 1999, 181.

responding symbols in the idea: two globes with the focus on the territory of Yugoslavia and on the dot (Leskovac), from which, leaning its top on it, rises a cone with grooves, around which Yugoslavian tricolor with a five pointed star wraps spirally. The cone ends in Latin letters TS (TF) and a factory chimney in the middle.

Dočić's poster is, essentially, full of details. The text and, for graphic communication, too many visual symbols are placed in it. But despite the details the poster has clarity and readability and presents the precious visual testimony of the first years of this textile manifestation.

Pavle Đokić's first job, after his return in Leskovac, was working as "a painter of applied arts of International Fair of Textile and Textile Machines in Leskovac"³, which, in a certain sense, meant the elaboration of his first accomplishments in the field of graphic communications.⁴

The first Đokić's today well-know poster, the poster for the Sixth International Fair of Textile and Textile Machines, was presented in 1958 (Fig. 2). Compared to the mode of communication in the field of graphic communications of that time, Đokić's solution was a huge step forward. Đokić presented his bold creation, made with a subtle feeling for a detail representing the textile manufacturing process, which he brought to the macro level, keeping, at the same time, its connection with the whole, turning it into a clearly recognizable symbol of textile industry.

The starting idea was "the path of cloth" from the moment of setting a shed through which a shuttle with a weft is passed, to the moment when cloth comes out of a loom as a concrete material. In the centre of the poster, in the axis of the composition, embedding them

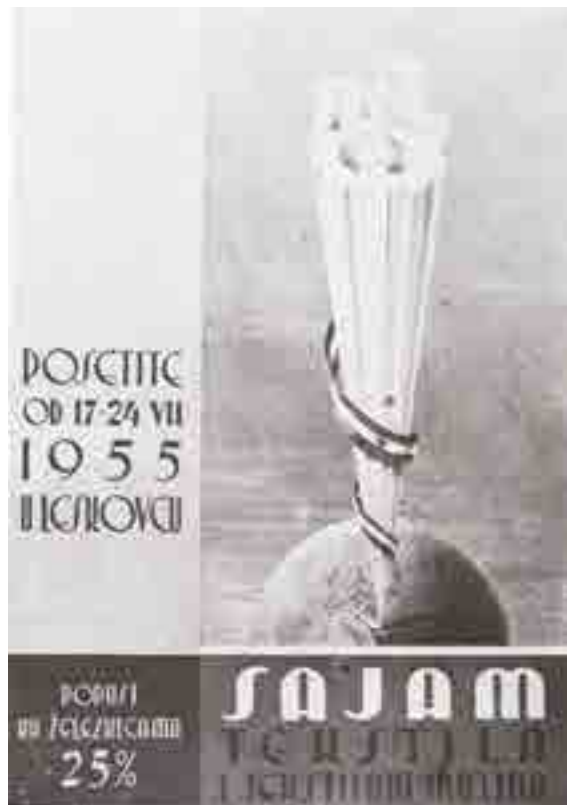


Fig. 1. Branko Dočić, Poster for the third Fair of Textile and Textile machines in Leskovac in 1955.

³ The decision of the International Fair of Textile and Textile Machines about the employment of Pavle Đokić, of 26 December, 1958, in Leskovac, is kept in the archive of the family.

⁴ In a certain way, since Pavle had been working for the Fair before he accepted the job officially. This is supported by the textual identification of Leskovac Fair Ltd. Actually, the decision about the employment was written on the memorandum with the textual identification on it, which was on the seal that certified it, and the decision itself, of December 26, 1958, says: "according to the terms of this decision the salary payment starts on December 1, 1958." This means that in the meantime Đokić had already been employed as a consultant on the preparation of a complete visual identification of the Textile Fair, by creating a textile logo for the Fair, which was placed everywhere: in the poster, invitations, memorandum...



Fig. 2. Pavle Đokić, Poster for the sixth Fair of Textile and Textile machines in Leskovac in 1958.

The sign of the Leskovac Textile Fair demonstrates all the characteristics of Đokić's critical approach to the idea, its elaboration and the problem of the transposition of the verbal into the visual sign. He didn't even try to create the sign using the string of symbols which should suggest all the age and the tradition of the textile industry in Leskovac. He didn't do that because that would have taken him in a completely different, descriptive direction, which is unknown to the principles of reduction in graphic design.

The posters for the Fair manifestation created afterwards show his improvement in design year after year, and at the same time they show that he was well informed about the current trends in the field of visual communication in Europe.

Each of the posters created during the almost twenty-year period of his engagement in graphic communications in textile industry shows remarkably serious approach to the problem and to the elaboration of the idea. There are, in his legacy, a lot of sketches that represent the idea that can sometimes appear in a jiff in a creator's mind, a lot of elaborations of the initial idea, merciless deleting of everything that was redundant and descriptive in the elaboration

effectively into the primary structure of the expression, he set, vertically, several symbols: a gear as a universal symbol of industrial manufacture, a shed, a shuttle and a weft that in the interaction with the shed participates in the process of weaving.

He intensified the chromatic structure of the poster to its utmost intensity by a well balanced collision of the yellow basis of the poster and the combination of the blue, white, and red details of the cloth that is in the process of its creation, thus associating it with the colours of the national flag.

He divided the textual part into two units. In the upper right corner he put the sign for the Leskovac Fair, Ltf, which he had already formulated, with the date and the year in which it was held. It was only logical, since the manifestation was international, to use the Latin initial letters of the phrase: Leskovac Textile Fair as the basis for the sign. He stylized the horizontal line over the letter t in the shape of the wings on the Helmet of Hermes, emphasising that definite semantic characteristic of the Fair as a place of commerce, and he set the second part of the text (The Sixth International Fair of Textile and Textile Machines) horizontally in the lower part of the poster, finishing the unit effectively.

of the idea. Đokić always bared in mind the fact that in the formulation of the poster there has to be a well balanced relationship among several givens important for that form of visual communication. It was important to achieve a resonant relationship between the need for the reduced constructive structure of the primary structure of the poster and the elaborated system of the consequently defined symbols, chromatic dynamics, and the semantic level of the poster as a whole. In a word, to bring the poster to the level at which the primary message that exists in it connects harmoniously with the principles of visualization – to create a whole out of the subject and its evocation, out of the theme of the poster and his own highly sophisticated feeling for the final visual effect, but to achieve the function of an effective means of communication, as well.

Đokić's superior skill of elaborating posters wasn't unnoticed by the professional public. In a today almost forgotten magazine, intended for the purposes of the improvement of Yugoslavian graphic industry – *Graphic work* (Fig. 3), a critical review of the poster for the Seventh International Fair of Textile and Textile Machines in Leskovac appeared:

"Here, as well, the means have been miraculously rationalized. One partly unrolled roll of textile material forms two important elements of the poster with a single move:

the number 7 (the seventh fair in a row) and a woman figure. The head is an industrial symbol – a gear, and the type of industry is represented by a shuttle which has the function of a lamp, and it is located on the palm of the hand which ends the horizontal line of the number 7. The whole figure (with an excellent emblem) [the author defines the term emblem as Ltf, a logo-type for the Leskovac Fair – S. M.] is set in the space tastefully deprived of and free of any other details. The text is located at the bottom of the figure. This poster, as well, radiates gentleness, gracefulness and poetics. In general, this is a piece of art that celebrates its author and, at the same time, represents a significant contribution to our achievements in this form of graphics." (M. D. 1959)

Maybe one of the most beautiful and the most effective examples of the synchronicity of the idea, sensibility, general culture and consequent articulation is represented in Đokić's



Fig. 3. Pavle Đokić, Poster for the seventh Fair of Textile and Textile machines in Leskovac in 1959.



Fig. 4. Pavle Đokić, Poster for the eight Fair of Textile and Textile machines in Leskovac in 1960.

poster for the Eighth International Fair of Textile and Textile Machines in 1960 (Fig. 4). His solution for the dynamic of the compositional scheme is the diagonal of the arm, balanced with the oppositely oriented and milder diagonal of the roll of the material, formulated like a suitcase with the sign Ltf – Leskovac Textile Fair. In terms of symbolism, he used stylized feathers from the wings on the Helmet of Hermes on the sleeve of the traveller. He put the text THE EIGHTH INTERNATIONAL FAIR OF TEXTILE AND TEXTILE MACHINES vertically, in length, thus avoiding the “entrance” of the text into the symbolically visual surface of the poster.⁵

It goes without saying that the work of Pavle Đokić is not represented only by his work on the posters for the Leskovac Fair of Textile and Textile Machines⁶. Pavle Đokić’s work did mark the golden age of the Leskovac Fair (Fig. 5, 6), but in parallel, and after that, he had a series of other projects in the field of graphic communications.

Đokić’s perception of a poster as media, more accurately, his perception of the accordance between a poster with its reduced visual and verbal structure and our

senses and power of decoding the information it offers (MARKOVIĆ 1984)⁷ is highly important in his approach to the phenomenon of the transposition of a substantial message into a visual code. He is a representative and a demonstrator of the so called “hot” (MACLUHAN 1964) form of a poster as media. That actually means that his visual message has a greater density, that is, it contains a denser informational substance. Therefore, it has a greater number of visual and semantically synchronised elements of information that have to be decoded and in that process a clearly defined meaning of the visual message is to be found.

⁵ Đokić elaborated the idea for this poster in 1957, but he carried it into effect in 1960, working on the poster for the eighth textile fair.

⁶ He worked for the Fair until 1971, then he worked for the design studio of the Chemical industry “Nevena” in Leskovac, then for the Pioneer Home, where he worked with young talents, and he finished his career as a designer in the Agro-Industrial Complex “Delises” in Vladičin Han, working on a complete design for a production programme of the juice factory.

⁷ Đokić’s relation towards a poster and the phenomenon of the transposition of a substantial message into a visual code could be seen, in a chronological continuity, at his poster exhibition held in the National Museum Gallery in Leskovac, in 1984 (MARKOVIĆ 1984); he exhibited together with Bora Likić, a professor at the Academy of Applied Arts in Belgrade, teaching poster design.



Fig. 5. Pavle Đokić, Poster for the ninth Fair of Textile and Textile machines in Leskovac in 1961.



Fig. 6. Pavle Đokić, Poster for the thirteenth Fair of Textile and Textile machines in Leskovac in 1965.

The use of posters as a means of communication, in Đokić's perception, and generally in graphic communications, requires a two-sided effort. The one is made by a creator, who takes the role of a sender of information, who has to visualise primary information, supplement it with a text, code it and reduce it to a level understandable to a recipient. Such a relation represents a „hot” communication; the sender has an active role because he/she gives a meaning to the entire project. Of course, the recipient has his/her own role in the process, being included in the process of communication by making an effort to decode and understand the message in front of him/her, to perceive its meaning, starting with the signs that, when connected, give a complete meaning to the message communicated by this graphic form of communication. At that moment, in every graphic communication, to a greater or lesser extent, appears the “mosaic” – effect or – the so called – “puzzle” – effect, that is, the process which reveals the meaning of a visual message by placing each and every sign properly.

In Đokić's case, in the process of creating a project, there is, in a poster, a logotype, and in a typographic sign, a constant insistence on a balance establishment, which implies a connection between a *logical* and an *affective* semiotic code in the process of creation. Using the logical principle of communication the creator performs the process of the apperception of

objective world segments, closed by intellect in a certain system of relations. The affective principle, on the other hand, expresses an intimate and completely subjective relation towards a topic or a task in front of him. It is actually in the affective, that is, aesthetic, semiotic code, which is very important in the process of creation in the field of graphic communications, where the complex problem of the transposition of the objective/historical world segments (project “Heba⁸”) into the system of the symbols, used by the creator, that is, by his piece of work to communicate with a recipient of the information, is resolved.

LITERATURE

- M. D. “The game of imagination and creativity.” *Графички рад* number 291, July 15 (1959).
 MANEVIĆ, Zoran. *Leksikon srpskih arhitekata XIX i XX veka*. Beograd: Klub arhitekata, Građevinska knjiga, 1999.
 MARKOVIĆ, Srđan. “The posters of Bora Likic and Pavle Đokić.” *Наша печ* number 47 (1984): 7.
 MACLUHAN, Marsal. *Understanding meddia: the exstensions of man*. New York: Mc Graw – Hill, 1964.

Срђан Марковић

РАЂАЊЕ МОДЕРНОГ ГРАФИЧКОГ ДИЗАЈНА У ЈУЖНОЈ СРБИЈИ. ПЛАКАТИ ЗА ЛЕСКОВАЧКИ САЈАМ ТЕКСТИЛА ПАВЛА ЂОКИЋА

Резиме

Аутор се у напису бави једним делом опуса графичког дизајнера и сликара Павла Ђокића, ствараоца који се по уметничким дометима и времену у којем ствара, а реч је о шестој и седмој деценији прошлога века, може сматрати једним од утемељивача модерног графичког дизајна у Јужној Србији.

Изузетно место у његовом опусу припада плакатима за Међународни сајам текстила и текстилних машина у Лесковцу, што су настајали од краја педесетих до краја седамдесетих година. Управо по њима – по њиховој вредности, Ђокић спада у ред значајнијих српских графичких дизајнера тога времена.

У процесу рада на графичким комуникацијама изузетно савесно дефинише основну идеју. Пут до коначног решења је дуг, тражи много размишљања, пуну концентрацију на проблем, усклађивање различитих знаковних сегмената који учествују у крајњој поруци и комуникацији са гледаоцем, безброј варијанти, немилосрдно одстрањивање свега што је сувишно да би се дошло до коначног решења.

⁸ There is a complete set of materials related to the creation of the “Heba” sign, in Đokić’s legacy. The seriousness of the approach to the problem of creating a label for the sparkling water is clearly seen in this material: firstly, in determining the name of the Helenian goddess, then in researching the archaeological heritage and establishing a communicational level with the idea and in carrying the idea into effect. It is exactly the transposition of the idea into the visual sign, the process of removing redundancy from the image of the goddess Heba, the establishment of an interactive relationship between the visual sign and the textual part, and the joining of all the segments into a single unit that shows the seriousness with which Đokić started the project. Today, the sign is completely devastated. The process of devastation took place gradually: from the detail with a minimized image of the goddess Heba, which existed on the redesigned label, to its complete removal from the label. That is, unfortunately, a common practice of disrespecting the tradition in our culture.

ALEKSANDRA ILIJEVSKI

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art

The Cvijeta Zuzorić Art Pavilion as the center for exhibition activities of Belgrade architects 1928–1933

ABSTRACT: In the period 1928–1933 exhibitions held at Cvijeta Zuzorić Art Pavilion were among most important events that determined the direction of the interwar Belgrade architecture. Intertwined with the strong influence of new forms and ideas, they made it possible to comprehend all the stylistic preferences in contemporary architectural practice. Accompanied by criticism in newspapers and journals, architectural exhibitions became significant conceptual corrective and important factor in the promotion and affirmation of modern architecture.

KEY WORDS: Belgrade, architecture, Cvijeta Zuzorić Art Pavilion, the Group of Architects of the Modern Movement, exhibitions, criticism

Narrative of an architectural exhibition and its contextualization in historical and cultural discourse is important for the research of architectural trends. Architectural exhibition as complex system of representation transmits various information often used for materialization of cultural messages. Decoding the contexts of an architectural exhibition is essential for understanding the communication features carried out with a recipient. Because, extending to socio-cultural aspects and area of mass information, architecture has an ability like no other art form to become the fundamental instrument in creation and institutionalization of new identities.

THE CVIJETA ZUZORIĆ ASSOCIATION OF FRIENDS OF ART

The economic and social changes between two World Wars, characterized by rapid population growth and uncontrolled urbanization, presented complex challenge to architectural practice in Belgrade. The period 1928–1933, in the face of political and economic crisis that followed 1929 Parliament dismissal and dictatorship, was marked in part by sudden and crucial need for social stability. Consequently, situation induced a state of affairs that has reflected as dynamic struggle among the traditional and modern in all aspects of life. Art and especially architecture paralleled these changes in society with intricate interplay of national and European influences.

In that environment, and following the initiative of Branislav Nušić, then head of the Art Department of the Ministry of Education, in 1922 Cvijeta Zuzorić Association of Friends of Art¹ was formed (ВАСИЋ 1988; ВУЧЕТИЋ МЛАДЕНОВИЋ 2003; ЦЕРОВИЋ, КЕЛЕМЕН 2011). Named after famous poetess and patroness of art from Dubrovnik Cvijeta Zuzorić (1570–1648), the Association thereby accentuated its primary mission of creating better social conditions for the development and affirmation of arts. The Association had three sections: for fine art, literature and music; and in order to provide appropriate space for these activities, pressing issue was the building of Art Pavilion.

ART PAVILION IN BELGRADE

In 1925. Ministry of Education has announced open competition for the conceptual design for the Art Pavilion in Belgrade. Proposed site was next to the Princess Ljubica's Residence, the most striking example of Belgrade's residential architecture from the first half of the 19th century. Although rules have not specified the stylistic concept of the Pavilion, it was emphasized that external architecture should be in harmony with the surroundings (КОЈИЋ 1979: 205–206, 252). The first prize went to Branislav Kojić (Fig. 1), second was Milan Zloković and



Fig. 1. Branislav Kojić, *The Art Pavilion in Belgrade*, competition project, 1925.
(Politika, 31st October 1925, 16)

¹ The founders were Ana Marinković, Emka Krstelj, Olga Stanojević, Tonica Ribnikar, Leposava Petković, Angelina Odavić, Darinka Nušić, Teofanija Bodi, Bosa Petrović, Mara Tešić, Krista Đorđević, Lala Tešić, Radmila Bajloni, Divna Popović, Sonja Bulić, Branislav Nušić, Todor Manojlović, Marko Car, Branko Popović and Miloje Milojević. The first President of the Association was Ana Marinković, then a number of years Olga Stanojević and finally Krista Đorđević.

third joint work by Branko Krstić and Zarija Marković (Ђурђевић 1996: 16). According to Kojić himself (1979: 206), he implemented the structural motifs of Princess Ljubica's Residence, the concept well received as the first attempt to convey past centuries secular architecture of the Balkans as a contemporary assignment. However, Belgrade Municipality changed the building location to Mali Kalemegdan, near walls of Belgrade fortress. Kojić adapted design, but remained stylistically consistent. As he later recalled (1979: 206), the head of the Belgrade Municipality Kosta Kumanudi turned down project on the grounds that the Art Pavilion looked like a "road tavern," recommending "appearance of the building in stylistic or similar classical architecture." Once again in 1927 architect revised plans, and opening ceremony was held on 23rd December following year (Fig. 2).



Fig. 2. Branislav Kojić, *The Art Pavilion in Belgrade*, 1925–1928 (Courtesy National Library of Serbia)

Kojić created a unique spatial concept, structured for polyvalent programs like art exhibitions, literature events and concerts by incorporating "vestibule and small hall, surrounded by adjoining premises, placed symmetrically in relation to the main hall" (Тошева 1998: 23). Jovanović noted (2001: 76) "potency of post-Art Nouveau or in fact Art Deco message" and imposed academicism only in the accented columns with ionic capitals on the front façade, ascribing that to "ironic phrase of a young architect, whose spatial concept was far from antiquity." Interior, designed by architect Danica Kojić with vestibule ceiling paintings by Živorad Nastasijević and Vasa Pomorišac's stained glass above the entrance (Кашанин 1968: 117; Тошева 1998: 23), was radically changed in 1975.

ARCHITECTURAL EXHIBITIONS AT THE ART PAVILION 1928–1933

The Cvijeta Zuzorić Pavilion, from the very beginning, produced changes within Belgrade society by altering social dynamics and promoting new cultural models. In the short span between 1928 and 1933, Art section presented 76 exhibitions of foreign and domestic artists (Вучетић Младеновић 2003: 50). Autumn Exhibition for Belgrade artists and the Spring one with participation of counterparts from Kingdom were organized every year. Several art groups exhibited regularly: Lada, Oblik (Form), Zograf (Zographer), Russian Art Group K.R.U.G., the Group of Architects of the Modern Movement (GAMM), and a number of independent artists. In order to show ideas and tendencies of current art in other countries, also were held exhibitions of Contemporary British Art in February 1929, and the Contemporary French Art during December following year. At the German Contemporary Art Exhibition held in April 1931 participated architects among whom were Peter Behrens, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Otto Wagner, Max and Bruno Taut. They displayed 140 photographs – selection of contemporary architectural practice, from schools, factories and hospitals to residential buildings (Поповић 1931: 54, 61).

The Pavilion was officially inaugurated with the First Autumn Exhibition, opened from 30th December 1928 till 30th January 1929. As expected, the manifestation has attracted wide attention of cultural community and critic. Distinguished art critic Branko Popović, architect, painter, and a member of Oblik, published two comprehensive overviews. He analyzed architecture of newly built Pavilion, considering wrong the decision to integrate into single object areas for exhibitions, concerts and literature events, which in his opinion led to dysfunctional space. Popović argued (1929a: 212) that contemporary art gallery building is functional, without ornamental decoration and expensive materials so “the external architecture present only internal structure of the most sincere way. [...] Sole décor inside should be exhibited art. Therefore exhibition building need to have a number of smaller and larger spaces with bare walls, glass ceiling, installations for fast change, movement and rearrangement of walls and, in particular, the installations for light regulations”.

At the First Autumn Exhibition, Belgrade architects Milan Zloković, Branislav Kojić, Dušan Babić, and Jan Dubový for the first time introduced themselves as a group, just a month after founding the Group of Architects of the Modern Movement² (КОЈИЋ 1979: 169–198; MANEVIĆ 1979a; BLAGOJEVIĆ 2003). Zloković exhibited competition project for Kolarac University building, railway station and one from The International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts in Paris (1925). Nevertheless, projects far from Modernism were shown, like Zloković’s Pantheon, church near Gradac monastery and Kojić’s old house in folkloristic manner. Babić’s projects for Sarajevo (now lost) were also there and Dubový’s various works including agricultural buildings (MANEVIĆ 1979a: 99–100; МАНЕВИЋ 1979b: 214). When it comes to appearance and reception of Belgrade’s proponents of modern architecture, one can argue the impact they made considering stylistically heterogeneous work displayed. Contemporary critics mentioned architects, without naming their projects. Modernist-oriented Branko Popović wrote favorably about their exhibited works (1929b: 305) noting stern aspiration for purer architectural solutions and restoration of ties between our architectural production and one in European centers.” Sculptor Sreten Stojanović (1929: 7) complimented formation of GAMM but disproved “great outstanding originality in the treatment of their projects.” Milan Kašanin, another prominent art critic had similar opinion. He rightfully observed (1968: 121) small number of architectural projects and concluded, “according to them nothing can be said about the aspirations and the results of our architects.” However, at the end also said: “Fortunately, it is known that the Milan Zloković and Branislav Kojić are talented planners who have raised a number of interesting buildings.”

GAMM members have participated at the following Spring Exhibition, held in May same year. As stated in the catalogue, alongside Jan Dubový, Milan Zloković and Branislav Kojić exhibited Veljko Milošević from Belgrade, and Vilko Ebert and Đurić Pothorski from Zagreb (ПРОЛЕТЊА ИЗЛОЖБА 1929; MANEVIĆ 1979a: 101). Regarding the reception of architecture, compared to previous exhibition, situation was even more discouraging, so *Vreme* newspaper

² Milan Zloković, Branislav Kojić, Dušan Babić, and Jan Dubový formed GAMM on 12th November 1928 in Belgrade with the aim of promoting contemporary principles in architecture and decorative arts. Many Serbian architects were members, among whom Branko Maksimović, Petar and Branko Krstić, Momčilo Belobr, Svetomir Lazić, Vojislav Simić, Đura Borošić, Živko Piperski, Dragomir Tadić, Branislav Marinković, Dragan Gudović, Miladin Prljević, and Dragiša Brašovan. GAMM was disbanded on 12th February 1934.

critic only singled out Zloković and Kojić (ПЕТРОВ 1929: 4). This almost ambivalent attitude toward architects and architecture during formative year of the Pavilion could be partially explained by an episode occurred in the autumn 1929, when Art section unsatisfied with the performance of architectural jury, regarding submission of paintings and sculptures, decided to separate, justifying decision with harsh words that architects “let dilettantes pass.” Milan Minić, as representative of the Architect’s Club in the Association accepted the wish of Belgrade’s painters and sculptors (МАНЕВИЋ 1979b: 213). Following this, after 1929 architects no longer participated in Spring and Fall shows.

Few months before mentioned split, GAMM was already on the clear path in promoting principles of modern architecture. In the Art Pavilion on 9th June 1929, GAMM as organizer opened the First Salon of Architecture, the first exhibition of contemporary architecture in Belgrade during interwar period. As Milan Zloković highlighted (according to КОЈИЋ 1979: 194) GAMM, as supporters of new movement, have invited all Belgrade architects, regardless of orientation, in order to call the attention on more complete image of “individual schools”. Among 22 architects/teams³ and 262 works Kojić listed (1979: 185–193) were also representatives of Serbian national style Momir Korunović, Milica Krstić and Jezdimir Denić. Four sculptors submitted work (Vladimir Zagorodnjuk, Živojin Lukić, Petar Palavičini, Sreten Stojanović), also nine painters, including Roman Verhovskoj, Vasa Pomorišac, Mladen Josić and Nikola Bešević. Even though Salon was named architectural, once again architects, painters and sculptors exhibited together. Furthermore, alongside GAMM members participated supporters of national style and academicism in architecture, giving the visitors unique opportunity to perceive and compare all the headings of Belgrade’s architecture. Although contemporary ideas were presented (Kojić’s Interior à la Corbusier, Dubový’s Triangulation Point of Belgrade, Zloković’s own house and project of railway station) most of the exhibit reflected prevailing eclectic notions (BLAGOJEVIĆ 2003: 62).

On the first independent exhibition of the Artistic Group Oblik,⁴ (ROZIĆ 2005) organized from 15th December 1929 until 4th January 1930 in the Pavilion, as guests participated architects with 34 works presented. Those architects were all GAMM founders (Zloković, Babić, Dubový, Kojić), Petar and Branko Krstić, and Nikola Dobrović who never joined the GAMM but shared their standpoint (КАТАЛОГ 1929: 14–15). Architect Đurde Bošković, researcher in the fields of history of architecture, art and protection of cultural monuments, and one of the most engaged interpreters of Belgrade’s interwar architectural development, critically analyzed exhibited architecture. In a comprehensive review in which strived for the cessation of all possible styles of the past (1930a: 214, 215), he discussed displayed work, but taking into consideration the overall development of architecture, wrote about the changes of form brought

³ Dušan Babić, Mateja Bleha, Aleksandar Vasić, Jezdimir Denić, Jan Dubový, Vojislav Đokić, Milan Zloković, Branislav Kojić, Momir Korunović, Milica Krstić, Svetomir Lazić, Dimitrije Leko, Zarija Marković, Veljko Milošević, Milan Minić, Vojin Simić, Dragomir Tadić, Gojko Todić, Ljubica Todorović, Janko Šafarik, Branislav Ristić and team Mihailović – Petrović.

⁴ Formed in 1926 by Branko Popović, Jovan Bijelić, Sava Šumanović, Petar Dobrović, Veljko Stanojević, Petar Palavičini, Toma Rosandić, Sreten Stojanović and Marino Tartalja, Oblik aimed for inclusion in modern European art trends and was an essential element for the affirmation of modern art in Serbia. Due to orientation, many artists later joined, including architect Nikola Dobrović (1932), also Zloković, Dubový, Kojić and Brašovan (after dismissing GAMM in 1934). Oblik held 16 exhibitions in Belgrade, Split, Skopje, Sarajevo, Zagreb, Ljubljana, Banja Luka, Sofia, Prague, Plovdiv, and Thessaloniki and was active until the Second World War.

by reinforced concrete. He also noticed Western influences through Paris and Prague. Dobrović's Southern villa, Milan Zloković's plan for a factory and villa Mozer in Zemun, Kojić's Sanitary Institute in Sarajevo and projects by architects Petar and Branko Krstić (drafts for ossuary and villa Milićević) had perfect balance and harmony in his opinion (1930a: 216, 217). Members of Oblik and GAMM exhibited previously at the First Salon of Architecture, and on this show, that cooperation resumed.⁵ It was an opportunity for supporters of modern architecture to display with artists that shared same perspectives on contemporary art scene, so they carefully selected architectural projects for presentation. Exhibition of Oblik was obviously organized with the intention to accentuate undergoing modernization of Serbian society and culture, in order to fit into current European context. Moreover, being the crucial part of the process, modern architecture received affirmative criticism.

Russian painters, sculptors and architects formed Art Group K.R.U.G.⁶ (КАДИЈЕВИЋ 1994). Their First Exhibition was held in April 1930 in the small hall of the Pavilion. Architect Viktor Lukomski presented two projects carried out in Belgrade: the Royal Palace (built in cooperation with Živojin Nikolić) and Avala Hotel. He also exhibited drafts for Army Headquarters Building. Ivan Rik showed designs for memorial chapel and several paintings (КАДИЈЕВИЋ 1994: 296–297). In March following year, with guest artists, K.R.U.G. held Second Exhibition, this time in main hall. Sreten Stojanović in his overview briefly mentioned (1931: 6) architectural works. He noted interesting project for Palace of the Vardar Regional Government in Skopje by Lukomski and Rik, and emphasized the quality of Andrej Papkov's projects. Exhibitions of K.R.U.G. were primarily means of introducing younger generation of Russian artist to the public, and in that context, had minor influence on the main course of interwar architecture in Belgrade.

Architect Nikola Dobrović with his brother Petar, painter and Risto Stijović sculptor, in November 1930 held a joint exhibition at the Art Pavilion (Fig. 3). Event was accepted with enthusiasm from the public but also prominent critics like Milan Kašanin, Todor Manojlović, Desimir Blagojević and Đurđe Bošković. In Kašanin's (1930: 554) opinion Nikola Dobrović "is a supporter of newest 'cubism' architecture, fostered especially in the Netherlands, Germany and the Czech Republic. This architecture rejects any external decoration and goes for pure forms, and is extremely intellectual." Todor Manojlović had similar opinion, saying that work of Nikola Dobrović's austere and monumental style results from the new architectural material – concrete and operate in "pure, large geometric forms and masses – cube, square, ellipse, spiral" (МАНОЈЛОВИЋ 1930: 4). The daily newspaper *Vreme* in addition to review of Todor Manojlović, released the following day another critique written by Đurđe Bošković. Unusual step of editorial board demonstrated that exhibition truly left a positive impression in the cultural community. After affirmative attitude toward Petar Dobrović's paintings and sculptures of Risto Stijović, Bošković focused on analyzing the architectural projects of Nikola

⁵ Architects, as guests (before joining) rarely took part at Oblik's exhibitions. Nikola Dobrović, whose brother Petar was member of Oblik presented on Fourth in Skopje (1930); Kojić and Zloković on Tenth in Belgrade (1933).

⁶ On first exhibition of K.R.U.G. in 1930 participated Aleksandar Bikovski, Ananije Verbicki, Vladimir Žedinski, Vladimir Zagorodnjuk, Vladimir Predajević, Ljudmila Kovaljevska – Rik, Ivan Rik and Viktor Lukomski. Joined by architect Andrej Papkov, members again exhibited following year (except Predajević), with guests Ivan Lučev, Pavle Froman and Pjer Križanić.

Dobrović that filled the entire small hall of the Pavilion. At this exhibition, Dobrović also offered winning competition project for Terazije Terrace in Belgrade. Bošković, even while commending overall design, observed accentuated horizontality. In Dobrović's architecture, he envisioned "harmony, rhythm, balance of masses – everything resolved in a completely logical, consequent manner, based on the constructive possibilities" (1930b: 6). Undoubtedly, as all critics highlighted, Nikola Dobrović's architecture was among the purest examples of modernism presented in the Pavilion until then. In comparison to contemporary tendencies of Belgrade's architectural practice, it was far more progressive in acceptance of aesthetic criteria of international modern movement, and set firm further guidelines.

Exhibition entitled the First Exhibition of Contemporary Yugoslav Architecture was opened at Cvijeta Zuzorić Pavilion from 18th to 26th February, and was regarded as the most significant and influential architectural exhibition in Belgrade during interwar period. Organizer was again GAMM with, as stated in the Catalogue (ИЗЛОЖБА 1931: 3) "collaboration of the Architects Club from Ljubljana and the Circle of Architects from Zagreb."

In the Catalogue 174 projects were listed, and from Belgrade participated members of GAMM: Dušan Babić, Đura Borošić, Dragiša Brašovan, Jan Dubový, Branislav Kojić, Petar and Branko Krstić, Mihajlo Radovanović, Milan Sekulić, Dragomir Tadić, Milan Zloković, only Vojin Simić did not exhibit. In addition, work presented by Josif Najman, regarded as modernist, Branislav Marinković, Jovan Jovanović and Živko Piperski, as interns (МАНЕВИЋ 1980: 275, 278). Branko Popović, Branko Maksimović and Đurđe Bošković, stressing the importance of modern architecture for development of our community, all wrote affirmative criticism. Maksimović gave in *Politika* newspapers extensive three-part critique. Projects were displayed in a way that was immediately possible to observe directions of architecture in all three cities, he noted (1931a: 5), adding it was a serious relapse that most Belgrade architects did not exhibit plans. He positively assessed work of GAMM members (1931b: 8), including Dragiša Brašovan's Yugoslav Pavilion at Milan Fair, Palace of the Danube Regional Government in Novi Sad, and Jan Dubový's Complex of Astronomical Observatory in Belgrade (Fig. 4). Another overview written by Đurđe Bošković was published in two numbers of daily newspaper



Fig. 3. Catalogue front page of Exhibition of Petar Dobrović, Risto Stijović and Nikola Dobrović, Cvijeta Zuzorić Pavilion, 9th November 1930 (Courtesy ULUS Archive)



Fig. 4. Jan Dubový, *Large Refractor Pavilion of the Astronomical Observatory in Belgrade*, photograph (Courtesy Cultural Heritage Preservation Institute of Belgrade)

Vreme and was intended for wider audience, so the author at the beginning explained the historical development of architecture. Once more he reiterated position expressed earlier in the year regarding modern architecture at the exhibition of Oblik, that the principles of contemporary architecture have not changed, only expressed in the new construction material – reinforced concrete (1931a: 5). In second part, he analyzed exhibited works (1931b: 5). In excellent projects by Dušan Babić he noticed overemphasized horizontality (Protić villa) or sculpture set to inadequate place (Lektres Building and UYEA Building). Although left positive impression with the modernist oriented critics, this show revealed also some shortcomings. As Manević remarked (1979a:

154) there was no special preparation, architects exhibited what had, often “copies of the plans reduced to the size of a postcard. Thus, one author could on one square meter of exhibition area present his entire oeuvre.” Regardless of that, irreversible process of change in aesthetic perception reached a peak. In terms of acceptance and influence of GAMM members’ projects on First Exhibition of Contemporary Yugoslav Architecture, their architecture (Yugoslav Pavilion at Milan Fair, Astronomical Observatory in Belgrade, etc.) transferred into mainstream.

Two years later, the Second Exhibition of Yugoslav Contemporary Architecture was organized in the Pavilion. When it comes to Belgrade architects, all members of GAMM took part except Simić and Sekulić. Even though GAMM has again invited architects from Ljubljana and Zagreb, this time counterparts treated them with indifference. Đurđe Bošković (1933a: 389) highlighted essential fact that one “can really only speak about the exhibition of an independent group of architects of modern direction, with guest appearances of several Zagreb citizens” and reminded that participate thirteen architects from Belgrade, three from Zagreb, and no one from Ljubljana. Critics made remark to Belgrade architects for presenting projects already seen in previous exhibitions. Branko Maksimović, also a participant, protested because architect presented work mostly through photographs of façades. Many excluded plans, making impossible to observe important aspects as interior solutions and housing organization. He explained that the true architectural exhibition would be the one showing originals, erected buildings that can be entered into, like the Weissenhof Estate (Weissenhofsiedlung) built for 1927 Stuttgart exhibition (1933: 228–229). Maksimović complimented projects for private buildings and villas by Belgrade architects Milan Zloković, Momčilo Belobrk, and Krstić brothers. Jan Dubový in his opinion, unnecessarily featured the Astronomical Observatory, already shown in more detail on the First show (1933: 229–230). Đurđe Bošković pointed out (1933: 387) that modern architecture it has become a powerful factor in public life. The time

has passed when “the modern architecture was looked with distrust [...] and the average citizen saw luxury and an enemy that disturbs course of traditional life.” In this exhibition photographs of already erected buildings were presented, architectural solutions made in a “modern spirit.” Bošković well concluded that those erected buildings are the main feature of show, and what distinguishes it from the First Exhibition of Contemporary Yugoslav Architecture. Also are displayed the projects that would be carried out soon, and not idealized solutions to various problems, as has been the case (1933: 388). Public interest in the Second Exhibition of Contemporary Yugoslav Architecture was incomparably less from one held two years before, and it was opened only for three days. Indifference toward exhibition could be analyzed from different points, but it has to be taken into consideration that, as Bošković highlighted, façade photographs (as documents of built objects) were displayed, a proof enough that in 1933 modern style prevailed in Belgrade’s contemporary architectural practice.

Major exhibition of Artistic Society Zograf⁷ (ЈОВАНОВИЋ 1998) organized in March 1933 demonstrated the times have changed. As a prominent member of Zograf architect Bogdan Nestorović on that occasion presented his entire oeuvre – from historical styles to modern architecture. Đurđe Bošković (1933b: 73) noticed “indeed incomprehensible heterogeneity in the views of a contemporary architect.” In accordance with his modernist-oriented criticism, he evaluated that most successful Nestorović’s projects are in modern style. Greatest attention, in his opinion, deserved harmoniously composed Commissariat Building in Topčider. Considering Artisans Club he wondered why was there potent tower insufficiently linked to the building itself. Since cross section was not presented, at first he believed that purpose was decorative, which is contrary to major principle of modern architecture – seeking rational solutions. Two main Nestorović’s work presented – St. Mark’s Church and St. Sava’s Temple were “in the Byzantine style,” and thus fulfilled the aspirations of Zograf. On this exhibition, the public first time saw plaster model of the St Sava’s Temple, so Bošković critically analyzed the model noting absence of absolute harmony in interior space or unique disposition of the lateral forces, all prominent characteristic of Hagia Sophia Church in Istanbul (1933b: 74). Todor Manojlović (1933: 549) asked, looking at Nestorović’s exhibited drafts and sketches, which of them are true expression of artist’s architectural ideals, “modern ones or Byzantine and Baroque reconstruction? – Because in both cannot be equally believable.” He presumed “the Commissariat in Topčider over St. Sava’s Temple.” Exhibition of Artistic Society Zograf in March 1933 demonstrated that tide has irretrievably shifted toward modern architecture. Predominantly negative reviews given to non-modern architectural projects by Bogdan Nestorović, including competition project of St. Mark’s Church and model of St. Sava’s Temple have to be studied in broader context of the debate on “national style” that engaged entire professional community regarding stylistic guidelines that followed competition call for the St. Sava’s Temple. Polemic escalated in the beginning of 1932, between the proponents of the national style on one side, and those advocated for a new competition and/or attaining results through a contemporary interpretation of architectural form on the other. Main protagonists of debate were modernist oriented critics, as was Đurđe Bošković.

⁷ Members of Artistic Society Zograf were Živorad Nastasijević, Vasa Pomorišac, Josip Car, Ilija Kolarović, Zdravko Sekulić, Svetolik Lukić, Radmila Đorđević-Milojković, Staša Beložanski. Architect Bogdan Nestorović was also member, and Branislav Kojić exhibited with Zograf. Oriented towards religious art, Zograf wanted to establish a new basis of national style. The Society was active from 1927 until 1940.

Tenth Exhibition of Oblik was organized in the Art Pavilion from 10th to 24th December 1933, with two guests architects – Milan Zloković and Branislav Kojić, presenting the achievements of contemporary architecture. Kojić exhibited Children's Home in Skopje, Primary School in Zemun, Residential building in Belgrade and Public building case study. Zloković, on the other hand, presented Commerce Hall in Skopje, University Children's Hospital, and Šterić villa in Topčider. (УМЕТНИЧКО 1933). On Oblik's Tenth show Zloković exhibited University Children's Hospital, the capital accomplishment of Serbian modernism. Modern architecture hence entered a new phase of highly articulated expression, and in addition that crucial moment consequently marked the end of temporal framework researched regarding architectural exhibitions at the Cvijeta Zuzorić Art Pavilion in Belgrade.

CONCLUSION

Architectural exhibitions, as a complex system of representation, are made of various discourses. In the case of Cvijeta Zuzorić Art Pavilion, following First Autumn Exhibition in 1928, art shows with the participation of architects became increasingly frequent, and as seen were followed by critical reviews in the Belgrade daily newspapers *Politika*, *Vreme*, *Pravda*, journals *Srpski književni glasnik*, *Misao* and *Beogradske opštinske novine*. Considering that, architectural exhibitions arranged in the period 1928–1933 were regarded as a representative form of communication, and consequently, one of the most important factors in transformation of Belgrade interwar architecture.

The direction of creating cultural message went toward the affirmation of modern architecture. How was this accomplished? Decoding the systems of representation by introducing the principles of modern architecture to somewhat passive cultural environment, as was Belgrade between the Two World Wars, required direct confrontation of old and new tendencies. Exactly that was done on the architectural exhibitions in the Cvijeta Zuzorić Art Pavilion. Alongside the projects of modernism were ones inspired by the past: academicism, Serbian national style or Byzantine architecture. Modern architecture shaped its identity by disputing the established value systems of historicism. A new narrative was formed, that its modernity and authenticity based on discontinuity. Opposing the two architectural concepts, the doctrine of modern architecture was promptly evaluated. Next, and most important link in the communication pattern were prominent critics, architects, art historians, artists and writers as Milan Kašanin, Branko Popović, Branko Maksimović, Đurđe Bošković, Sreten Stojanović, Todor Manojlović and others, who with their affirmative modernist-oriented criticism, contributed to emphasize and convey the message of architectural exhibitions.

LITERATURE

- BLAGOJEVIĆ, Ljiljana. *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*. Cambridge, Massachusetts: London: MIT Press, 2003.
- БОШКОВИЋ, Ђурђе. „Модерна архитектура на изложби ‘Облика’.“ *Српски књижевни гласник* XXIX (1930): 214–219.
- БОШКОВИЋ, Ђурђе. „Платно, дрво, бетон!“ *Време* 21.11.1930: 5–6.
- БОШКОВИЋ, Ђурђе. „Изложба југословенске савремене архитектуре I.“ *Време* 27.2.1931: 5.
- БОШКОВИЋ, Ђурђе. „Изложба југословенске савремене архитектуре II.“ *Време* 28.2.1931: 5.

- Бошковић, Ђурђе. „Изложба савремене југословенске архитектуре.“ *Српски књижевни гласник XXXVIII* (1933): 387–389.
- Бошковић, Ђурђе. „Црква Св. Марка и Светосавски храм.“ *Српски књижевни гласник XXXIX* (1933): 73–75.
- Церовић, Наталија и Иван Келемен. *Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ 1922–1941: документ и архива из зграде УЛУС-а*. <<http://www.ulus-art.org/pdf/izlozba%20dokument.pdf>> 18.01.2012.
- Ђурђевић, Марина. *Петар и Бранко Крстић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996.
- Изложба југословенске савремене архитектуре: Београд: Павиљон „Цвијета Зузорић“ од 18. до 26. фебруара 1931. Београд: Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, 1931.
- Изложба: Петар Добровић, Ристо Стијовић и Никола Добровић. 9. XI 1930. Београд: Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, 1930.
- Јовановић, Зоран. *Друштво уметника Зограф*. Београд: Јован М. Васиљевић, 1998.
- Јовановић, Миодраг. „Француски архитект Експер и ‘ар деко’ у Београду.“ *Наслеђе III* (2001): 67–83.
- Кадијевић, Александар. „Изложбе руских архитеката у Београду између два светска рата.“ у: Сибиновић, Миодраг и Марија Межински, Алексеј Аесењев (прир.). *Руска емигранција у српској култури XX века*. Зборник Филолошког факултета I. Књ. 2. Београд 1994: 293–301.
- К[ашанин], М[илан]. „Петар Добровић, Ристо Стијовић и Никола Добровић.“ *Српски књижевни гласник XXXI* (1930): 553–554.
- Кашанин, Милан. „Уметнички павиљон и Прва јесења изложба.“ у: *Уметничке кришике*. Београд: Култура, 1968: 117–122.
- Каталог прве изложбе уметничке групе Облик. Београд: Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, 1929.
- Којић, Бранислав. *Друштвени услови развоја архитектонске струке у Београду 1920–1940 године*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1979.
- Максимовић, Бранко. „Прва изложба савремене југословенске архитектуре.“ *Политика* 22.2.1931: 5.
- Максимовић, Бранко. „Изложба савремене архитектуре.“ *Политика* 28.2.1931: 8.
- Максимовић, Бранко. „Изложба Групе архитеката модерног правца у Београду.“ *Београдске општинске новине III* (1933): 228–230.
- MANEVIĆ, Zoran. *Pojava moderne arhitekture u Srbiji*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 1979.
- МАНЕВИЋ, Зоран. „Београдски архитектонски модернизам 1929–1931.“ *Годишњак зграда Београда XXVI* (1979): 209–226.
- МАНЕВИЋ, Зоран. „Изложбе југословенске савремене архитектуре у Београду (1931, 1933).“ *Годишњак зграда Београда XXVII* (1980): 271–279.
- Манојловић, Тодор. „Колективна изложба Петра Добровића, Ристе Стијовића и Николе Добровића II.“ *Време* 20.11.1930.
- Манојловић, Тодор. „Изложба ‘Зографа’.“ *Српски књижевни гласник XXXVIII* (1933): 548–549.
- ПЕТРОВ, М[ихаило] С. „Пролетња изложба у Уметничком павиљону.“ *Време* 08.05.1929: 4.
- Поповић, Бранко. „Уметнички павиљон у Београду.“ *Српски књижевни гласник XXVII* (1929): 210–213.
- Поповић, Бранко. „Јесења изложба београдских уметника.“ *Српски књижевни гласник XXVI* (1929): 298–305.
- Поповић, Бранко. „Изложба немачке савремене уметности.“ *Српски књижевни гласник XXXIII* (1931): 53–62.
- ПРОЛЕТЊА изложба сликарских, вајарских и архитектонских радова. Београд: Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, 1929.
- Rozić, Vladimir. *Umetnička grupa „Oblik“: 1926–1939*. Beograd: Kancelarija za pridruživanje Srbije i Crne Gore Evropskoj uniji, 2005.
- Стојановић, Сретен. „Изложба београдских уметника у Уметничком павиљону.“ *Политика* 02.01.1929: 7.
- Стојановић, Сретен. „Изложба уметничке групе ‘Круг’.“ *Политика* 03.03.1931: 6.
- Тошева, Снежана. *Бранислав Којић*. Београд: Грађевинска књига, 1998.
- УМЕТНИЧКО удружење Облик: X изложба: сликарство, графика, скулптура, архитектура: 10–24 децембра 1933 године. Београд: Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, 1933.
- Васић, Павле. „Уметнички живот у Београду и Павиљон ‘Цвијета Зузорић’.“ *Годишњак зграда Београда XXXV* (1988): 209–218.
- Вучетић Младеновић, Радина. *Европа на Калемегдану: „Цвијета Зузорић“ и културни живот Београда 1918–1941*. Београд: Институт за новију историју Србије, 2003.

Александра Илијевски

УМЕТНИЧКИ ПАВИЉОН „ЦВИЈЕТА ЗУЗОРИЋ“ КАО ЦЕНТАР ИЗЛОЖБЕНИХ АКТИВНОСТИ БЕОГРАДСКИХ АРХИТЕКАТА 1928–1933 ГОДИНЕ

Резиме

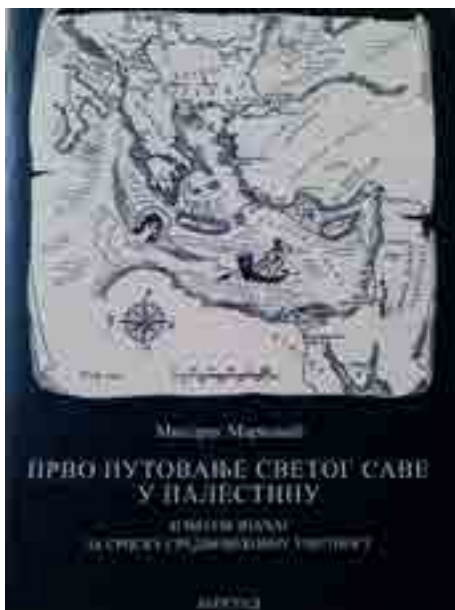
Наративи архитектонских изложби и њихова контекстуализација у историјском и културном дискурсу битни су за истраживање архитектонских токова. Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“ од оснивања 1928. године је генерисао промене у београдском друштву мењајући друштвену динамику и промовишући нове културне моделе. Истодобно, изложбе у периоду 1928–1933 биле су међу најважнијим догађајима који су одредили даљи правац развоја београдске архитектуре. У програмски хетерогеној ситуацији под утицајем нових форми и идеја, управо је путем изложби било могуће сагледати све савремене стилске тенденције. Уз све присутније критичке осврте у новинама и часописима, оне су постале значајан концептуални коректив, и важан фактор у промоцији и афирмацији модерне архитектуре.

Након Прве јесење изложбе 1928. године, у Павиљону „Цвијета Зузорић“ су убрзо следиле бројне смотре уметничких група: „Облик“ (1929/30, 1933), „К.Р.У.Г.“ (1930, 1931) и „Зограф“ (1933) на којима архитекти учествују као гости. Такође, „Група архитеката модерног правца“ организовала је Први салон архитектуре (1929), Прву и Другу изложбу југословенске савремене архитектуре (1931, 1933). Смер конкретизације културне поруке ишао је према афирмацији модерне архитектуре. На који начин је то изведено? Уз радове модерних стремљења, налазили су се и они инспирисани прошлошћу: академизмом, српском средњовековном и византијском архитектуром. Опонирањем два архитектонска концепта, вредновале су се и афирмисале доктрине модерне архитектуре. Сходно томе, на изложбама у Павиљону модерна архитектура је градила индентитет супротстављајући се устаљеним системима вредности историцизама. У питању је био нов наратив који је своју модерност и оригиналност заснивао на раскиду са стиливима прошлости.

Важна карика у комуникацијском обрасцу били су угледни критичари, архитекти, историчари уметности, уметници, књижевници и новинари попут Милана Кашанина, Бранка Поповића, Бранка Максимовића, Ђурђа Бошковића, Сретена Стојановића и других, који су својим афирмативним модернистички оријентисаним критикама допринели да изложбе постану својеврстан катализатор у вредновању доктрине модерне архитектуре.

ПРИКАЗИ
REVIEWS

**Миодраг Марковић, *Прво путовање Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*,
Византолошки институт САНУ, Београд 2009.**



Студија Миодрага Марковића *Прво путовање Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност* изашла је у Београду 2009. године, као 39. књига и најновије посебно издање Византолошког института Српске академије наука и уметности. Овај допуњени текст магистарског рада, одбрањеног на Филозофском факултету 1998. године, имао је као своју полазну основу саопштење припремљено за научни скуп „Манастир Жича“ 1995. године. Иако сам аутор у предговору књиге наговештава негативни предзнак истраживања, склони смо да укажемо да она, настала као резултат преданог и дугогодишњег ауторовог прегнућа, представља замашан научни подухват у погледу минuciозности њеног приступа, као и обима и разноврсности грађе која се обрађује. Оваква свеобухватна концепција обраде проблема утицаја Савиног првог ходочашћа у Свету земљу на српску уметност Савиног времена у целини до сада је била непозната у нашој науци.

Књига је подељена, како се јасно види и из самог наслова, на два дела. Први део чини студија „Прво путовање Светог Саве у Палестину“ (11–93) која је у оквиру магистарског рада написана у виду апендикса, а потом објављена у 29. броју часописа *Зограф*. Чини се да је њено

место на почетку књиге у погледу концепта оправданије, јер уводи читаоца у другу целину књиге и срж студије, прецизније дефинисане у другом делу наслова књиге: „Значај првог путовања Светог Саве у Палестину за српску средњовековну уметност“ (99–282).

У првом делу књиге аутор се бави питањима хронологије (13–19), Савине пловибде до Свете земље (20–28), његовог ходочашћа у Светој земљи (28–78), као и његовом посетом цару Јовану III Ватацу (78–84) и, најзад, посетом Солуну и Светој Гори и повратком у отаџбину (84–93).

Други део књиге састоји се из три поглавља: „О значају Савиних путовања за српску средњовековну уметност у историографији“ (97–112), „Белешка архиепископа Никодима“ (113–186) и „Светилишта Палестине у време првог ходочашћа Светог Саве“ (187–282). Након њих је изнет закључак, на српском (283–285) и, нешто дужи, на енглеском језику (286–295). Закључак је праћен изразито дугим списком скраћеница (298–356), након којег следе регистар (357–374), списак илустрација односно списак цртежа и црно-белих илустрација у тексту (375–379) и списак илустрација у боји (380–381). Књигу завршавају свечане илустрације у боји (сл. I–LII).

У првом делу књиге, на основу података Доментијана, Теодосија и Данила II, Марковић (13–19) убедљиво аргументује свој закључак да је прво путовање Светог Саве у Палестину обављено у

пролеће и лето 1229. године, тј. између априла односно маја 1229. године (када је те године кренула прва лађа из западних лука према Истоку) и 24. септембра 1229. године (када је већ Свети Сава био у Србији и служио годишњи помен свом брату Стефану Првовенчаном – монаху Симону). На основу расположивих извора, са великом дозом опрезности он изводи претпостављену руту Савиних путовања (20–93). Та рута би као полазну тачку имала неку луку у Далмацији (Будва, Котор, Бар, Улцињ, Дубровник?), затим би настављала према Бриндизију, или можда директно млетачком лађом (једрењак или галијом) према палестинској обали дуж обала Јонског мора, ка Криту, Родосу, Лимасолу и директно ка Акри или Јафи, или према Триполију, уз сиријску обалу до одредишне луке. Копнени део пута ка Јерусалиму протекао је са поклоњењима успутним светилиштима или без њих.

У делу књиге у којем се коментарише само Савино ходочашће на палестинском тлу (28–78) аутор изводи руту посете првог српског архиепископа светилиштима Палестине, у чему се извештаји Доментијана и Теодосија слажу (Јерусалим – Црква Васкрсења Христовог – сусрет са јерусалимским патријархом Атанасијем – метох Велике лавре Саве Освећеног – непосредна близина Јерусалима – највеће јерусалимске светиње – Гетсиманија – Маслинска гора – Јордан – Витлејем – Црква Васкрсења у Јерусалиму – Свети Сион – иверски манастир Светог крста – Подгорје – Црква Свете Ане у Јерусалиму – место Светиње над светињама – Гетсиманија – Елеонска гора – Галилеја на Маслиновој гори – Витанија – Посница – Јордан) и у чему се разилазе. Према Доментијану, даља Савина рута би гласила: Јордан – Јерусалим – Лавра Светог Саве Освећеног – Цркве Лавре – Лавра Светог Саве Освећеног – Лавра Светог Јефтимија – Јерусалимска метохија Велике лавре – Назарет – Тавор – Назарет – Акр. Према Теодосију даља рута би гласила: Јордан – (Црква Светог Јована Крститеља) – манастири и лавре Јудејске пустиње – (Герасимова лавра) – Лавра Светог Саве – места подвига Светог Саве – околина лавре и дужина ка мору Содомскоме – Лавра Светог Саве – Лавра Светог Јевтимија – „ман. Светог Никона“ – ман. Светог Теодосија – сва света места у околини Јерусалима – Јерусалим – Назарет – Тавор – Јерусалим – Акр – Азија). Што се тиче посете Јовану III Ватацу у Малој Азији (78–84), аутор износи основану претпоставку да је лука у коју је Сава упловио била Смирна, а да се он сусрео са тим царем у Нимфеју, анилијској Магнезији, Пеликастри, Клезомени или што је мање вероватно у Никеји. Што се тиче пута на Свету Гору, аутор изводи такође руту путовања (Ивиرون – Кареја – Хиландар), што чини и у случају наставка Савиног путовања (Солун – Просек – Велес – Скопље – Липљан – Звечан – Рас – Студеница – Жича).

Миодраг Марковић речи житија Светог Саве од Доментијана и Теодосија подвргава детаљној анализи. Подробно разматра истинитост свих исказа, дајући предност Доментијану, као старијем и прецизнијем животописцу. Искрпно коментаришући одговарајућа места која се односе на Савино ходочашће, аутор износи и могућности тумачења појединих општијих описа ова два писца. Напоследку, сажимајући изнете претпоставке о хронологији пута, он закључује да би Сава могао Јерусалим и света места у његовој околини обилазити током јуна 1229. године (под условом да је крајем маја стигао у Палестину и на путовање кренуо у другој половини априла), док му је за завршну деоницу пута од Свете Горе до Жиче било потребно око четрдесет дана.

Како је већ речено, други део књиге је издељен на три поглавља, од којих је прво поглавље посвећено историји истраживања значаја Савиних путовања за српску средњовековну уметност („О значају Савиних путовања за српску средњовековну уметност у историографији“ 97–112). У њему аутор посебну пажњу указује осврту на најбитнија разматрања историографске вредности Никодимове белешке из предговора првог српског превода Јерусалимског типика и то из, како сам наводи, два разлога: јер она откривају могућу важност тог извора за истраживање утицаја првог путовања Светог Саве у Свету земљу на архитектуру и сликарство средиштва Српске архиепископије, а такође и стога што су прегледом тих истраживања уочене знатне разлике у исходима досадашњих истраживања.

Друго поглавље другог дела књиге („Белешка архиепископа Никодима“ 113–128) састоји се из шест мањих поглавља. У првом поглављу („Свети Сава и оснивање Жиче. Хронологија градње и живописања цркве“ 113–128) је, уз бројне и оправдане расправе, претпостављено да је изградња Жиче отпочела око 1210. године, а да је украшавање жичког храма, које је, по свој прилици обухва-

тало живописање и неке мање градитељске радове, обављено између хиротоније српских епископа и Спасовданског сабора 1220. или 1221. године. На основу портрета и преписа повеља у портику, закључено је да је живопис овог простора цркве настао до смрти Стефана Првовенчаног, 24. септембра 1227. године. Такође, закључено је да је Савина улога у изградњи и живописању цркве била саветодавна, као и да је он у три наврата надгледао радове и давао упутства мајсторима: по доласку у Србију са очевим моштима, по повратку из Никеје и по повратку са првог пута из Свете земље. Друго поглавље другог дела („Свети Сава и изградња цркве Светих Апостола у Пећи“ 128–135) говори о учешћу Светог Саве у подизању Цркве Светих апостола у Пећи и о Арсенију I, наследнику Светог Саве на трону архиепископа, као највероватније главном лицу одговорном за подизање исте цркве. Треће поглавље другог дела књиге („Свети Сион“ 135–148) износи историјат Цркве Светог Сиона, њеног рушења, обнављања, као и изглед цркве на основу описа ходочасника. У њему је закључено да између крсташке цркве Santa Maria Montis Syon и Жиче и пећких Светих апостола нису постојале сличности (у плану, просторном програму, највећем делу конструктивног склопа, размерама и градитељској техници). У четвртном поглављу другог дела књиге („Велика лавра Светог Саве Освећеног“ 148–160) изнет је закључак да католикон Велике лавре није могао да утиче на изглед Спасове цркве у Жичи, као ни на програм пећких Светих апостола. Наредно, пето поглавље другог дела књиге посвећено је односу богослужења у средиштима Српске архиепископије и белешци архиепископа Никодима из јерусалимског типика („Никодимова белешка и богослужење Српске архиепископије“ 161–168). У њему је одбачено становиште да је узор правилима монашког живота у Жичи и Светим апостолима у Пећи представљало богослужење јерусалимских цркава. Неколико страница које следе (164–168) су врло драгоцене, јер резимирају закључке изнете у претходних пет мањих поглавља другог поглавља другог дела књиге. Шесто поглавље другог дела књиге говори о тзв. „сионским темама“ у сликарству Жиче и Светих апостола („Сионске теме“ у живопису Жиче и Светих апостола“ 169–186). У њему се допушта могућност да је Никодимов исказ о утицају сионског храма и „цркве Светог Саве Јерусалимског“ на српско архиепископско средиште делимично тачан, али се одбацује могућност да је „преношење образа“ палестинских светилишта непосредно стајало у вези са Савиним путовањем у Свету земљу. У овом поглављу је изнет закључак да тумачење белешке из предговора архиепископа Никодима не нуди разјашњење тог навода.

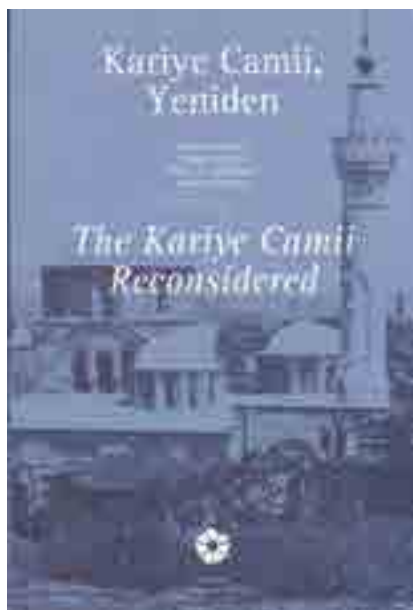
Треће поглавље књиге („Светилишта Палестине у време првог ходочашћа Светог Саве“ 187–285) је последње поглавље друге целине књиге и читаве студије. Оно даје одговор на питање шта се данас може рећи о изгледу светилишта које је Свети Сава посетио у првим деценијама XIII века.

И поред напорног рада и великог труда уложеног у писање књиге и њеног „негативног исхода“, појављивање ове студије у научним круговима има велик, јединствен и, за тему којом се бави, чак пресудан значај. Њоме је без сумње показано да даље претпоставке и истраживања у правцу изучавања утицаја Савиног путовања, а у складу с тим и утицаја уметности Свете земље на српску средњовековну уметност, не могу изнедрити позитивне резултате. Другим речима, приликом подизања и осликавања црквених објеката у српској држави у периоду 1229–1234/1236. године, српска црквена и владајућа елита није пред очима имала узор који су потицали из Свете земље.

С друге стране, без обзира на свој „негативан резултирајући исход“, ова књига ће послужити као одличан, важан и поуздан путоказ даљим генерацијама истраживача, указујући им не само на све потешкоће са којима се озбиљан и минуциозан изучавалац средњовековне уметности сусреће у свом раду и указујући на начине на које се оне решавају, већ и пре свега указујући на, квалитетном изучавању преко потребну, „научну сумњу“ са којом се прилази једној тако захтевној, разуђеној, широкој и, рекло би се, не тако захвалној, тешкој теми.

*Анђела Гавриловић
Универзитет у Београду,
Филозофски факултет – Одељење
за историју уметности*

***TREASURY OF ALL ORNAMENTS: Kariye Camii Yeniden /
The Kariye Camii Reconsidered, Istanbul Research Institute
– Istanbul Arastirmalari Enstitutusu, Istanbul 2011.***



The late Byzantium is a challenging period to survey and synthesize. Any attempt to summarize its complexity and dynamism – within a restricted publisher’s word limit – and at the same time to provide an effective textbook for researchers is fraught with issues of coverage, comprehensiveness, and accessibility. Shaped by the intellectual environment in which it is written, and by the preoccupations of its writers, Byzantine art history in general is not a neutral revelation but a malleable, personal, contingent, cultural activity. Kariye Camii, originally the Church of Christ in the Chora Monastery the most sophisticated example of the Late Byzantine Art, is well known to anyone familiar with Byzantine culture. The present bilingual format of the volume *Kariye Camii Yeniden – The Kariye Camii Reconsidered* (eds. H. A. Klein, R. G. Ousterhout, B. Pitarakis, Istanbul Research Institute – Istanbul Arastirmalari Enstitutusu, Istanbul 2011; 59 color photos; 54 black and white photos; 23 drawings) is published as a result of an exhibition organized at the Pera Museum in Istanbul, April – July 2007. Exhibition organized as narration of the Kariye from the perspective of its two remarkable restorers – Theodore Metochites whose patronage provided the building with “unshakeable walls” and Thomas Whittemore from the mid–20th c. who done a major restoration by the Byzantine Institute of America. The rea-

son behind that choice is to stress two different directions with the same idea: to restore, to bring back the church into a former state, positions although we might hesitate to call Metochites project a restoration than his dialogue with historical past, act of creating something ordered in accordance with all harmony. Fitted together in both alternating and interlacing fashion”,¹ text comprises editors introduction, a core of four sections and twelve articles. The introduction frames the overall examination within the conceit of the ambiguities and implications of a society which defined itself in relation to the Kariye Camii. Twelve articles are grouped in four sections corresponding to the themes of the title: *The Kariye Camii* (35–146), *Theodore Metochites and his Times* (147–298), *Art and Architecture of the Palaiologan Period* (299–448) and *Thomas Whittemore and the Byzantine Institute* (449–510).

The initial dive is very much into the deep end, the first chapter “Kariye Camii” dealing with rhetoric and architecture of Chora Parekklesion. Henry Maguire’s article “Rhetoric and the Reality in the Art of the Kariye Camii” both establishes and advances the state of research in a key area of Byzantine studies.

¹ J. M. Featherstone, *Metochites’s Poems and the Chora*, Kariye Camii Reconsidered, eds. H. A. Klein, R. G. Ousterhout, B. Pitarakis, Istanbul Arastirmalari Enstitutusu, Istanbul 2011, 221.

The greater part is devoted to the visual conventions of reality and the engagement of Byzantine art with everyday life. Two examples from the Kariye Camii can illustrate this kind of realism which Maguire called “rhetorical realism”: the first comes from the mosaics of the inner narthex showing the miracles of Christ and the second was in the praises of the Virgin Mary and tradition of lauding the Virgin through chains of metaphors referring to themes of fertility and renewal. Maguire researched these topics and concluded that “Byzantine church writers interpreted the admission of the Virgin to the sanctuary as evidence for the principle of *oikonomia*, or “economy”, a word that had for the Byzantines a double meaning. In one sense it meant the relaxation of the law that would have kept the Virgin out of the sanctuary foreshadowed the still greater exception that would allow sinners to be saved”.²

Several important paths for future research are cleared in Robert Ousterhout’s article “Reading Difficult Buildings: The Lessons of the Kariye Camii”. Prominent researcher, who wrote a dissertation about a building which causes dazzling spectacle for the eyes, stressed that “Part of the Kariye’s architecture was its breaking of established rules (...) that it represents the Byzantine equivalent of Postmodernism”.³ One might suppose that regularity of space and symmetry is not maintained around Chora. As Ousterhout observes, we cannot rely on modern expectations and definitions, but must be precise and consistent in our understanding of *taxia* in the architecture. So he encourages opinion that “in its irregularity the Kariye is not all that unusual in the history of Byzantine and medieval architecture (...) buildings achieve their final form by intention, not by lack of intention, and understanding of their visual vocabulary – their style – helps us to determine what those intentions might have been, and how the building was meant to be interpreted in its own day”.⁴ The paper offers a nice balance of useful synthesis and insightful commentary.

Large-scale narrative coherence presumes a certain kind of sustained reading from beginning to end of a text. This observation is taken from fine Paul Magdalino’s article in the second part of the Collection “Theodore Metochites, the Chora and Constantinople”. Magdalino has spent much time teaching in Istanbul, so his article reflects upon the empire’s capital city and Metochites’s self-identification with the Chora. Magdalino’s paper is mainly devoted to *Byzantios*, Metochites’s oration in praise of greatness of Constantinople, important evidence for the cultural context in which the Chora was conceived. This paper, represents such a learned and insightful assessment of oration historiography. If expanded to a full-length study, it would represent a major contribution to rhetoric scholarship. Magdalino’s approach to *Byzantios* is not just from formal aspects of praise than to precise description of providential greatness of Constantinople as perfect ideal, the best situated capital, noble and most beautiful city that ever existed: “In Constantinople time is always creating as well as destroying. The city is equally resplendent in its old buildings and in the new constructions that keep being added (...) the founder of the Chora was broadly consistent in his literary portrayal of both his monastery and his city. He was actively engaged in restoring Byzantium, yet restoration – as opposed to renovation or even innovation – was not a concept in his literary vocabulary.”⁵ Magdalino reminded on question of Metochites oikos and that the only attempt to locate it have been made by Ivan Đurić who proposed the Tekfur Saray.

Michael Featherstone begins and ends his article “Metochites’s Poems and the Chora” with pertinent references to the manner of Metochites’s speaking to the monks of the Chora monastery in his Poems written to celebrate his restoration of the Chora. He refers to Metochites’s words on images although it is not clear whether he is speaking of images on the walls or of portable icons. Of utmost importance is Featherstone’s analyses concerning Metochites’s insistence that the mosaics displayed nothing ugly which might be harmful to the viewer, and his interjections for the aversion of “jealous eyes” or evil eyes which could cause harm to the object viewed. Featherstone stressed several times importance of Metochites’s words about turning blind eyes on the monastery “It is marvel to behold, brimming with pleasure: how each and every

² H. Maguire, *Rhetoric and Reality in the Art of the Kariye Camii*, 68.

³ R. Ousterhout, *Reading Difficult Buildings: The Lessons of the Kariye Camii*, 97.

⁴ Ibid., 105.

⁵ P. Magdalino, *Theodore Metochites, the Chora, and Constantinople*, 185.

piece has been arranged, ordered in accordance with all harmony, fitted together in both alternating and interlacing fashion (...) dazzling the eyes as with brilliant fire, presenting nought of ugliness to cause the heart grief of fear, but sending forth a kind of enchanting glow unto the eyes”.⁶

Third part deals with the art of Palaiologan Period. Warren Woodfin in his research project “Wall, Veil, and Body: Textiles and Architecture in the Late Byzantine Church” interprets Chora as stage of liturgical performances. On several topographical examples he analyzed the movements of the clergy “through the architectural space help to bring the otherwise fluid symbolic associations of the architecture and decoration into crisp focus and alignment with the progress of the rite”.⁷ Woodfin concluded that embroidered images on the bishops’ garments are consonant with theology of orders “while it may be unable to represent holy figures by clothing lifeless images, is able to transform its wearers visually from ordained representatives of the heavenly powers into living representations of them. Clothing, rather than covering an icon, reveals the icon in the man.”⁸ Chora church is the best preserved example of those coexisting layers of symbolism in deposition of the Eucharistic species on the altar where are evoked the triumphal entry of Palm Sunday to His Crucifixion and His burial in the tomb of Joseph of Arimathea. It can be concluded that Woodfin’s research claims why the liturgical mystery continues to exist even outside of the church since the wall of separating as a liminal space was destroyed uniting all in Christ ton Zonton.

Topics of interest to Byzantinists, as with all specialisms are bien trouvé in this volume. Twelve contributions about Holy Saviour in Chora could hardly fail to correspond to one or other of its themes. All of these articles are serious works of excellent scholarship, and certainly will be cited for some time as the classic statements on their subjects on Constantinople. The overall message of Chora’s theological greatness is conveyed by extraordinary articles and remarkable photos old and new ones. This was exactly why Metochites compared Chora not only as “unshakable” universal work of philanthropy than as Constantino-politan “treasury of all ornaments”, an omphalos under celestial protection.

Jasmina S. Ćirić*
University of Belgrade,
Faculty of Philosophy –
Institute of Art History

⁶ M. Featherstone, *Metochites’s Poems and the Chora*, 225, 226.

⁷ W. Woodfin, *Wall, Veil, and Body: Textiles and Architecture in the Late Byzantine Church*, 384.

⁸ *Ibid.*, 385.

* Jasmina S. Ćirić is a research assistant at the Institute for Art History Faculty of Philosophy University of Belgrade. Article is part of a projects: “Christian culture on the Balkans in Middle Ages: Byzantium, Serbs and Bulgars from 9th to 15th century” (177015) and “Medieval Art in Serbia and its European context” (177036) financed by Ministry of Science and Education of Republic of Serbia.

Саша Брајовић, Татјана Бошњак, *Имагинарни вртови Ибера Робера*, Народни музеј у Београду, Београд 2012.



Књига *Имагинарни вртови Ибера Робера* Саше Брајовић и Татјане Бошњак (Народни музеј у Београду, Београд 2012, 93 стране са 42 илустрације, ISBN 978–86–7269–128–3) резултат је удруженог изучавања опуса француског сликара Ибера Робера, са посебним освртом на две уметникове слике из фонду Народне музеја у Београду.¹ Промоција књиге одржана је 22. фебруара 2012. у склопу изложбе *Имагинарни вртови Ибера Робера* у Народном музеју.

Рад Татјане Бошњак у представљању дела француских мајстора из матичне Збирке стране уметности Народне музеја² резултирао је вредним научним достигнућима а ауторски печат потврђеног музеалца препознат је у дескрипцији Роберових слика и у прилежном поступку њихове историзације. Увођење ових слика у меморијски систем, као и накнадни процес тумачења, олакшао је њихове контекстуализације, нагласивши допринос Татјане Бошњак у сачињавању *картиона* Роберових слика.

Тумачење слика Ибера Робера, насталих у време буђења Француске револуције, и њихово смештање у универзум француске културе друге половине XVIII века, препуштено је Саше Брајовић, ауторки несумњивог ауторитета у домену изучавања ренесансне³ и барокне уметности.⁴ Хуманистички

основ, на којем почива научни опус Саше Брајовић, непрекидно дограђиван новим и интригантним методама визуелне културе и естетиком рецепције, и овога пута је јасно и недвосмислено присутан. Тумачењем Роберових слика и њиховим смештањем у центар интердисциплинарног истраживачког процеса, ауторка указује на тенденцију у савременој историји уметности оличену у поновном враћању објекта у фокус тумачења.⁵ Стилске, естетске и историјске особености објекта постају

¹ Т. Бошњак, С. Брајовић, „Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли, Ибера Робера у Народном музеју у Београду“, *Зборник Народног музеја* 19–2 (2010), 137–174; Т. Бошњак, С. Брајовић, „Парк на језеру Ибера Робера у Народном музеју у Београду“, *Зборник Майице српске за ликовне уметности* 38, Нови Сад 2008, 79–96.

² Т. Бошњак, „Француско сликарство у Београду: формирање и улога јавне колекције“, *Зборник Народног музеја у Београду* 19–2 (2010), 505–534.

³ С. Брајовић, *Ренесанса и ренесансно својство*, Београд 2009.

⁴ S. Brajović, *Gospa od Škrpjela*, Beograd 2000; С. Брајовић, *У Богородичином врту: Богородица и Бока Којорска – барокна љубожаност западног хришћанства*, Београд 2006.

⁵ T. J. Clark, *The Sights of Death. An Experiment in Art Writing*, Yale University Press 2006.

инверзно огледало ширих феномена, који се преко објекта препознају, синтетизују и појмовно веома прецизно артикулишу.

У истраживачком процесу Саше Брајовић уочава се прожимање уметности и филозофских начела, који се допуњују у вишеслојном тумачењу Роберових слика, са особитим акцентом на строго кодификовање и мигрирање појмова, као што су сублимно и питорескно. Обрасци сликарства и филозофских доктрина постају јединствен медијски систем у којем ауторка остварује дијалог са сликаром и са потенцијалним корисником писаног наратива. Тиме се ауторкин научни опус природно поклапа са *периодом уметности* (XV–XVIII век) – који Ханс Белтинг дефинише као доба у којем је европска уметност у највећој мери почивала на естетским конструкцијама и уметничким теоријама⁶ – али се у комуникацијски однос слике и тумача, у складу са савременим виђењима, уводи и имагинарни рецепијент Роберових слика.

Већ у уводном поглављу књиге *Имагинарни вртови Ибера Робера*, под насловом „Имагинарни вртови Ибера Робера у збирци Народног музеја у Београду“, стиче се сазнање о идејном и стилском везивном ткиву целокупног рукописа. Наиме, сам наслов књиге заједнички је именитељ за две Роберове слике које су од 1949. у власништву Народног музеја у Београду, *Стејенишће јарка ђалаије Фарнезе у Кајрароли* (1768–1769) и *Парк на језеру* (1770–1780). Обе слике су заправо деперсонализовани капричи, имагинарне фантазије, пејзажно-архитектонске конструкције, изнад историјске и наративне одређености. Наслов књиге јасно одражава поетику Робера, као и перспективну позицију коју су ауторке заузеле у сагледавању његовог опуса. Тако Роберови *имагинарни вртови* постају својеврсна митопоетска места, топоси идеалног света, који творе фиктивну стварност.

Истовремено, квалитет и тематска типизираност поменутих слика омогућују да се преко њих ишчита готово целокупан опус Ибера Робера, али и културе у којој су настале. Репрезентативност обе слике омогућила је сублимацију Роберовог опуса, али и стваралачку личност уметника који се већ у уводним речима књиге дефинише као званични пројектант краљевских вртова, први кустос Лувра, али пре свега као сликар ведута и архитектонских каприча – Robert des Ruines.

Друго поглавље књиге, својим насловом „Ибер Робер и француска култура 18. века“, јасно истиче намеру да се Роберова личност протумачи као интегрални део француског културног поднебља последњих деценија XVIII века. Постављање Робера изнад рококоа и неокласицизма, иначе важећих идејних и стилских категорија времена, указује на одсуство фиксиране перспективе у сагледавању уметника и периода у којем је стварао. Управо се стога и закључује да „просветитељство, као интелектуални и културни покрет, није било јединствено, чак ни у својој централној тачки – улози разума. Зато се тзв. доба разума може, прецизније, назвати епохом сензибилности“ (13).

Смештање Ибера Робера у домен сензибилне естетике рококоа, упркос напетости у кодификовању уметника, подстакнуто је делањем опата Дибоса, који је у својим *Размишљањима* из 1719. године сублимирао нову сензибилност као скуп чулних надражаја, изазваних реакцијом на имагинарну, али и тактилну, универзалну лепоту природе, чије дејство спаја душу и тело. Међутим, од средине XVIII века заоштрава се критика, како се наводи, фриволног рококоа, чија естетика не одражава моралну и дидактичку слику историје. Њен главни протагониста био је Дени Дидро, који је у својим критикама Салона у периоду 1759–1791. године кодификовао концепт моралног сликарства.

У склопу интелектуалне климе времена, Ибер Робер је своје уметничко образовање морао да потврди у Риму, где се 1754. године уписује на Académie de France à Rome. У граду античке традиције, Робер је пратио и савремена уметничка струјања. Утицај Пиранезија и Панинија, водећих римских уметника, стваралаца архитектонских фантазија, утврдио је Роберов уметнички опус, који је умногоме почивао на представљању имагинарних ведута са малим фигурама. Тако је Роберов уметнички пут означио и шире аспекте једног протоглобалног света, заснованог на опиту и размени искуства, који је Робер вешто рекомпоновао у својим нестварним композицијама.

⁶ H. Belting, *Invisible Masterpieces*, University of Chicago Press 2001, 8.

Даље праћење живота Ибера Робера доводи до препознавања ширих феномена. По повратку у Париз, Робер већ идуће године, 1766, постаје члан Краљевске уметничке академије, што несумњиво мења његово друштвени и социјални положај. У доба када строга контрола двора над уметничким животом уступа пред јавним тржиштем, дешава се и успон Робера у француском модном друштву. Нова снага буржоазије и јавног мњења оличена је у процвату тржишта уметнина, сатканог од патрона, уметника и критичара. Салони, уметнички кружоци, колекционари, својим динамичким односом указују на нову реалност уметничког универзума у којем истакнуто место припада Иберу Роберу. Хитре руке уметника стварале су по диктату наручиоца и важећем укусу елите, која је у имагинарним сликаровим световима видела место спокоја и разоноде, простор сопственог улепшаног и идеолошки искодираног хабитуса. Међутим, Роберово праћење тренда није нарушило његов углед, о чему сведочи Дидро, који у његовом сликарству препознаје обједињење историзма и жанра као претпоставке моралног сликарства.

Незадрживо успијање Ибера Робера на друштвеној лествици нужно је завршило на двору Луја XVI. Моћна патронажа резултирала је повећаном Роберовом активношћу оличеној у бројним вртним и ликовним конструкцијама изведеним за краља. Самим тим његова улога у друштву постаје још значајнија, и уметник постаје идеал – *honnete homme*. Радо виђен гост помодних догађаја, шармантан и неодољив, Робер истиче конструкцију сопства у складу са идеалима епохе. Истовремено, не остаје у оквирима површне идентификације, већ преко аутопортрета брижљиво конструира своју визуелну биографију, насталу на дискурсу о индустријском уметнику.

Скицност, недовршеност Роберових слика рефлектовала се у појавности уметника, и обратно. Стваралац лепог, постао је конзумент луксуза, новог феномена створеног на вишку размене добара. Каприциозни појединац није могао да остане непримећен и реакција је била неминовна. Дени Дидро, некадашњи подржавалац Роберовог дела, постао је његов критичар. Критика Роберове спољашње манифестације пренела се и на његова платна, као недовршена и површна, сувише фриволна, настала по диктату каприца и моде. Наратив о дегенерацији уметника, заточеника моде, провоцирао је бинарну поделу на женствени рококо и маскулозни класицизам, указујући на родну дистинкцију, веома присутну у теоријском дискурсу просветитељских првака. Ефеменизација Робера, као опште место у критици женственог рококоа, приписана је негативном утицају његове жене, чиме је уметник у моралном смислу аутоматски изгубио педигре, и последично статус историјског сликара.

Демистификација сликара није прошла без политичких последица, па је уметник у време револуционарног терора био утамничен. Након заточеништва, дошло је до рехабилитације Робера и његовог поновног учешћа у јавном животу Париза. Ипак, врхунац Роберовог стваралаштва је прошао и постреволуционарно доба је дефинисало нове уметничке идеале, које сликар није могао у потпуности да испуни.

Треће поглавље књиге у целости је посвећено слици *Сидејениције јарка јалајне Фарнезе у Кајрароли*, коју је Ибер Робер извео у сарадњи са Франсоом Бушеом, задуженим за осликавање људских фигура. Монументално платно настало је вероватно за потребе декорације простора дворца Ла Мијет. Педантним и поступним радом ауторки књиге, анализом архивске грађе и стручне литературе, дошло се до основних сазнања о слици, чиме је извршена њена поуздана историјација. Тако је читаоцу пружена могућност да се упозна са даљом историјом слике. Промене власника слике, током деценија и векова, посредно су указале на промене естетских начела, као последицу различитих социјалних и естетских норми, чиме је слика постала и идеолошка парадигма времена у којем је историјски егзистирала. Тако је, непосредно након свог настанка, слика постала део тржишта уметнина, да би до 1905. године била у колекцији Леополда Голдшмита. Слика је касније била откупљена за имагинарни Хитлеров музеј, који се имао конституисати у Линцу, да би 1949. године, посредством Анте Топића Мимаре, коначно стигла у Југославију на име ратне одштете.

У другом делу поглавља приступило се тумачењу слике у контексту времена у којем је настала. Роберово велико платно исечак је фантастичне имагинације. На њему се одвија једна жанр-сцена, којом доминира монументална и руинирана архитектура. Већ потврђена Роберова инвенција, којом

је познате предлошке рекомпоновао и прилагођавао времену, директно је утицала и на формирање ове слике. У првој половини XVIII века у Француској је дошло до кодификовања специфичног пикторалног поља, као парадигме елегантног, лагодног живота, видљивог на сензибилним сликама Франсоа Бушеа. Знаменити *fêtes champêtres* произвели су рокајну, пикторалну артифицијелност. Естетика уживања, којом су прожети приказани ликови, али и вештина, брзина и умеће сликара, створили су поетичну игру светлости и сенки, својеврсну пасторалну медитацију, поље опуштања и разоноде.

Одсуство централне перспективне тачке, деисторизација приказаних људи, недостатак драматичних гестова и покрета, елемената неопходних при компоновању сцена историјског сликарства, одредили су сликовну поетику Роберовог платна „која се растаче у правцу бескрајних поетских и личних интерпретација“ (58). Тренутак увођења посматрача у слику, „у њено визуелно заокруживање“ (58), од пресудног је значаја за естетику сензибилности али и за правилно читање Роберове слике. Насупрот ауторитативности дидактичног сликарства негованог у делу просветитељског курса, Роберова слика нуди адресату могућност самосталног изналажења одговора на питање шта слика жели или не жели.⁷ Такав став нужно је водио ка препознавању теоријских ставова Рожеа де Пила, који термин *pittoresque* види као кључни квалитет сликарске вештине, који обухвата и описује процес сублимације свих уметничких форми у домен независности сликовног платна или поља (59). Тако се дошло до одређеног ослобођења, независности слике од литерарног предлошка, а истовремено и до релаксације посматрача пред сликом и њеним значењем. Истовремено, естетика питорескног произвела је веома популарне жанрове – ведуте и каприче, особито заступљене у Роберовом опусу. Имагинарно, неочекивано у природи, уобличавало је питорескну атмосферу слика и раскид са класично конципираним мимезисом.

У оквиру културе сензибилних осећања, култ руина заузима истакнуто место. Органско растање природе, проткано руинистичком симболиком, парадоксално је изазивало естетско задовољство, проузроковано меланхоличном сликом света који нестаје. Такође, радост живота која доминира сликом није водила ка строгом сублимном осећању, које је у великој мери одредило патос позних Роберових слика. Појам сублимног дефинисан у делу Едмунда Берка подразумевао је у сликовном систему визуелизацију деструкције, која се постизала „величином, оштрином, нерегуларношћу форме и драматичним контрастом светла и таме“ (61).

У фокусу последњег сегмента књиге нашла се друга, београдска, Роберова слика, *Парк на језеру*, датирана у осму деценију XVIII века. Слика мањих димензија, која је попут *Сйейенициџа љарка љалаџе Фарнезе у Кајрароли* стигла у Југославију на име ратне одштете 1949. године, припада типу *veduta di fantasia*. Такве композиције умногоме су означиле и стваралачки опус Ибера Робера, који је извео низ имагинарних ведута на захтев тржишта и укуса елите. Помодне слике махом су представљале реминисценцију на поједине слике италијанских пејзажа, које је Робер додатно артифицирао стварајући апстрактне, буколике представе, без конкретног топографског одређења. Роберове ведуте су махом типизирание представе са једноличним мотивима, на којим доминирају балустраде, стубови и фигуре бронзаних лавова.

Слика *Парк на језеру* добила је посебан значај укључивањем уметниковог лика у мултифигуралну композицију, што је особеност осамнаестовековне пикторалне културе и подразумева да тиме постаје *conversation piece*. Тако је у неповезани скуп бескарактерних ликова укључен и уметников акциони аутопортрет, па је сликар приказан у аутореференцијалном хабитусу, у тренуцима грозничавог скицирања, чиме се јасно истиче његова ингениозност и телесна покретљивост. Тиме се открива ново поље у читању реторичности тела, веома заступљено у француској уметности XVIII века, чија карактерност „евоцира широки опсег стања и емоција у визуелним уметностима, литературе и уметности“ (75).

Суштина слике, како се наводи, лежи у естетици питорескног, кључном феномену осамнаестовековне културе и уметности. Природа, њена артифицијација и артикулација, одредили су суштину

⁷ W. J. T. Mitchel, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press 2006.

Роберових ведута, па и његове слике *Парк на језеру*. Интервенција у природи, као део осамнаесто-вековног дискурса, дефинисала је експанзију културе у природне просторе, „који су у развоју, који је и сам природан“ (75). Идеологија прогреса у служби просветитељског интервенционизма у домен природног визуелно је сублимирана у Роберовом стваралаштву. Званични пројектант краљевских вртова и виртуоз са кичицом, Робер је сјединио искуства дводимензионалног и тродимензионалног илузионизма (76). Интеграција природе и архитектуре створила је мозаичне целине, низ контролисаних природних догађаја, сједињених у јединствени *grand tableaux*. Упркос, али не и против, логике француског, картузијанског, апсолутистичког, геометријског трга, Робер је свој идеал конципирања врта логично пронашао у Вателеовим теоријским идејама о хортикултури које су почивале на идеји питореског врта, као нерегуларне форме, која оставља посматрачу да мењањем властите позиције промени и аранжман врта (77), чиме се поново истиче идеја о уласку посматрача у слику, већ најављена у тумачењу *Сийеницијџа љарка љалајџе Фарнезе у Кајпароли*. Визуелна апропријација посматрача уводи адресата у слику, а пролазак кроз њу треба да изазове осећање задовољства (78). Питорескни ефекти слике и њен интимни формат, као и њено сензибилно устројство, позивају посматрача да прошета у слици (79), да је види и доживи на свој начин, чини се са још више могућности него што је то пружала ипак једна монументална слика, каква је *Парк на језеру*.

Књига *Имагинарни вртови Ибера Робера* довршава се позивом читаоцу да замени улогу, и да постане субјекат радње, фигура у Роберовом пејзажу. Тиме се ствара закључак који не постоји као формални крај књиге, и чини се са апсолутним правом, будући да је Роберово дело превасходно ишчитано као целина без крајњег окончања, која твори континуирани бескрај заувек недовршен у посматрачевој стваралачкој интерпретацији.

Ту је кључ за разумевање ове књиге и постављање Робера у шире оквире француске културе друге половине XVIII века.⁸ Време меркантилног капитализма, али и истраживања сопства, период терора, али и неспутане радости живљења, нудили су могућност заузимања различите перспективе у сагледавању Роберовог дела.

Доба транзиције,⁹ оличено у многобројним дуализмима, означило је могућност да се периоди у којима су настајале београдске Роберове слике сместе у нижији прозор, вакуум, аутономни хабитус, који лежи у непристајању на ново, али и у немогућности повезивања са протеклим периодом. Спокој и бекство у унутарње сопство, али и у биће природе, одредили су читање Роберових слика као просторе изгубљене среће и децентрализоване аутореференцијалности, која се притом не затвара у аутистичну љуштину, већ снажно остаје у складу са временским и друштвеним координатама.

Роберов свет, сада дијалектички интониран, захваљујући рафинираној елоквенцији ауторки, са особитим личним печатом Саше Брајовић, у потпуности је постао опипљив, својеврсна вербална иконична представа. Довршење Роберовог дела остварено је артифицијелним језиком, снажне реторичности, који твори низ екфраза и тако пластично оживљава уметникове сликовне визије. Поменути вештина реторике у функцији је миметичког читања објекта, које је изведено на најсавременијим научним и методолошким постулатима. Стога су бројне напомене и обимна библиографија остали наменски *скривени*, иза префињене реторичке фасаде, саткане од изузетно суптилних и инвентивно компонованих језичких конструкција, толико удаљене од све актуелније *економизације* језика.

Уосталом, виђење Роберовог опуса и његово наративно представљање засновани су на старим хуманистичким основама, по којима једно уметничко дело – а ова књига то јесте – треба да реципијента убеди, поучи и разоноди. Тако се читалац, на елегантан и готово неосетан начин, ступњевито *просвећује* и уводи у знање света француске културе XVIII века, да би на крају путовања, тако подучен, постао *просвећен* и интелектуално оспособљен да сам доврши или настави своје кретање и оконча или не оконча фабулу. На крају, неосетна и суптилна интервенција над читаоцем, као скуп

⁸ N. L. Dublin, *Futures & Ruines. Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Getty Research Institute 2010.

⁹ M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York – London 2011, 5–51.

инструктивних смерница, представља сигурно упутство у сазнавању француске културе XVIII века, и парадигматичне фигуре Ибера Робера, тако блиске сублимној естетици ауторки, у чијој се изведби миметички свет (историја), на основу прецизне појмовне терминологије, оплемењује и сублимира у естетистичку конструкцију, да би потом артистички испричана и селективно искреирана била препуштена јавном мњењу.

Границе језика ауторки постају границе њиховог и читаочевог света у оквиру којих француска култура *проговара* фино однегованим српским језиком, чији се експресивни потенцијал ставља у службу појмовног разоткривања Роберовог света. Поклапање Роберовог рукописа и рукописа ауторки конституише дублирану слику, управо естетику питорескног, на којој ауторке нескривено заснивају и децентно артикулишу своје читање Роберовог рукописа.

Избор уметника који се нашао у фокусу истраживачког процеса није последица субјективне визије ауторки већ је део нових сагледавања историје уметности. Повратак академским уметницима део је савременог обрта у науци. Све већа пажња придаје се уметницима, неприкосновеним ауторитетима свога доба, и уобличаваоцима званичне културе. Рекомпоновање прошлости засновано је на свеобухватној реконституцији академске уметности и значаја естетике лепог у делима великих мајстора, што је природно узроковало и нове интерпретације Роберовог стваралаштва у стручној јавности, чему су значајно допринеле Татјана Бошњак и Саша Брајовић.

Потребно је истаћи да је књига *Имагинарни вршкови Ибера Робера* уједно и својеврсна алегија пријатељства и научног савеза, будући да су два рукописа двеју научница, упркос различитом, али не и супротстављеном, методолошком приступу и особеном реторичком изражавању, сједињена у једну ритмичну, наративну и критички интонирану целину. Тако је једна ексклузивна и другачија култура, у суштини заснована на универзалним вредностима лепоте, захваљујући снажној ерудицији ауторки ове књиге, пренесена у домен националног језика и културе, поставши њихов интегрални део.

*Игор Борозан
Универзитет у Београду,
Филозофски факултет – Одељење
за историју уметности*

Бојана Поповић, *Примењена уметност и Београд 1918–1941* (каталог изложбе), Музеј примењене уметности, Београд 2011.



Међу новијим програмским тековинама домаћих музејских институција, слојевитом поставком и инструктивним каталогом истиче се изложба „Примењена уметност и Београд 1918–1941“ мр Бојане Поповић. Приређена у ауторкином матичном Музеју примењених уметности, тематском обухватношћу уочљиво надмашује досадашња представљања тог значајног сегмента наше међуратне културе. Њоме се систематично заокружују, али и плодно продубљују, историографска запажања о карактеру заступљеног материјала.

Иако историјски недуго, међуратно раздобље српске уметности је и овом надахнутом презентацијом потврђено као динамично и вишеслојно. Сагледано у контексту преовлађујућих духовних, идеолошких и естетских усмерења, његово еманципаторство је препознато и на пољу примењених уметности. Ауторкином селекцијом по први пут су равноправно обједињене све релевантне области примењене уметности, од којих су неке управо у то време досегле квалитативни зенит (фасадна и ентеријерна скулптура, витраж, намештај).

Осим као темељита допуна постојећих научних тумачења, изложба представља круну музеолошког и историографског рада колегинице Поповић, чији су претходни прилози (монографија о моди у Београду између два рата, изложба „Класици модерне“, егземпларни чланци о учешћу Краљевине СХС на париској изложби 1925. год. и керамици и порцелану Душана Јанковића) свесрдно прихваћени у ширим стручним оквирима. Као дугогодишњи кустос, а потом и музејски саветник, пионирски је утемељила проучавања недовољно расветљених феномена наше међуратне уметности.

Најновије истраживање систематично је спровела у престоничким приватним збиркама, државним архивима, музејским депоима, заводима за заштиту споменика културе, хемеротекама и библиотекама, али и испред и унутар знаменитих међуратних здања. Осим истанчаном изложбеном поставком, ауторкин труд је резултирао исцрпним, примерно графички опремљеним каталогом (Д. Парацки), систематизованим на 263 стране. Он уверљиво сведочи о ширини захватања у проблематику престоничке примењене уметности, на којима и почива избалансиран текстуални наратив. За разлику од пословично шутирих и недоречених каталожских публикација, ауторка развија заокружен синтетички стил излагања, следећи објективистичку традицију интегративних историографских приступа који су у епохи постмодерног нарцизма неоправдано заобилажени као „конзервативни“.

Поглавља каталога су функционално одељена на главне проблемске и типолошке тематске целине које су ауторку закупљале током истраживања београдске примењене уметности: „Примењена уметност у очима савременика“, „На изложбама“, „У школама“, „Уметници/Уметнице“,

„Декоративна скулптура“, „Декоративно сликарство“, „Ентеријер и намештај“, „Обрада метала“, „Текстил“, „Керамика“, „Примењена графика“, „И на крају“, „Каталог изложених дела“, „Биографске белешке“ и „Литература“. У чврсто конструисаној прегледној форми издвојених поглавља, представљене су различите области примењене уметности и коментарисана кључна остварења. Мноштво подтема унутар конзистентног наратива осветљено је језгровито, комбиновањем монографског и расправног метода. Уз сазнајно обогаћивање расположиве фактографије, ненаметљиво су ревидиране поједине превазиђене атрибуције, датовања, класификације и стилске карактеризације.

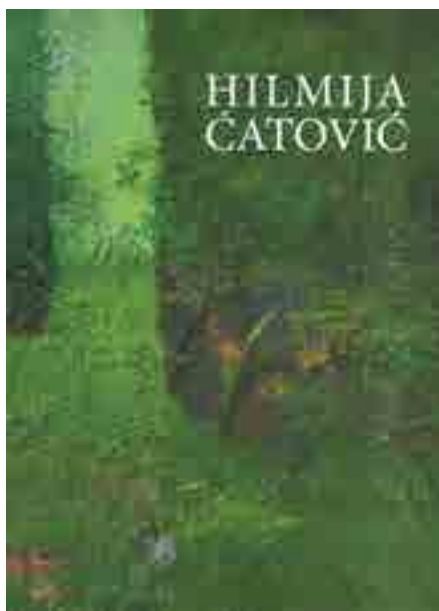
Овим исцрпним каталогом продубљено је тумачење историје примењених уметности на читавом ексјугословенском простору, будући да је Београд на њему продукцијски предњачио ангажујући ствараоце различитих националности. Следио је стилове са европског запада (еклектику, модернизам, класицизам, ар деко), али и усвајао прилоге руске емиграције и тековине националног „слога“, често обогаћене наносима југословенства, јер се традиционална мултикултуралност његових просвећених наручилаца од 1929. год. прилагођавала растућој фаворизацији унитаризујућих уметничких програма. Отуд, уз мноштво афирмативних оцена упућених носиоцима различитих области примењене уметности, ауторкиним излагањем провејава и оправдана критика мање инвентивних остварења државне културе, која су испуњавала сале, витрине и фасаде репрезентативних управних здања.

Проучавања београдске фасадне и ентеријерне скулптуре, а поготово дизајна намештаја и примењене графике, овим разматрањима добијају темељни подстицај. Уз то, аналитички сегменти књиге посвећени осталим областима примењене уметности, сагледани кроз еманципацију жена стваралаца, специјализацију школства, изложбе и друштвену афирмацију водећих личности, такође подстичу нова истраживања.

Као извор драгоцених сазнања и поткрепљених закључака, каталог Бојане Поповић ће дуго представљати незаобилазно полазиште за сва будућа проучавања југословенске међуратне примењене уметности, али и репрезентативне архитектуре, сликарства, скулптуре, дизајна, уметничке критике, теорије, педагогије, тржишта и утицаја духа времена на развој ликовног стваралаштва. Отуд ће га прилежно користити генерације стручњака различитих усмерења, заинтересоване за историографску едукацију, колико и за потпуније вредновање опуса предводника тадашње примењене уметности: Драгутина Инкиострија, Петра Палавичинија, Сретена Стојановића, Душана Јанковића, Маргите Предић, Миле Богдановић, Николаја Краснова, Бранка Шотре, Милоша Бабића, Драгослава Стојановића, Михајла С. Петрова, Васе Поморишца и других. Захваљујући опширном резимеу на енглеском језику, као и двојезичним легендама испод илустрација, репрезентативни каталог је пријемчив и иностраној стручној публици.

*Александар Кадјевић
Универзитет у Београду,
Филозофски факултет – Одељење
за историју уметности*

Љиљана Зековић, Ферид Мухић, Хилмија Ћатовић, Центар за очување и развој културе мањина – Центар савремене уметности Црне Горе, Подгорица 2012.



Ретроспективна изложба слика Хилмије Ћатовића у Дворцу Петровића у Подгорици била је добар повод да се о овом истакнутом ствараоцу, пре свега на тлу Косова и у Метохији, појави монографска студија.

Хилмија Ћатовић припада реду оних стваралаца школованих на београдским академијама за примењену и ликовну уметност током педесетих година минулога века што су својим пионирским радом поставили добре основе за развој косовско-метохијске ликовне сцене крајем шездесетих и током седамдесетих година. Та генерација стваралаца, утемељитеља ликовне сцене на тлу Косова, свој рад фокусира је у два правца.

Примарни смер њиховога деловања подразумевао је дуг и упоран рад на сопственој вајарској (Светомир Арсић Басара) односно ликовној (Хилмија Ћатовић) поезици и стварање дела којима су привукли пажњу српске ликовне јавности као ствараоци у чијем промишљању света егзистира изражена веза са исконским бићем завичаја и потреба да се суштина те везе изрази савременим скулпторским односно ликовним језиком – дакле знаковним системом који кореспондира са актуелним поетикама на српској односно европској уметничкој сцени.

Други правац у коме су ови уметници усмерили своју енергију био је дефинисан потребом да се у заосталој, провинцијској средини, с краја педесетих и током шездесетих година прошлога века, каква је била Приштина,¹ развије интензиван ликовни живот и да се, једноставно, створе услови за размену искустава са ствараоцима из других средина и истовремено ради на стварању услова за оснивање високошколске установе у којој ће уметничком позиву моћи да се посвете млади, талентовани људи каквих је на Косову одувек било. Коначно, сви ти напори резултирали су, почетком се-

¹ Крајем педесетих година Приштина је дословно била потпуна уметничка провинција без ликовних догађаја – у њој је усамљено деловало неколико појединаца попут Владе Радовића (у Пећи) или Бранка Дочића (у Приштини) и нешто свршених ђака пећке Уметничке школе. Ваљало је, дакле, радити на цеховском организовању уметника што је постигнуто оснивањем Клуба ликовних уметника Косова и Метохије.

Веома је значајно за развој ликовне уметности на Косову и у Метохији и оснивање Дечанске ликовне колоније у лето 1958, и размена мишљења и идеја са ствараоцима из других средина. Те године у њеном раду, осим чланова Удружења ликовних уметника Косова и Метохије, учествовали су истакнути југословенски ликовни ствараоци попут: Милоша Гвозденовића, Боже Продановића, Лазара Вујаклије, Марка Крсмановића, Александра Цибета Јеремића, Богомила Карлавариса, Александра Шиверта...

дамдесетих, отварањем Ликовне академије у Приштини у чијој је делатности, између осталог, рад Уметничке школе у Пећи добио свој пуни смисао.

Студију *Хилмија Ћајновић* (Центар за очување и развој културе мањина и Центар савремене уметности Црне Горе, Подгорица; 44 стране текста, 121 табла у боји, 15 црно-белих, уводни текст преведен на енглески језик) чини неколико целина од којих су носеће текст историчара уметности Љиљане Зековић *Природа божанско јорикло хармоније* и филозофа и естетичара Фериде Мухића *Сликар Хилмија Ћајновић: Виду вичан*.

Стиче се утисак да уводни текст Љиљане Зековић, ипак, није испунио функцију пролегомене из које се, са аспекта и принципа историје уметности, темељно може сагледати Ћајновићев опус и фазе кроз које је пролазио у свом сликарству. Као да је читав напис писан у журби без суштинског улажења у проблем његове поетике.

Сасвим кратак сумаран увод на почетку написа о Ћајновићевом школовању исцрпљује се у набрајању уметничких школа у Херцег Новом и Скопљу кроз које је прошао и имена Николе Мартиноског и Лазара Личенског код којих је учио основе сликарског заната. При томе се код помињања школе у Херцег Новом олако изостављају имена тадашњих професора: Мирка Кујачића, Марија Маскарелија и Велише Лековића.²

Конечно се, готово реда ради, помиње и Академија за примењену уметност у Београду на којој је, због изразитог талента, уписан одмах на другу годину студија и на којој је магистрирао на техници мозаика. А чињеница је да је у време његовог учења на Академији предавао низ изузетних међуратних стваралаца: Миленко Шербан, Васа Поморишац, Винко Грдан... Код Грдана, изузетног ствараоца и педагога, међуратног „земљаша“ и креативног заговорника социјалних тенденција у сликарству Краљевине Југославије је и дипломирао 1957. године, а магистарске студије завршио на мозаику у класи Рајка Николића.

Разуме се да је у таквом сумарном, тачније би било рећи површном и непотпуном, ређању веома битних чињеница из времена Ћајновићевог школовања потпуно изостављен естетички профил шесте деценије у српском сликарству – време прелома, време настанка „Децембарске групе“, време стварања других, углавном кратковекних, група у ликовном животу престонице и, наравно, време великих међународних изложби, које су и те како утицале на младе нараштаје што су се тих година школовали у Београду.³

Наравно да је кроз такав приступ времену формирања младог ствараоца изостао и низ круцијалних података о његовом односу према значајним догађајима у ликовном животу Београда и могућим додиривањима виђеног са његовим тадашњим размишљањима и сликарским радом.

Наравно, не о простом утицају виђеног већ о могућем провоцирању и настајању одређених питања о смислу стварања, његовој функцији и принципима транспозиције идеје у свет слике.

У даљем тексту Љ. Зековић врши поделу Ћајновићевог опуса на неколико тематских целина: *Поеџику фигурације*, *Социјалну џемаџику*, *Зелено у души и очима* и *Људску драму – драму љироде*, *Надреално у сликарству Хилмије Ћајновића*, у којима са мање или више успеха настоји да прати и разјасни генезу његовог сликарства и све промене у начину ликовног мишљења света којим је окружен и на који, по природи ствари, по природи уметничкога бића, реагује.

Истини за вољу Љ. Зековић је, радећи на тексту о Хилмији Ћајновићу, имала веома тежак и незахвалан посао. Тежак и незахвалан стога што је добар део његовог опуса нестао 1999. године у време великог егзодуса неалбанског живља са Косова. Тада је његов атеље у згради Академије у

² Мирко Кујачић је предавао сликање, Марио Маскарели цртање а Велиша Лековић акварел.

³ Осим „Децембарске групе“ која настаје 1955. године на српској ликовној сцени, веома кратко, егзистира група „Шесторице“ затим „Група 57“ и „Београдска група“, надаље група „Простор 8“ коју су чинили искључиво вајари, онда „Медијала“...

Када је пак реч о великим међународним изложбама, у време Ћајновићевог бивања на Академији у Београду, већ 1953. године приређена је изложба савременог холандског сликарства са делима Мондријана и Теа Ван Дуизбурга, затим Савремене америчке уметности (са делима Аршила Горког, Џексона Полока, Марка Тобија, Франца Клајна, Мотервела, Марка Ротка...), па онда изложба скулптура Хенрија Мура...

Приштини као и ателеа његових колега био похаран и о делима што су се налазила у ателеу данас се ништа не зна, тако да је било веома тешко писати о Ћатовићевом опусу.

Но ваља рећи и то да је у приватним збиркама и колекцијама на тлу некадашње Југославије остао немали број слика из свих његових фаза на основу којих је могла бити написана темељнија студија.

Овако је изостало и вредносно одређивање Ћатовићевог сликарства у односу према југословенској односно српској ликовној сцени за коју је он везан и годинама проведеним у Србији, деловањем на Факултету уметности у Приштини и присуством у ликовном животу Србије. А чињеница је, чак и када се има у виду да му је опус преполовљен, да Хилмија Ћатовић по начину елаборације слике, по односу према теми, по исијавању суптилних вибрација из хуманог језгра слике, или њеног метафизичког слоја, спада у ред ретких стваралаца који су делом успевали да додирну суштину пејзажа, дубоко сакривену испод његовог појавног облика.

Други текст под називом *Виду вичан* дело је филозофа и естетичара Ферид Мухића. Како и сам наслов каже, текст као окосницу има проблем између гледања и виђења. Виђење, тачније sluheње суштине појавног света, основни је предуслов за њену транспозицију у свет слике. Једна од вертикала око које Мухић гради своје виђење Ћатовићевог сликарства је и разматрање проблема односа између сликара и пејзажа који је одабрао као тему за своју слику. Мухић, сасвим исправно, поставља вишеслојну и вишесмерну комуникацијску раван на којој се одвија дијалог између ствараоца и света који је предмет његове визуелне опсервације. У једној равни је однос између ствараоца и, најчешће, пејзажа и истовремено комуникација између пејзажа и ствараоца. У другој пак равни је централни проблем – проблем виђења и транспозиције виђеног у свет слике; транспозиције унутрашњих треперења што постоје у бићу пејзажа, тражење равни у којој се врши њихово додиривање са пулсацијама уметниковог бића и превођење доживљеног и спознатог у систем визуелних кодова примерених ствараоцем бићу. Виђење *из средишњих сојстивеног живојш*. Стога Ферид Мухић с правом закључује како: „Слика Хилмија Ћатовић, мудар и виду вичан, помно загледа у лице свијета, налази путоказ и ондје гдје се он никаквим гледањем не може наћи. Јер је научио како да **види**! Он слика јер зна шта тражи, зна за чим трага, и то слика тек када га, својим умијећем сагледа! Свака његова слика је повијест трагања и свака слика прича о нађеном излазу“.

Монографију, поред ова два носећа написа, чини и један јако драгоцен текст. Реч је о стваралачкој биографији Хилмије Ћатовића коју је уметник диктирао у перо Ибрахиму Хацићу. То је у ствари најдрагоценији део ове монографије у којој је Ћатовић, из свог угла, одговарајући на промишљено постављена питања Ибрахима Хацића, дефинисао основне проблеме стваралаштва и фазе кроз које је пролазио освајајући биће слике.

Уз поменуте написе монографији су прикључени и цитати из текстова сликара и историчара уметности који су, у своје време, писали о Ћатовићу што чини, у већини случајева, драгоцен прилог тумачењу његовог дела. Осим цитата монографији су прикључени и биографија Хилмије Ћатовића и селективни избор самосталних изложби.

Монографија је, иначе, изузетно добро графички обликована, за шта се побринуо Синиша Радуловић, са великим бројем репродукција. Нажалост, изостао је напор да се у приватним колекцијама пронађу, анализирају и сниме дела која припадају његовим ранијим фазама, будући да је значајан део његовог укупног опуса страдао у време после нато агресије када су, највећим делом, уништена и дела многих професора Факултета уметности у Приштини што су се налазила у њиховим ателеима у згради у којој су биле смештене сликарске и вајарске класе.

Речју, монографија о Хилмији Ћатовићу је хвале вредан издавачки подухват Центра за очување и развој културе мањина и Центра савремене умјетности Црне Горе на који сенку баца недовољно артикулисан и недоречен текст Љиљане Зековић.

Срђан Марковић
Универзитет у Нишу,
Факултет уметности Ниш –
Одсек за ликовне уметности

БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА објављених у Зборнику *Маџице српске* за ликовне уметности 1–41

Бр. 1–41/1965–2013/

главни/одговорни/ уредници:

др Дејан МЕДАКОВИЋ

бр. 1–7/1965–1971.

др Светозар РАДОЈЧИЋ – др Војислав Ј. ЂУРИЋ

бр. 8/1972.

др Дејан МЕДАКОВИЋ

бр. 9–26/1973–1990.

академик Дејан МЕДАКОВИЋ

бр. 27–30/1991–1994.

дописни члан САНУ Динко ДАВИДОВ

бр. 32–35/2003.

др Александар КАДИЈЕВИЋ

бр. 36–41/2008–2013.

секретари:

др Динко ДАВИДОВ

бр. 1–21/1965–1985.

мр Лепосава ШЕЛМИЋ

бр. 22–30/1986–1994.

др Љиљана СТОШИЋ

бр. 32–35/2003.

Марта ТИШМА

бр. 36–41/2008–2013.

Посвећени бројеви Зборника за ликовне уметности:

Споменица Радослава Грујића, 5/1969.

Књига Павла Васића, 7/1971.

Књига Дејана Медаковића, 8/1972.

Књига Светозара Радојчића, 15/1979.

Књига Војислава Ј. Ђурића, 21/1985.

Аутори:

АНГЕЛИЧИН ГОЦЕ-ЖУРА:

- Нов археолошки налаз у Охриду: да ли је откривен катедрални храм Самуилове патријаршије?, 36/2008, 9–18.

АНДРЕЕВСКА ЈЕЛЕНА:

- Крушевски зографи-иконописци и њихово место у уметности Македоније XIX века, 26/1990, 287–298.

АНДРЕЈЕВИЋ АНДРЕЈ:

- Претварање цркава у џамије, 12/1976, 99–117.

БАБИЋ БОШКО:

- На маргинама историје манастира Трескава, 1/1965, 23–31.
- Пећинска црква светог Лазара у Тиквешу, 3/1967, 161–170.
- Три грчка фреско натписа на зидовима цркава средњовековног Прилепа из друге половине XIII века, 5/1969, 25–33.
- Фреско-живопис сликара Онуфрија на зидовима цркава прилепског краја, 16/1980, 271–280.

БАБИЋ ГОРДАНА:

- Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава. Архијереји служе пред Хетимасијом и архијереји служе пред Агнецом, 2/1966, 11–31.
- Српски записи у грчком четворојеванђељу бр. 131 из Чикага (САД), 8/1972, 361–371.
- О живописаном украсу олтарских преграда, 11/1975, 3–49.
- О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара, 15/1979, 151–177.
- Епитети Богородице коју дете грли, 21/1985, 261–275.

БАЈАЛОВИЋ-ХАЦИ-ПЕШИЋ МАРИЈА:

- О дрворезу Београда из 1522. године, 16/1980, 261–269.

БАКАЛОВА ЕЛКА/BAKALOVA ELKA:

- Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo (A pictorial interpretation of the idea of restoring harmony between man and the world of nature), 21/1985, 105–122.
- The Wheel of Life in 17th Century Painting – Iconographic Sources, 32–33/2003, 9–19.

БАНК АЛИСА ВЛАДИМИРОВНА:

- Из историји изучења памятників сербского искусства в России, 4/1968, 239–245.

- Золотой перстень из собрания Эрмитажа, 16/1980, 205–210.
- БЕРНШТАЈН ДАВИД К./БЕРНШТЕЙН ДАВИД К.:
 - Татлин?! Гончарова? Ле Дантю!? (об одном загадочном лубочном опыте русского классического авангарда), 36/2008, 247–260.
- БИБЛИОГРАФИЈА радова др Дејана Медаковића, 8/1972, 3–19.
- БИБЛИОГРАФИЈА радова проф. др Војислава Кораћа, 20/1984, IX–XV.
- БИКИЦКИ МИЛАНА:
 - Прва српска уметничка изложба у Сомбору и њени одједи у штампи, 26/1990, 307–330.
- БОГДАНОВИЋ АНА/BOGDANOVIĆ ANA:
 - Manets un bar aux Folies-Bergère und seine interpretationen, 41/2013, 95–102.
- БОГДАНОВИЋ ДИМИТРИЈЕ:
 - Стара српска књижевност у делу Светозара Радојчића, 15/1979, 15–18.
- БОГДАНОВИЋ СОЊА:
 - Православност у српском црквеном живопису. Поводом једне старе полемике, 9/1973, 231–242.
 - Никола Плавшић и српске црквене старине на Земалској изложби у Будимпешти 1885. године, 13/1977, 303–321.
 - Франц Мертенс и српска средњовековна архитектура, 15/1979, 207–228.
- БОЖИЋ ИВАН:
 - Которско-млетачки спорови око црквених драгоцености, 8/1972, 375–383.
- БОРОЗАН ИГОР:
 - Ненад Макуљевић, Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације, Београд 2006, Завод за уџбенике и наставна средства – Београд, 374 стране са 38 црно-белих слика, ISBN 86-17-13563-8, 36/2008, 298–304.
 - Катарина Митровић, Топчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића, Београд 2008. Историјски музеј Србије, 212 страна са 54 слике, ISBN 978-86-82925-36-1, 38/2010, 289–296.
 - Између самоинсценације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић, 39/2011, 75–143.
 - Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини XIX века, 40/2012, 95–114.
 - Саша Брајовић, Татјана Бошњак: Имагинарни вртви Ибера Робера, Београд 2012, Народни музеј у Београду, 93 стране са 42 илустрације, ISBN 978-86-7269-128-3, 41/2013, 257–263.
- БОРЧИЋ ВЕРА:
 - Још један ученик Константина Данила, 5/1969, 351–352.
- Бакрорез манастира Хиландара из 1743, 13/1977, 245–249.
- Три иконе из Хрватске, 14/1978, 277–282.
- БРАЈОВИЋ САША:
 - Слика Смрт Богородице у цркви Госпе од Шкрпјела, 32–33/2003, 21–29.
 - Јасна Јованов, Стеван Алексић 1876–1923 (Матица српска, Нови Сад 2008), 39/2011, 301–303.
 - Саша Брајовић, Портрет племкиње у Меморијалу Павла Бељанског, 41/2013, 89–94.
- БРАЈОВИЋ САША, БОШЊАК ТАТЈАНА:
 - Парк на језеру Ибера Робера у Народном музеју у Београду, 38/2010, 79–96.
- БРДАР ВАЛЕНТИНА:
 - О архитектури виле Ајкен Филипа Шмита, 41/2013, 153–162.
- БРЗИЋ БОШКО:
 - Српска икона на стаклу из 1760. године, 7/1971, 273–276.
- БУЛАТОВИЋ ДРАГАН:
 - Дискурс неалузивне продукције и нужна алузивност интерпретације, 38/2010, 261–271.
 - Cultural heritage as a brand or museum as economy of a wish, 39/2011, 285–292.
- ВАЛТЕР КРИСТОФЕР/WALTER CHRISTOPHER:
 - The Invention of John the Baptists Head in the Wall-calendar at Gračanica. Its Place in Byzantine Iconographical Tradition, 16/1980, 71–83.
- ВАСИЋ ПАВЛЕ:
 - Сликарска породица Јакшића из Беле Цркве, 1/1965, 267–286.
 - Сликарска породица Јакшића из Беле Цркве addenda чланку, 2/1966, 319–325.
 - Ђенаро Базиле, сликар Срба у XVIII веку, 4/1968, 333–344.
 - Три иконостаса Јакова Орфелина у Срему, 6/1970, 241–246.
 - Сложеност сликарског дела Петера Крафта и његови одједи, 8/1972, 309–323.
 - Александар Шаца Лазаревић (1888–1914), 10/1974, 287–310.
 - Три иконописца, Стајић, Стајић-Тошковић и Клајић. Мали прилог историји сликарства у Мачви, 11/1975, 305–315.
 - Цртеж Јакова Орфелина за Историју Јована Рајића, 12/1976, 267–270.
 - Захарија Орфелин и Јакоб Матиас Шмуцер, 13/1977, 251–259.
 - Зограф Станоје и његово дело, 14/1978, 325–337.
 - Један пројект Ота Вагнера у Србији, 15/1979, 401–406.
 - Стефано дела Бела и Србија, 17/1981, 243–250.

- Мало познати радови Михаила Живковића и Димитрија Аврамовића, 19/1983, 235–240.
 - Мали прилози уметничком животу у Сомбору, 21/1985, 391–401.
- ВЕЛМАНС ТАЊА/VELMANS TANIA:**
- Le decor sculptural dune fenetre de leglise de Kalenic et le theme de la fontaine de vie, 5/1969, 89–93.
 - L'influence byzantine dans l'art d'inspiration populaire en Géorgie. Les fresques de l'église des Saints-Archanges de Laškher, 21/1985, 123–134.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ РАЈКО Л.:**
- Уметност у Срба Северне Далмације у XVIII столећу. Прилог историји српске уметности у XVIII веку, 18/1982, 199–214.
- ВЗДОРНОВ ГЕРОЛД ИВАНОВИЧ/ВЗДОРНОВ ГЕРОЛД ИВАНОВИЧ:**
- Материјали для биографији Н. Л. Окунева, 12/1976, 309–318.
- ВИРТ КАРЛ АУГУСТ/WIRTH KARL-AUGUST:**
- Wege und Abwege der Überlieferungsgeschichte von Gestalten der klassisch-antiken Mythos: das Bild der Harpyie im ausgehenden Mittelalter (und bei Giorgio Vasari), 17/1981, 1–75.
- ВОЈВОДИЋ ДРАГАН:**
- Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности, 38/2010, 35–78.
- ВОКОТОПУЛОС ПАНАЈОТИС Л./VOCOTOPoulos, PANAYOTIS L.:**
- Remarks on the Iconography of St. Cyril of Alexandria and of St. John Damascene in Cretan Painting, 32–33/2003, 31–33.
- ВРБАШКИ МИЛЕНА:**
- Литографије Павла Чортановића, 29–30/1993/1994, 129–143.
- ВУЈОВИЋ БРАНКО:**
- Натпис деспота Стефана Лазаревића, 4/1968, 175–189.
 - Манастир Фенек, 9/1973, 201–227.
 - Надгробни споменици манастира Гргетега, 24/1988, 203–213.
- ВУКОВИЋ САВА:**
- Настојатељи манастира Гргетега, 24/1988, 71–97.
- ВУКСАН БОДИН:**
- Јован Исајловић млађи: „Кнез Милан Обреновић II на одру“, 20/1984, 99–115.
- ВУЛОВИЋ БРАНИСЛАВ:**
- Црква Св. Богородице у средњовековној Кулајни: необјављени резултати једног истраживања, 8/1972, 387–398.
 - Проблем рестаурације манастира Дренче, 14/1978, 213–234.
- ВУЛОВИЋ МИЛА:**
- Манастир св. Арханђела у Црној Реци, 4/1968, 249–259.
 - Црноречка бронзана кадионица, 8/1972, 401–405.
- ГАБЕЛИЋ СМИЉКА:**
- Лесновска испосница св. Илије, 18/1982, 171–187.
 - Непознати локалитети у околини Лесновског манастира, 20/1984, 163–175.
 - Поствизантијски циклус арханђела на примерима из Мораче, Кучевишта, Сарајева и Трнова, 32–33/2003, 35–45.
- ГАВРИЛОВИЋ АЊЂЕЛА:**
- Смиљка Габелић, Манастир Конче (Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Београд 2008), 39/2011, 295–297.
 - Миодраг Марковић: „Прво путовање Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност, 41/2013, 251–254.
- ГАРАШ КЛАРА/GARAS KLARA:**
- Die Genremalerei im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa, 17/1981, 251–262.
- ГАРИДИС МИЛТОС/GARIDIS MILTOS:**
- Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XIIe au XIVe siècle), 18/1982, 1–18.
- ГЕЛЕР КАТАЛИН/GELLÉR KATALIN:**
- Illustrations hongroises dans les courants de l'Art Nouveau hongrois, 14/1978, 175–190.
- ГЕНОВА ЕЛЕНА:**
- Византијска традиција на малката пластика у црквоната минијатурна дърворезба от османския период, 32–33/2003, 47–59.
- ГЕРГОВА ИВАНКА:**
- Иконографија на помениците през поствизантијски период у Бугарија, 32–33/2003, 61–70.
- ГЕРОВ ГЕОРГИ/GEROV GEORGI:**
- Newly Revealed Murals from 1476 at the Dragalevci Monastery, 32–33/2003, 71–82.
- ГЛИГОРИЈЕВИЋ МИРЈАНА:**
- Пјер-Антонио Палмерини, 7/1971, 57–81.
- ГОЛУБОВИЋ БИЉАНА Б.:**
- Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој гори, 22/1986, 85–125.
- ГРАБАР АНДРЕ/GRABAR ANDRÉ:**
- LHodigitria et L'éléousa, 10/1974, 3–14.
 - Les représentations d'icônes sur les murs des églises et les miniatures byzantines, 15/1979, 21–29.
- ГРАЦИЈУ ОЛГА/GRATZIOU OLGA:**
- Searching for the public of some Greek religious engravings in 18th century Hungary, 29–30/1993/1994, 93–105.

ГРИМАЉУК РОСТИСЛАВА/ГРИМАЉУК РОСТИСЛАВА:

- Витражи Петра Карпљука у контексту 101. годишњице делатности „Атељеа витража и мозаика Станишић и синови“ у Сомбору, 38/2010, 161–174.

ГРОЗДАНОВ ЦВЕТАН:

- Прилози познавању средњовековне уметности Охрида, 2/1966, 199–232.
- Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности, 3/1967, 49–72.
- О портретима Климента Охридског у охридском живопису XIV века, 4/1968, 103–118.
- Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку, 5/1969, 37–56.
- Композиција Опсаде Цариграда у цркви светог Петра на Преспи, 15/1979, 277–287.
- Јован Владимир и представе седмочисленика у македонској уметности XVIII–XIX века, 20/1984, 229–235.
- Месецослов Асемановог јеванђеља и старије зидно сликарство у Македонији, 21/1985, 13–27.
- Охридски архиепископ Прохор и његова делатност, 27–28/1991/1992, 271–287.

ДАВИДОВ АЛЕКСАНДРА:

- Представе Лозе Јесејеве у српској уметности XVIII века, 22/1986, 147–171.

ДАВИДОВ-ТЕМЕРИНСКИ АЛЕКСАНДРА:

- Concordia Apostolorum: Загрљај апостола Петра и Павла. Поводом фреске из Мушникове код Призрена, 32–33/2003, 83–105.

ДАВИДОВ ДИНКО:

- Из историје српског бакрореза XVIII века. I, 1/1965, 239–263.
- О Украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку, 4/1968, 213–235.
- Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович, 5/1969, 121–138.
- Иконе XVIII века из Николајевске цркве у Старом Сланкамену, 6/1970, 333–363.
- Непознати бакрорези XVIII века, 8/1972, 409–429.
- Бакрорезне илустрације Захарије Орфелина у Историји Петра Великог, 10/1974, 187–206.
- Барокни иконостас из Суботице-Александрова 1766, 11/1975, 149–161.
- Српска црква у Борјадугу, 15/1979, 355–368.
- Иконе зографа Темишварске и Арадске епархије, 17/1981, 111–157.
- „Српска варош“ на гравирама Острогона, 21/1985, 177–203.
- Страдање манастира Гргетегу, 24/1988, 297–306.
- Византија после Византије, 32–33/2003, 7–8.

ДАВИДОВ ДИНКО, МЕДАКОВИЋ ДЕЈАН:

- Инж. арх. Милоје Милошевић (Београд 15. VII 1923 – Нови Сад 2.V 1968), 4/1968, 409–412.

ДАВИДОВ ЗОРИЦА:

- Сликарски узор Павла Симића, 8/1972, 327–338.
- ДАВИДОВИЋ-РАДОВАНОВИЋ НАДЕЖДА:
- Сибила царица етиопска у живопису Богородице Љевишке, 9/1973, 29–42.

ДАМЈАНОВИЋ ДРАГАН:

- Римокатоличка црква Срца Исусова у Шиду, 36/2008, 225–245.
- Herman Bollé i zagrebačka Preobraženska crkva, 40/2012, 195–223.
- Branko Čolović, Sakralna baština dalmatinskih Srba (Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb 2011), 40/2012, 316–317.

ДАУТОВИЋ ВУК:

- Златар Јован Николић, 40/2012, 173–194.

ДЕ ЛУИЋИ ПОМОРИШАЦ ЈАСМИНКА/DE LUIGI POMORIŠAC JASMINKA:

- Federico Bencovich scrive a Rosalba Carriera, 12/1976, 261–263.

ДЕНЕГРИ ЈЕША:

- Текстови Саве Шумановића „Сликар о сликарству“ и „Зашто волим Пусеново сликарство“, 29–30/1993/1994, 145–157.
- Средишње поглавље послератног модернизма. Срђан Марковић, Децембарска група (Београд 2000), 38/2010, 278–280.

ДЕНИЋ ЧЕДОМИР:

- Рукописне књиге библиотеке манастира Гргетегу у XIX веку, 24/1988, 215–242.

ДИМИТРИЈЕВИЋ ДАНИЦА:

- Протоисторијски и антички Acumincum, 6/1970, 269–279.

ДИМИТРИЈЕВИЋ КАТАРИНА:

- Представа Светих седам ефеских младића у Богородичиној цркви у Студеници, 36/2008, 43–55.

ДОБРОВИЋ ОЛГА:

- Ликовне критике Петра Добровића у Pariser Deutsche Zeitung-y, 19/1983, 305–324.

ДРАГОЈЕВИЋ ПРЕДРАГ:

- Драгомир Глишић (1872–1957), 25/1989, 263–280.
- Обрада једног Винкелмановог текста у српској штампи XIX века, 36/2008, 147–156.
- Упоредни метод Стшиговског и његов пријем у Србији. Идеолошко и методолошко у мишљењу о уметности, 40/2012, 163–172.

ДРЉЕВИЋ МАРИЈА:

- Историја и архитектура Поште 1 у Београду, 37/2009, 277–296.

DUJČEV IVAN:

- Traits de polémique dans la peinture murale de Zemen, 8/1972, 119–127.

ДУРАНЦИ БЕЛА:

- Ференц Ј. Рајхл војвођански архитекта са прекретнице векова, 17/1981, 263–280.
- Сликари Стипан Копиловић (1877–1924), 22/1986, 267–274.

ЂОРЂЕВИЋ ДРАГОСЛАВ:

- Један неостварени циклус Зоре Петровић, 4/1968, 393–406.

ЂОРЂЕВИЋ ИВАН М./ЂОРЂЕВИЋ ИВАН М.:

- Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љвишку, 9/1973, 15–26.
- О фреско-иконама код Срба у средњем веку, 14/1978, 77–98.
- Две молитве краља Стефана Дечанског пре битке на Велбужду и њихов одјек у уметности, 15/1979, 135–150.
- Images clipeatae dans la peinture monumentale serbe du XIII^e siècle, 16/1980, 13–23.
- Сликаство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту, 17/1981, 77–110.
- Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века, 18/1982, 41–52.

ЂОРЂЕВИЋ СВЕТЛАНА, МАТИЋ ВОЈИСЛАВ:

- Манастир Свети Ђурђе, 6/1970, 89–118.

ЂОРЂИЈЕВСКИ ДЕЈАН:

- О питању учешћа Михаила Астрапе у осликавању хиландарског католикона, 40/2012, 9–18.

ЂУРЂЕВИЋ МАРИНА, КАДИЈЕВИЋ АЛЕКСАНДАР:

- Симетрија у новијој српској архитектури, 27–28/1991/1992, 1–14.

ЂУРИЋ БАЛША:

- Душан Миловановић, Ризнице манастира Хиландара, 38/2010, 275–277.

ЂУРИЋ ВОЈИСЛАВ Ј.:

- Настанак градитељског стила Моравске школе. Фасаде, систем декорација, пластика, 1/1965, 35–65.
- Дубровачки градитељи у Србији средњег века, 3/1967, 87–106.
- Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству, 4/1968, 67–100.
- Име Меркурије из Псаче, 7/1971, 231–235.
- Марков манастир – Охрид, 8/1972, 131–162.
- Свети Сава Српски – нови Игњатије Богоносац и други Кирил, 15/1979, 93–102.
- Босанске минијатуре у грчком рукопису 149 из атинске Националне библиотеке, 22/1986, 33–42.
- Которске цркве око 1200. године и њихово порекло, 25/1989, 1–20.

- Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић-Бранковић, 26/1990, 13–46.
- Икона о хиротонији грачаничког митрополита Никанора, 27–28/1991/1992, 297–317.

ЂУРИЋ-ЗАМОЛО ДИВНА:

- Део стваралаштва архитекте Стојана Тителбаха у Београду, 16/1980, 315–340.

ЂУРИЋ СРЂАН:

- Представа Сократа у Љубостињи, 13/1977, 199–204.

ЕРДЕЉАН ЈЕЛЕНА:

- Стећци – поглед на иконографију народне погребне уметности на Балкану, 32–33/2003, 107–119.

ЖИВАДИНОВИЋ ДАВИДОВИЋ ЗОРА:

- Мода ампира у Војводини, 1/1965, 309–321.

ЖИВАНОВ ДРАГОЈЛА:

- Библиографија Зборника Матице српске за ликовне уметности бр. 1–41, 41/2013, 269–287.

ЖИВКОВ СТАНИСЛАВ:

- Томислав Марасовић: Dalmatia praeromanica (Књижевни круг Сплит, Музеј Хрватских археолошких споменика Сплит и Архитектонски факултет Загреб), 40/2012, 313–315.

ЖИВКОВИЋ МИЛОШ:

- Икона Богородице са Христом и светим Николом из манастира Свете Тројице у Пљевљима. Прилог проучавању сликарског опуса Максима Тујковића, 41/2013, 9–32.

ЖИВКОВИЋ СТАНИСЛАВ:

- Надежда Петровић (1873–1915), 2/1966, 343–365.
- Српска цртачка и сликарска школа Кирила Кутлика, 5/1969, 239–255.
- Атеље Јована Бијелића, 7/1971, 383–394.
- Неки видови сецесије у српском сликарству, 8/1972, 349–358.
- Непознате слике Боривоја Стевановића, 18/1982, 271–276.

ЗАРИЋ ИРЕНА:

- Иконостас цркве Свете Тројице у Извору код Босилеграда, 37/2009, 221–247.

ЗИРОЈЕВИЋ ОЛГА:

- Један лист из историје манастира Раванице, 21/1985, 329–330.
- Имање манастира Гргетег (на основу турских извора XVI и XVII века), 24/1988, 99–101.
- Сремске цркве и манастири у турским пописима из друге половине XVI века, 25/1989, 21–60.

ИБРАЈТЕР-ГАЗИБАРА БОЈАНА:

- Патронаштво митрополита Павла Ненадовића, 37/2009, 125–175.

ИВАНИЋ БРАНКА:

- Чин бивајемо на разлученије души от тела у Светој Софији у Охриду, 26/1990, 47–88.

- Псалам 118. у Минхенском псалтиру и тема Посебног суда, 32–33/2003, 121–126.

ИВАНОВИЋ, Милан

- Натпис са надгробне плоче монахиње Марине из 1371. године, 10/1974, 335–342.
- Натпис патријарха Арсенија IV Јовановића на надверију иконостаса цркве св. Апостола у Пећкој патријаршији, 13/1977, 221–244.
- Неколико натписа из Метохије, 14/1978, 283–298.
- О натпису грачаничког митрополита Никанора из 1551. године на крсту из села Смире, 22/1986, 243–249.

ИГЊАТОВИЋ АЛЕКСАНДАР:

- Усавршена природа: Београдски сајам (1953–1957), 41/2013, 181–204.

ИЛИЈЕВСКИ АЛЕКСАНДРА:

- The Cvijeta Zuzorić Art Pavilion as the Center for Exhibition Activities of Belgrades Architects 1928–1933, 41/2013, 237–248.

ИЛИЋ ЈЕЛИЦА:

- Црква Богородице у Бистрици – Вољавац, 6/1970, 203–219.

ЈАКШИЋ ИВАН:

- Планови и скице манастира Гргетега из 1812. године, 24/1988, 159–166.

ЈАКШИЋ ЈАСМИНА:

- О архитектури Старобечејске прве штедионице и кредитне банке, 39/2011, 63–74.

ЈАНЦ ЗАГОРКА:

- Иконографске композиције на кожним повезима српске ћириличке књиге, 3/1967, 207–216.
- Силуета као илустрација у српској књизи XIX века, 4/1968, 357–364.
- Романски орнамент у српском монументалном сликарству XIII века, 8/1972, 53–60.
- Сецесија у периодици Србије почетком XX века, 13/1977, 339–345.
- Прилог проучавању заглавља листова у ослобођеној Србији, 16/1980, 305–314.
- Сецесија на повезу српске књиге, 18/1982, 255–262.
- Повези Жефаровићеве Стематологије, 22/1986, 261–266.
- Уметност књиге у првој половини XVI века, 27–28/1991/1992, 229–236.

ЈАЊУШЕВИЋ БОГДАН:

- Прилог проучавању старе градске куће у Сомбору, 38/2010, 97–110.

ЈЕРКОВ ДОБРИЛА:

- Регистар – Index, 26/1990, 331–370.
- Регистар – Index, 27–28/1991/1992, 327–361.
- Регистар – Index, 29–30/1993/1994, 337–383.

ЈОВАНОВ ЈАСНА:

- Из преписке сликара Јосифа Фалте, 22/1986, 275–282.

- Колекција Павла Бељанског 1945–1952, 39/2011, 167–181.

ЈОВАНОВИЋ ВОЈИСЛАВ С.:

- О запису Владислава Буће у Никољцу, 20/1984, 185–193.

ЈОВАНОВИЋ МИОДРАГ:

- Јован Четиревић Грабован, 1/1965, 199–222.
- Иконостас српске цркве у Даљу, 3/1967, 281–291.
- Иконостас манастира Бездина, 6/1970, 121–133.
- Архитекта и сликар Александар Табаковић, 7/1971, 367–370.
- Ђура Јакшић пред Рубенсом, 8/1972, 341–345.
- Српски уметници у Италији у XIX веку, 12/1976, 181–198.
- Павле Симић у манастиру Кувеждину, 15/1979, 229–262.
- Катарина Ивановић у Минхену и белгијско историјско сликарство, 20/1984, 275–281.
- Теофил Ханзен, „ханзенатика“ и Ханзенови српски ученици, 21/1985, 235–258.
- „Болетика“ у Гргетегу, 24/1988, 167–175.

ЈОВАНОВИЋ МИОДРАГ, МАТИЋ ВОЈИСЛАВ:

- Манастир Базјаш, 5/1969, 293–306.

ЈОВАНОВИЋ МИОДРАГ:

- Плављанић Теодор, Васа Ешкићевић (1867–1933), 6/1970, 161–184.

КАДИЈЕВИЋ АЛЕКСАНДАР/KAĐIJEVIĆ ALEKSANDAR:

- On the later architecture of Leskovac and its place in Serbian architecture, 37/2009, 265–276.
- Александра Ступар, Град глобализације (Архитектонски факултет у Београду, Орион арт, Београд 2009), 38/2010, 287–288.
- Newer Serbian architecture and its audience, 39/2011, 253–269.
- Владан Ђокић, Урбана типологија: градски трг у Србији (Архитектонски факултет Универзитета у Београду 2009), 39/2011, 306–307.
- Градитељска делатност Петра Ј. Поповића у југоисточној Србији (1908–1930), 40/2012, 225–240.
- Adolph Stiller (ed): Belgrad, Momente der Architektur / Belgrade, Moments in Architecture (Mury Salzmann, Wien 2011), 40/2012, 324–325.
- Expressionism and Serbian Industrial Architecture, 41/2013, 103–112.
- Бојана Поповић: Примењена уметност и Београд 1918–1941 (каталог изложбе), Музеј примењене уметности, Београд 2011, 41/2013, 263–266.

КАДИЈЕВИЋ АЛЕКСАНДАР, ЂУРЂЕВИЋ МАРИНА:

- Симетрија у новијој српској архитектури, 27–28/1991/1992, 1–14.

КАДИЈЕВИЋ АЛЕКСАНДАР, ЂИРИЋ ЈАСМИНА С.:

- Carmen Popescu, Le style national Roumain. Construire une Nation à travers l'architecture 1881–1945, Rennes 2004, 36/2008, 283–289.

КАЈМАКОВИЋ ЗДРАВКО:

- Утицај старе српске графике на живопис зографа Василија, 2/1966, 235–242.
- Ново дело Георгија Митрофановића, 4/1968, 267–271.
- Раичевићева икона са Ошанића, 5/1969, 309–311.
- Четири иконе из радионице мајстора Козме, 7/1971, 259–269.
- Када је поп Страхиња сликао фреске у манастиру Озрену, 10/1974, 351–357.
- Козма – Јован, 13/1977, 99–116.
- Новооткривене фреске XVI века у цркви манастира Гомионице, 19/1983, 117–135.

КАКАВАС ГЕОРГИОС/КАКАVAS GEORGE:

- Ecclesiastical objects in the Byzantine and Christian museum from the Timios prodromos monastery at Serres, 32–33/2003, 127–141.

КАЛАФАТИС КАЛИОПИ ФЕДРА/KALAFATIS KALLIOPH-NAIDRA:

- Sketchbooks and Sketches in the Postbyzantine Period, 32–33/2003, 143–149.

КАНДИЋ ОЛИВЕРА М.:

- Куле-звоници уз српске цркве XII–XIV века, 14/1978, 3–75.

КАРИН ТЕА/KARIN THEA:

- Die estnische Malerei von 1850–1940 und die Düsseldorfer Malerschule, 24/1988, 53–67.

КАТИЋ РЕЉА В.:

- Постанак и прошлост хиландарског метоха манастира св. Петра Коришког, 18/1982, 133–151.

КАШАНИН МИЛАН:

- О Рафаилу Момчиловићу, 2/1966, 369–373.

КАШИЋ ДУШАН Љ.:

- Манастир Гргегег у XVIII веку, 24/1988, 103–128.
- Унутрашњи црквени живот Старе Србије у првој половини XVI века, 27–28/1991/1992, 97–125.

КИЛ МАКИЕЛ/KIEL MACHIEL:

- Armenian and Ottoman Influences on a Group of Village Churches in the Kumanovo District, 7/1971, 247–255.

КИРИН АСЕН:

- Зидно сликарство цркве Светог Илије у Илијенском манастиру, 29–30/1993/1994, 301–323.

КИСАС СОТИРИОС К./KISSAS SOTIRIOS K.:

- Представа светог Саве Српског као ктитора манастира Ватопеда, 19/1983, 185–199.
- Натпис Димитрија Хоматијана на окову иконе Христа Великог Архијереја из Охрида, 23/1987, 165–173.
- Светогорски дани Прохора Охридског, 27–28/1991/1992, 289–295.

КЛАНИЦА ЈАЗМИНА:

- Црква светог Николе у Темишвару, 41/2013, 51–70.

КНЕЖЕВИЋ БРАНКА:

- Црква светог Петра у Преспи, 2/1966, 245–265.
- Црква у селу Рамаћи, 4/1968, 121–171.
- Ктитори Лапушње, 7/1971, 37–54.
- Натписи на камену из Лапушње, 9/1973, 245–253.
- Стара црква у Бањи Јошаници, 12/1976, 71–95.
- Средњовековне цркве и манастири у долини Црнице, 16/1980, 223–259.
- Манастири у источној Србији по турским пописима из XV и XVI века, 21/1985, 293–322.
- Манастири у нахији Брвеник по турским пописима из прве половине XVI века, 26/1990, 255–270.
- Друштво и уметност у источној Србији од 1455. до 1586. године, 29–30/1993/1994, 159–212.
- Две теме из манастира Крепичевца: ктиторски портрети и Прича о инорогу, 32–33/2003, 151–158.

КОВАНЦИЋ-ПЕТРОВИЋ НЕВЕНКА:

- „Смедеревски град“ – непознато дело Косте Миличевића, 19/1983, 295–303.

КОЈИЋ ЉУБИНКА:

- Икона „Христос на престолу“ из православне цркве у Фочи, 4/1968, 275–280.
- Три сарајевске иконе апостола, 5/1969, 315–321.
- О икони светог Ђорђа са житијем из Чајнича, 7/1971, 239–244.
- „Свети Никола са житијем“ Алексија Лазовића. Прилог грађи за проучавање српског барока, 8/1972, 433–439.
- Икона Богородице са Христом и светитељима, из Требиња, 11/1975, 283–288.

КОЛАРИЋ МИОДРАГ:

- Из даље и ближе прошлости неких споменика на Дунаву, 2/1966, 269–289.
- Основни проблеми српског барока, 3/1967, 235–277.
- Два прилога о животу и раду наших уметника XIX века, 7/1971, 335–340.
- Петар Убавкић и портрет Ђуре Даничића, 8/1972, 461–463.
- Два прилога за проучавање настанка и развоја романтизма у српској архитектури, 10/1974, 365–370.
- Досликавање иконостаса Саборне цркве у Нишу, 11/1975, 319–327.
- Непознато о познатом. Олтар Саборне цркве у Београду, 15/1979, 395–399.

- Случај Табаковић, 20/1984, 283–292.
- У спомен Миливоју Николајевићу сликару, 23/1987, 213–218.

КОЊИКУШИЋ ВЛАДИМИР:

- Мотиви из југословенских земаља у радовима минхенске сликарске породице Адам, 26/1990, 189–216.

КОРАЋ ВОЈИСЛАВ:

- Првобитна архитектонска концепција которске катедрале XII века (њено порекло и њен значај за архитектуру у Зети и Рашкој), 3/1967, 3–30.
- Стара црква у Сланкамену и њено место у развиту српске архитектуре касног средњег века, 6/1970, 293–312.
- На новим путевима, 8/1972, 23–38.
- Порекло утврђења манастира Студенице, 12/1976, 25–39.
- Милешевска спољна припрата и њен одјек у архитектури Трнова, 19/1983, 17–40.
- О традицији у светогорској архитектури, 21/1985, 163–175.

КОСТИЋ АНА:

- Представа Свети Сава мири браћу у српском црквеном сликарству XIX века, 41/2013,

КОСТИЋ МИРОСЛАВА:

- Роду и Обществу. Цртеж насловне стране Историје Јована Рајића рад сликара Јакова Орфелина, 37/2009, 109–124.
- Мирослав Тимотијевић, Рађање модерне приватности, Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века, 37/2009, 340–344.
- Бранка Кулић, Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку (Галерија Матице српске, Нови Сад 2007), 39/2011, 298–300.
- Иконостас Саборне цркве у Сремским Карловцима, 40/2012, 75–94.

KOSTOVSKA PETRULA:

- The Concept of Hope for Salvation and Akakios Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir, 39/2011, 41–61.

КРАУТ ВАЊА:

- О сликару Михајлу-Мини Филимоновићу. Прилог изучавању српског романтичарског сликарства, 3/1967, 295–299.
- Бета Вукановић као карикатуриста и збирка њених карикатура у Народном музеју, 4/1968, 383–389.
- Скице Стеве Тодоровића за „Таковски устанак“, 7/1971, 357–363.
- Петар Аничкић, 8/1972, 451–457.
- Постанак и развој „школа начертанија“ у Србији и њихов значај у ликовном васпитању, 11/1975, 165–182.

- Два документа о новијем српском сликарству, 12/1976, 287–291.

- Цртежи Новака Радонића, 13/1977, 285–295.

- Неколико графика Ђорђа Андрејевића Куна са прве графичке изложбе у Београду, 15/1979, 411–418.

- Прилог за монографију Бранка Шотре, 17/1981, 281–297.

- Стева Тодоровић (1832–1925) живот и цртачко дело (поводом 150-годишњице рођења), 18/1982, 103–130.

КРЗОВИЋ ИБРАХИМ/KRZOVIC IBRAHIM:

- Secesija u djelu arhitekta Josipa Vancaša, 23/1987, 89–104.

КРУЉАЦ ВЕСНА:

- Лидија Мереник, Уметност и власт: српско сликарство 1945–1968 (Вујичић колекција, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2010), 39/2011, 308–313.

КУКИЈАРИС СИЛАС/KUKIARIS SILAS:

- Неколико представа српских светитеља у Грчкој изван Свете Горе, 27–28/1991/1992, 67–72.
- Представе тропара у поствизантијском сликарству, 32–33/2003, 159–170.

КУЛИЋ БРАНКА:

- Тронови за свете мошти у Фрушкогорским манастирима средином XVIII века, 32–33/2003, 171–182.

КУСОВАЦ НИКОЛА:

- Адам Стефановић (1832–1887), 2/1966, 329–340.
- Георгије Жефаровић први школовани сликар и графичар код Срба, 4/1968, 299–306.

КУЧЕКОВИЋ АЛЕКСАНДРА:

- Бранко Чоловић, Манастир Крка, СКД „Просвјета“, Загреб 2006; 206 страница, црно-беле фотографије и блок фотографија у боји, нацрти и планови, резиме на енглеском језику, извори и литература, индекси, ISBN 953-6627-83-3, 37/2009, 345–348.

ЛАЗИЋ ГОРДАНА:

- Архитект Милан Антоновић (1868–1929), 27–28/1991/1992, 15–35.

ЛЕСЕК МИРЈАНА:

- Иконостас Јакова Орфелина у манастиру Гргегу, 24/1988, 177–191.
- Григорије Јездимировић, 25/1989, 235–262.
- Константин Лекић (1780–1838), 29–30/1993/1994, 113–128.

ЛИСИЧИЋ ХРИСТИНА:

- Драгутин Инкиостри-Меденак, 1/1965, 337–350.

ЛОСКИ БОРИС/LOSSKY BORIS:

- Reflet du coeur de Notre-Dame de Paris sur l'icône de la dormition de Pančevo, 7/1971, 343–347.

МАГЛОВСКИ ЈАНКО:

- Крст процветали из Празничког минеја Божицара Вуковића (1538), 29–30/1993/1994, 281–300.

- Богородица Живоносни источник. Драгуљи једне касно и поствизантијске теме, 32–33/2003, 183–192.

МАКСИМОВИЋ ЈОВАНКА/MAKSIMOVIĆ JOVANKA:

- Камена декорација Мораче, 2/1966, 35–49.
- Студије о Мирослављевом јеванђељу (II), 6/1970, 3–11.
- Студије о Мирослављевом јеванђељу (III), 8/1972, 41–50.
- La sculpture romane du XIVe siècle en Espagne, France, Italie et Yougoslavie, 10/1974, 61–70.
- Четворојеванђеље Старчеве Горице, 12/1976, 59–68.
- Илуминација београдског паримејника, 16/1980, 1–12.

МАКУЉЕВИЋ НЕНАД/MAKULJEVIĆ NENAD:

- Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века. Прилог рецепцији националног средњовековног наслеђа у српском сликарству XIX века, 32–33/2003, 193–212.
- Саша Брајовић, У Богородичином врту: Богородица и Бока Которска – барокна побожност западног хришћанства, Плато 2006, 382. стр., 37/2009, 329–332.
- Андреја Дамјанов: архитекта позноосманског Балкана, 38/2010, 137–150.
- Habsburg Orientalism: The Image Of Bosnia And Herzegovina in the “Kronprinzenwerk”, 41/2013, 71–88.

МАНДИЋ СВЕТИСЛАВ:

- Два прилога о фрескама студеничке спољне припате. I Ана и Радослав. II слика смрти једног монаха, 2/1966, 89–103.

МАНЕВИЋ ЗОРАН:

- Дело архитекте Драгише Брашована, 6/1970, 187–199.
- Архитектура и политика (1937–1941), 20/1984, 293–308.

МАНОЈЛОВИЋ-РАДОЈЧИЋ ЉИЉАНА:

- Илустровани календар у Марковом Манастиру, 9/1973, 61–81.

МАРИНКОВИЋ ЗАГОРКА:

- Портрети Павела Ђурковића из земунских збирки, 1/1965, 289–306.

МАРИНКОВИЋ РАДМИЛА:

- Српска књижевност прве половине XVI века, 27–28/1991/1992, 175–184.

МАРКОВИЋ ИВАН Р:

- Дом синдиката у Београду – експликација архитектуре социјалистичког реализма, 39/2011, 271–283.
- Два пројекта архитекте Вернера Марха у Београду, 41/2013, 163–180.

МАРКОВИЋ МИОДРАГ/MARKOVIĆ MIODRAG:

- Одблесци култа Св. Илариона Мегленског у поствизантијској уметности на Балкану, 32–33/2003, 213–221.
- St. Niketas the Goth and St. Niketas of Nikomedeia: apropos depictions of St. Niketas the martyr on medieval crosses, 36/2008, 19–42.
- The Painter Eutychios-Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid, 38/2010, 9–34.

МАРКОВИЋ СРЂАН/MARKOVIĆ SRĐAN:

- Завичајна вертикала у сликарству Зорана Фуруновића, 36/2008, 261–279.
- Прва српска уметничка, сликарска и вајарска изложба у Сомбору 1910. године, 40/2012, 241–261.
- The Birth of Modern Graphic Design in South Serbia Pavle Đokić's Posters for Leskovac Textile Fair, 41/2013, 229–236.
- Љиљана Зековић, Ферид Мухић: Хилмија Ћатовић, Подгорица 2012 (Издавач: Центар за очување и развој културе мањина и Центар савремене уметности Црне Горе, Подгорица; 44 стране текста, 121 табла у боји, 15 црно-белих, уводни текст преведен на енглески језик, 41/2013, 265–267.

МАРОШИ ЕРНЕ/MAROSI ERNÖ:

- Esztergom zwischen Ost und West: Einige Fragen ungarischer Kunst unter Béla III, 15/1979, 51–69.

МАТЕЈЧИЋ РАДМИЛА/МАТЕЈЧИЋ RADMILA:

- Српско-православна црква св. Николе у Ријеци, 9/1973, 175–197.
- Udio goričkih i furlanskih majstora u baroknoj umjetnosti Rijeke, 14/1978, 153–174.
- Barokizacija sklopa franjevačkog samostana i crkve Gospe Trsatske u Rijeci, 22/1986, 173–198.
- Барокна архитектура и опрема зборне цркве Св. Еуфимије у Ровињу, 24/1988, 25–40.

МАТИЋ ВОЈИСЛАВ:

- Манастир Златица, 7/1971, 279–292.
- Манастир Војловица, 9/1973, 153–171.
- Црква светог Николе у Нерадину, 10/1974, 117–138.
- Стара црква светог Николе у Сремским Карловцима, 11/1975, 81–95.
- Стара црква манастира Ковиља, 12/1976, 155–177.
- Капела на хору карловачке Саборне цркве и њен иконостас, 13/1977, 149–174.
- Звоник манастира Велике Ремете и његови ктитори, 14/1978, 299–323.
- Архитектура цркве у Борјаду, 15/1979, 369–380.
- Капела светог Трифуна у Сремским Карловцима, 16/1980, 123–143.
- Архитектура манастира Гргетег, 24/1988, 129–157.

МАТИЋ ВОЈИСЛАВ, ЂОРЂЕВИЋ СВЕТЛАНА:

- Манастир Свети Ђурђе, 6/1970, 89–118.

МАТИЋ ВОЈИСЛАВ, ЈОВАНОВИЋ МИОДРАГ:

- Манастир Базјаш, 5/1969, 293–306.

МАШНИЋ МИРАНА М.:

- Зидно сликарство Цркве Св. Ђорђа Победоносца у Младом Нагоричину, 40/2012, 19–40.

МЕДАКОВИЋ ДЕЈАН:

- Јован Клајић, 1/1965, 325–333.
- Иконостас Јоакима Марковића у селу Дишнику, 5/1969, 141–155.
- Мојсеј Суботић, 7/1971, 123–142.
- Прве штампане монографије српских манастира (1798–1859), 10/1974, 209–259.
- О Емилијану Јосимовићу, 12/1976, 273–284.
- О Сергију Николићу, 13/1977, 267–284.
- О Јосифу Веселићу, 14/1978, 339–352.
- Барокне теме српске уметности, 15/1979, 343–353.
- Ризнице фрушкогорских манастира, 19/1983, 137–148.
- Идеолошке основе српске и хрватске уметности у 19. веку, 20/1984, 85–97.
- Иконостас Григорија Герасимова Московитера у Доњој Ковачици из 1724. године, 21/1985, 369–376.
- Љубомир Стојановић и српска историја уметности, 25/1989, 135–146.
- Поздравна беседа. Поствизантијска уметност на Балкану, 32–33/2003, 1–2.

МЕДАКОВИЋ ДЕЈАН, ДАВИДОВ ДИНКО:

- Инж. арх. Милоје Милошевић (Београд 15. VII 1923 – Нови Сад 2. V 1968), 4/1968, 409–412.

МИЈОВИЋ ПАВЛЕ:

- О иконама с портретима Томе Прељубовића и Марије Палеологове, 2/1966, 185–195.
- Смрти мученика у средњовековној књижевности и сликарству, 4/1968, 3–23.

МИКИЋ ОЛГА:

- Нови архивски подаци о сликару Стефану Тенецком, 5/1969, 339–341.
- Слика Јован Исајовић – старији, 7/1971, 105–119.
- Иконостас цркве манастира Беочина, 11/1975, 291–301.
- Слика Јован Исајовић – млађи, 17/1981, 159–182.
- Слика Јосиф Фалта – стипендиста Матице српске, 18/1982, 263–269.
- Слика Живко Петровић (1806–1868), 23/1987, 71–87.

МИЛАНОВИЋ МИЛА:

- О портрету једног војника и о портретима наших ратника уопште, 4/1968, 347–354.

МИЛАНОВИЋ-ЈОВИЋ ОЛИВЕРА/MILANOVIĆ-JOVIĆ OLIVERA:

- Иконостас Стефана Тенецког у Вазнесењској цркви у Руми, 2/1966, 307–316.

- Иконостас Николајевске цркве у Иригу, 5/1969, 159–171.

- Иконостас Николајевске цркве у Старом Сланкамену, 6/1970, 367–377.

- Иконостас цркве светог Николе у Новом Бечеју. Прилог проучавању рада сликара Стефана Гавриловића, 7/1971, 317–321.

- О градитељској делатности мајстора XVIII века Теодора Косте и Николе Крапића, 19/1983, 219–223.

- Прилози проучавању културног наслеђа уметности предтурског и турског периода у Војводини, 23/1987, 183–191.

- Стубови-свећњаци у српској цркви у Српском Ковину, 29–30/1993/1994, 89–91.

- Le Monastère Hopovo entre l'athos et la Roumanie, 34–35/2003, 1–18.

МИЛЕУСНИЋ СЛОБОДАН:

- Слика Остоја Мркојевић и његова иконописачка дела, 21/1985, 353–368.

- Судбина ризнице манастира Гргегега, 24/1988, 307–330.

- Византина у црквеном сликарству Славоније, 34–35/2003, 19–29.

МИЛОСАВЉЕВИЋ АНГЕЛИНА:

- Бодин Вуксан, Хуманистичке основе амблематске литературе (XVI–XVII век) (Per Aspera, Београд 2008), 40/2012, 308–312.

МИЛОШЕВИЋ ДЕСАНКА:

- Две иконе XIV века у Народном музеју, 1/1965, 3–20.

- Икона Рођење и Миловање Богородице, 8/1972, 179–189.

МИЛОШЕВИЋ ЕМИЦА:

- Именски регистар, 32–33/2003, 223–231.

- Географски регистар, 32–33/2003, 233–237.

- Именски регистар, 34–35/2003, 293–303.

- Географски регистар, 34–35/2003, 305–311.

- Именски регистар, 36/2008, 305–312.

- Географски регистар, 36/2008, 313–316.

- Именски регистар, 37/2009, 349–357.

- Географски регистар, 37/2009, 359–363.

МИЛОШЕВИЋ МИЛОЈЕ:

- Анализа цркве св. Николе у Иригу, 4/1968, 319–329.

МИЛУТИНОВИЋ КОСТА:

- Иларион Руварац и Милош С. Милојевић, 24/1988, 253–263.

МИЉАНОВИЋ МАРКО:

- Црква св. Спиридона у Петрињи, 20/1984, 237–260.

- Црква св. Николе у Хајтићу, 24/1988, 43–51.

МИЉКОВИЋ-ПЕПЕК ПЕТАР:

- Зограф „Меркури“ – један од аутора фресака цркве св. Николе у Псачи, 7/1971, 221–228.

- Прилози проучавању цркве манастира Нереза, 10/1974, 313–322.
- Нови подаци о олтарској прегради Вељусе и неке претпоставке о њеним првобитним иконама, 11/1975, 219–231.
- Прилог проучавању цркве св. Николе у Титовом Велесу, 15/1979, 265–275.

МИТРОВИЋ КАТАРИНА:

- Мајска скупштина 1848. Павла Симића између патриотске иконе и уметничког дела, 36/2008, 125–145.
- Игор Борзан, Репрезентативна култура и политичка пропаганда – Споменик кнезу Милошу у Неготину, Београд 2006 (Филозофски факултет у Београду, Катедра за историју уметности новог века), Рр. XV, 461., 37/2009, 336–339.

МИХАИЛОВИЋ РАДМИЛА:

- Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века. I Старозаветне теме у манастиру Бођани, 1/1965, 225–235.
- Утицај западноевропске иконографије на композиције „Удовичина лепта“ и „Изгнање трговаца из храма“ у српском сликарству XVIII века, 2/1966, 293–303.
- Иконографија маниристичке представе приче о праведном Јони, 3/1967, 219–232.
- О кончетистичким основама слике природе у српској уметности XVIII века, 4/1968, 193–209.
- Иконостас Теодора Илића Чешљара у Кикиндзи, 5/1969, 175–187.
- Бођани и Библија Јохана Улриха Крауса, 6/1970, 73–85.
- Представе анђела у српској графици XVIII века, 8/1972, 283–306.
- Топографски пејзаж српске уметности XVIII века као политички аргуменат, 9/1973, 139–150.
- Свирепи Купидон Катарине Ивановић, 10/1974, 263–283.
- Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику. Тематика лавиринта I, 15/1979, 179–206.
- Захарија Орфелин, Поздрав Мојсеју Путнику. Тематика лавиринта II, 16/1980, 145–158.
- Захарија Орфелин Поздрав Мојсеју Путнику. Портрет Мојсеја Путника, бачког епископа, 18/1982, 71–101.
- Црква Ваведена Богородице манастира Бођани (Иконографија „женске цркве“ – припрате), 21/1985, 205–221.

МЛАДЕНОВИЋ АЛЕКСАНДАР:

- Предговор у грачаничком Октоиху (1539) и говори у милешевском Псалтиру (1544) и Молитвенику (1546) – текстуалне и филолошке напомене, 27–28/1991/1992, 219–227.

МОМИРОВИЋ ПЕТАР:

- Иконографија дуборезних врата манастира Слеча, 6/1970, 55–69.
- О православном храму светог Николе из 1468. и иконама из 1749. у Старом Сланкамену, 22/1986, 233–242.
- Рукописно Четворојеванђеље попа Оливера у Чајничу, 23/1987, 17–38.
- Дела камене пластике у манастиру Гргегегу, 24/1988, 193–202.

МУРАРО МИКЕЛАНЂЕЛО/MURARO MICHELANGELO:

- Paolo Veneziano in Jugoslavia, 9/1973, 45–58.
- L'esperienza Jugoslava, 20/1984, 261–266.

МУШИЧ МАРИЈАН/MUŠIĆ MARJAN:

- Плечник и Београд, 6/1970, 249–265.
- Plečnik in Beograd, 7/1971, 165–176.
- Plečnik in Prešeren, 8/1972, 467–473.
- Plečnik in Beograd, 9/1973, 327–337.

НАЋ МАРТА/NAGY MÁRTA:

- Stefan Tenecki and the products of his workshop in Hungary, 25/1989, 191–200.

НЕГРУ АДРИЈАН:

- О Поповићима из Оравице, 20/1984, 267–273.

НЕДЕЉКОВИЋ ВУК:

- Klein Rudolf, Zsinagógák Magyarországon 1782–1918: fejlődéstörténet, tipológia és építészeti jelentőség / Synagogues in Hungary 1782–1918: genealogy, typology and architectural significance (Terc, Budapest 2011), 40/2012, 318–320.

НЕДИЋ СВЕТЛАНА В.:

- Споменик на месту погибије Хајдук-Вељка Петровића у Неготину, 26/1990, 299–305.

НЕДОМАЧКИ ВИДОСАВА:

- Манастир арханђела Михаила и Гаврила у Јерусалиму – задужбина краља Милутина, 16/1980, 25–70.

НЕНАДОВИЋ СЛОБОДАН М.:

- Подни мозаик цркве краља Милутина у Хиландару, 3/1967, 75–84.
- Неколико нових фрагмената из цркве светих Арханђела цара Душана, 5/1969, 273–277.
- Одбрана манастира Хиландара, 8/1972, 91–116.
- Архитектура цркве младог краља Марка (?) у Призрену, 15/1979, 289–305.
- О изградњи северног дела Хиландара од игуменирије до конака (из 1598), 25/1989, 61–94.

НЕШИЋ КАТАРИНА:

- Бруно Зеви, Концепт за контраисторију архитектуре (Центар Вам, Београд; Народна библиотека, Крушевац 2007), 38/2010, 283–286.

НИКИЋ ЉУБОМИР:

- Моша Пијаде и Моша Шоамовић, 10/1974, 413–425.

- О смрти Милоша Тенковића, 11/1975, 331–342.
- Прилози и грађа о Петру Убавкићу, 12/1976, 321–407.
- Три прилога о Петру Убавкићу, 13/1977, 323–338.
- О сликару Ђорђу Трифуновићу, 14/1978, 353–359.
- Архитект Јован Суботић, 18/1982, 249–254.
- Избор Ивана Мештровића за члана Српске краљевске академије, 19/1983, 325–332.
- Анонимни споменици и незнани коњаници, 25/1989, 281–285.

НИКИЋ ФЕДОР:

- Сећања на архимандрита Илариона Руварца (1832–1905), 24/1988, 265–271.

NIKOLAJEVIĆ IVANKA:

- Le “sceau du Christ” sur une mosaïque de Durrës, 21/1985, 3–11.

НИКОЛАЈЕВИЋ МИЛИВОЈ:

- Сликаство и цртежи актова Петра Добровића, 23/1987, 127–162.

НИКОЛЕСКУ КОРИНА/NICOLESCU CORINA:

- Princesses Serbes sur le trône des Principautés Roumaines: Despina-Militza, princesse de Valachie, 5/1969, 97–117.

НИКОЛИЋ ЈАСМИНКА:

- Ктиторски натпис и живопис у Непроштеноу код Тетова, 22/1986, 251–257.

НИЛЕВИЋ БОРИС:

- Из културне прошлости српске цркве у Босни и Херцеговини у првој половини XVI столећа, 29–30/1993/1994, 241–249.

НОВАКОВ АНА/NOVAKOV ANNA:

- Trained Eye: Pavle Beljanski, Patronage And Serbian Women Artists, 41/2013, 205–228.

НОВАКОВИЋ РЕЉА:

- Размишљања о хронологији Немањиног зидања манастира Хиландара, 3/1967, 33–46.
- Око натписа на цркви св. Луке у Котору, 5/1969, 15–22.

НОЖИНИЋ ОЛИВЕРА:

- Јелисавета Начић – прва жена архитекта у Србији, 19/1983, 275–293.

ОГЊЕВИЋ ТАМАРА:

- Бранислав Тодић – Милка Чанак-Медић, Манастир Дечани (Београд 2005), 36/2008, 290–292.

ОРЛОВИЋ СЊЕЖАНА:

- Иконе из ризнице манастира Крупе, 40/2012, 41–60.

ПАВИЋ-БАСТА БРАНКА:

- Коњанички споменик Његошу од Анастаса Боцарића, 18/1982, 243–247.

ПАВЛОВИЋ АНТИЦА:

- Српске теме Михаила Осиповича Микешина, 4/1968, 367–379.

ПАВЛОВИЋ ВЕРА:

- Украс рукописа насталих на Косову и Метохији (1450–1600. год.), 29–30/1993/1994, 1–50.
- Украс у рукописима писаним у Срему 1450–1600, 34–35/2003, 31–57.

ПАВЛОВИЋ КАТАРИНА:

- Циљ отварања прве југословенске изложбе, 7/1971, 373–379.
- Шеста југословенска уметничка изложба у Новом Саду, 10/1974, 393–409.
- Велимиријанум – једна неостварена галерија, 15/1979, 407–410.
- Тражење чврсте форме у сликарству Зоре Петровић. Период 1923–1927. године, 23/1987, 205–212.

ПАВЛОВИЋ ЛЕОНТИЈЕ:

- Иконографска епиграфика код пророка, 20/1984, 3–46.

ПАЈИЋ САЊА:

- Представе и култ Три јерарха у поствизантијској уметности, 34–35/2003, 59–72.

ПАЛКОВЉЕВИЋ ТИЈАНА:

- Др Симона Чупић, Наталија Цветковић, Београд 2005 (Издавач: Топи и Војноиздавачки завод, Београд; Библиотека Жене у српској уметности, 155 страна текста, 36 табли у боји, резиме на енглеском језику), 36/2008, 295–297.

ПАНИЋ АНА:

- Уметност и власт: пејзажи из ликовне збирке Јосипа Броза Тита, 40/2012, 263–277.

ПАНТИЋ МИРОСЛАВ:

- Дубровчанин Никола Бошковић и рашке старине, 8/1972, 229–261.

ПАСКУТИНИ-МОСОП ДУБРАВКА/ПАСКУТИНИ-МОССОР ДУБРАВКА:

- Проблеми пољске барокне уметности и њен утицај на Украјину: са посебним освртом на графику, 19/1983, 149–170.

ПАШТРНАКОВА ИВА:

- Кирил Кутлик – сликар портрета, жанра и историјских слика, 39/2011, 215–251

ПЕЈИЋ СВЕТЛАНА:

- Мандилион у послевизантијској уметности, 34–35/2003, 73–94.

ПЕЈОВИЋ РОКСАНДА:

- Представе музичких инструмената на минијатури српских рукописа, 16/1980, 103–122.

ПЕТКОВИЋ СРЕТЕН:

- Време настанка и мајстори зидне декорације у Ломници, 1/1965, 161–172.
- Зидна декорација параклиса св. Стефана у Морачи из 1642. године, 3/1967, 133–157.
- Фреска са ликовима Три јерарха у цркви св. Николе у Старом Сланкамену, 6/1970, 315–330.

- Култ кнеза Лазара и српско сликарство XVII века, 7/1971, 85–102.
 - Нектарије Србин, сликар XVI века, 8/1972, 211–226.
 - Порекло илустрација у штампаним књигама Божидача Вуковића, 12/1976, 121–135.
 - Светозар Радојчић (1909–1978), 15/1979, 1–7.
 - Илустрације живота деспота Стефана Лазаревића у руском рукопису XVI века, 18/1982, 53–69.
 - Ликови Срба светитеља у српским штампаним књигама XVI века, 26/1990, 139–158.
- ПЕТКОВСКИ БОРИС:**
- Социјални мотиви у стваралаштву Николе Мартиноског до 1941. године, 12/1976, 201–221.
- ПЕТРИЧОЛИ ИВО/PETRICIOLI IVO:**
- Srednjovekovna kapela sv. Šimuna u Zadru, 20/1984, 177–183.
 - Oко datiranja Carpacciova poliptiha u Zadru, 21/1985, 287–291.
- ПЕТРОВИЋ ДАМЊАН:**
- Преписивачке радионице и рукописне књиге код Срба у првој половини XVI века, 29–30/1993/1994, 229–240.
- ПЕТРОВИЋ ДАНИЦА:**
- Јеротеј Мутибарић и карловачко појање, 24/1988, 273–296.
- ПЕТРОВИЋ ЂУРЂИЦА:**
- Свакодневни живот у српским градовима у првој половини XVI века, 29–30/1993/1994, 213–228.
- ПЕТРОВИЋ РАДОМИР Д.:**
- Камени надгробни натпис из цркве св. Николе у селу Велика Хоча, 16/1980, 211–222.
 - Фреске XIV века из цркве св. Николе у Великој Хочи, 22/1986, 61–83.
 - Новооткривене фреске и мермерни ктиторски натпис из 1425. године у цркви Светог Николе у Горњој Шаторњи. У знак сећања на професора Дејана Медаковића, академика, 37/2009, 81–108.
- ПЕЦИЊАЧКИ СРЕТА:**
- Опис Корбовске цркве из 1735. године, 22/1986, 259–260.
- ПИВНИЧКИ ДРИНИЋ ТАТЈАНА:**
- Именски регистар, 38/2010, 297–305.
 - Географски регистар, 38/2010, 307–311.
 - Именски регистар, 39/2011, 315–324.
 - Географски регистар, 39/2011, 325–329.
 - Именски регистар, 40/2012, 327–336.
 - Географски регистар, 40/2012, 337–342.
 - Именски регистар, 41/2013, 289–298.
 - Географски регистар, 41/2013, 299–303.
- ПИРВУЛЕСКУ ДОРИНА/PIRVULESCU DORINA:**
- Hypothèse concernant l'activité du zographe Stan dans le Banat du XVIIIe siècle, 29–30/1993/1994, 107–112.
- ПЛАВЉАНИЋ ТЕОДОР, ЈОВАНОВИЋ МИОДРАГ:**
- Васа Ешкићевић (1867–1933), 6/1970, 161–184.
- ПОПАДИЋ МИЛАН:**
- Нови улепшани свет: социјалистички естетизам и архитектура, 38/2010, 247–260.
- ПОПИС радова др Павла Васића, 7/1971, 3–22.**
- ПОПЕСКУ КАРМЕН/POPESCU CARMEN:**
- King Carol II and the Built Image of a New Nationalism, 36/2008, 207–224.
- ПОПОВА, О. С.:**
- Греческое евангелие второй половины XI века. Миниатюры и орнамент, 15/1979, 31–49.
- ПОРОВИЋ ВОЈАН:**
- The Cycle of Saint George in the Territory of the Peć Patriarchate, 34–35/2003, 95–110.
- ПОПОВИЋ ВЛАДИМИР:**
- Поморске битке на Јадрану 1914–1915. на цртежима сликара Николе Јеремића, 38/2010, 175–198.
- ПОПОВИЋ ВУКИЦА:**
- Велики Бечкерек, сликарско средиште у Банату прва сликарска радионица, 13/1977, 117–147.
- ПОПОВИЋ ДАНИЦА:**
- Надгробни споменик архиепископа Саве II из цркве св. Апостола у Пећкој Патријаршији, 21/1985, 71–90.
 - Меморија патријарха Максима, 34–35/2003, 111–125.
- ПОПОВИЋ РАДОВАН:**
- Херменеутика опажања: проблем тумачења визуелног текста у интерпретативном поступку Ханса Зедлмайера, 40/2012, 279–294.
- ПОПОВИЋ ТОМА:**
- Уговор о делу сликара Николе Андријиног, Дубровчанина, склопљен у Анкони 10. јула 1572. године, 4/1968, 263–264.
- ПРИЈАТЕЉ КРУНО/PRIJATELJ KRUNO:**
- Которски кип св. Винка (приједлог за Божидача Влатковића као дрворезбара), 3/1967, 199–204.
 - Карло Грубаш (Carlo Grubacs). Млетачки ведутиста бокелскога поријекла, 5/1969, 345–348.
 - Јаков и Алберт Мани, задарски сликари прошлог столјећа, 7/1971, 351–354.
 - Релјеф Дезидерија Которанина, 8/1972, 265–269.
 - За тачније датирање крапањске Богородице, 10/1974, 345–348.
 - Биљешке уз слике Ђиrolама и Франческа да Сантакроче у Кварнеру и Истри, 12/1976, 249–258.
 - Двије пале из далматинског Ottocenta, 15/1979, 381–386.
 - Minijturni portret i fotografija Luke Tripkovića od Andrea de Castra, 19/1983, 255–258.
 - Ivan Vitaljić graditelj supetarske barokne župske crkve, 20/1984, 201–206.

- Dvije potvrde za radionicu Tripuna Bokanića, 21/1985, 331–339.

ПРОДАНОВИЋ ИВАНА Д.:

- Коста Хакман живот и дело, 23/1987, 105–126.

ПРОСЕН МИЛАН:

- Борислава Крушка, Преображенска црква у Панчеву (Друштво српско-руског пријатељства „Доситеј Обрадовић“, Панчево 2011), 40/2012, 321–323.

ПУТНИК ВЛАДАНА/PUTNIK VLADANA:

- Influence Of Ideology on the Architecture of Sokol Houses in the Kingdom of Yugoslavia, 41/2013, 143–152.

ПУЦКО ВАСИЛИЈ/ПУЦКО ВАСИЛИЙ:

- Икона „Предста царица“ в Московском Кремле, 5/1969, 59–74.
- Царские врата из Кривецкого погоста : К истории алтарной преграды на Руси, 11/1975, 53–78.
- Иллюстрации константинопольской рукописи Апостола 1072 г. (Москва, МГУ, греч. 2/2280), 22/1986, 3–31.

РАДИЋ НЕНАД:

- Вратио сам се из „Раја“ – четири аутопортрета са палетом, 38/2010, 235–246.

РАДОВАНОВИЋ ДЕЈАН:

- Сецесијске коvine на фасадама Београда, 22/1986, 283–313.

РАДОВАНОВИЋ ЈАНКО:

- Иконографија фресака протезиса цркве светих Апостола у Пећи, 4/1968, 27–63.
- Икона св. апостола Томе са његовом одераном кожом, 6/1970, 229–238.
- Прилог иконографији светих сремских деспота Бранковића, 7/1971, 295–314.
- Једно чудо арханђела Михаила у Леснову, 10/1974, 49–58.
- Два ретко представљана чуда св. Николе у старом српском сликарству, 11/1975, 275–280.
- Неколико ретко приказиваних чуда св. Николе, 13/1977, 205–219.
- Иконографска истраживања Минхенског српског псалтира, 14/1978, 99–129.
- Невесте Христове у живопису Богородице Љевитке у Призрену, 15/1979, 115–134.
- Српски архиепископи у композицији Служење св. литургије у манастиру Сопотани, 19/1983, 41–73.
- Јединство небеске и земаљске цркве у српском сликарству средњег века или Ликови живих људи на фрескама и иконама средњег века, 20/1984, 47–66.
- Нови култови Срба светитеља и њихова иконографија у првој половини XVI века, 27–28/1991/1992, 151–174.
- Неколико примера представе Ваведење Богородице у храм у уметности турског периода, 34–35/2003, 127–137.

РАДОЈКОВИЋ БОЈАНА:

- Турско-Персијски утицај на српске уметничке занате XVI и XVII века, 1/1965, 119–141.
- Сребрна чаша властелина Санка, 2/1966, 53–62.
- Колајна, 9/1973, 99–109.
- Крст из Озрена Ђорђа Гостимировића, 10/1974, 105–113.
- Тема Отчествa на српској панагији из Хиландара, 15/1979, 103–114.

РАДОЈЧИЋ ГОРДАНА:

- Библиографија Војислава Ј. Ђурића 1949–1985, 21/1985, IX–XIX.

РАДОЈЧИЋ СВЕТОЗАР:

- Једна сликарска школа из друге половине XV века. Прилог историји хришћанске уметности под Турцима, 1/1965, 69–104.
- Успомени Радослава М. Грујића (29. IV 1878 – 25. V 1955), 5/1969, VII.
- Темнићки натпис: сујевеице средњовековних градитеља о чудотворној моћи имена и ликова севастијских мученика, 5/1969, 3–11.
- Плоча с ликом владара у крстионици сплитске катедрале, 9/1973, 3–12.
- Уз вест о смрти Франца Стелеа, 9/1973, 341–343.
- О временима стварања српске монументалне уметности, 12/1976, 3–22.

РАИЧЕВИЋ СЛОБОДАН С.:

- Црква у Драговољићима код Никшића и њене зидне слике, 12/1976, 139–151.
- Живопис зографа Радула у цркви села Дреновштице код Никшића, 18/1982, 189–198.
- Зидне слике из 1749. године у цркви св. Николе у Иригу, 20/1984, 217–222.

РАЈЧЕВИЋ УГЉЕША:

- Драгослав Васиљевић-Фига (1895–1929), 11/1975, 185–215.
- Прилог историји уметничких удружења у Србији: Удружење ликовних уметника Моравске бановине, 13/1977, 347–358.
- Друштво наставника цртања (Београд, 1921. година), 18/1982, 277–283.
- Митрополит Михаило и школовање српских сликара у Русији, 19/1983, 263–274.
- Рафаило Момчиловић (1875–1941), 20/1984, 117–154.
- О Петру С. Бибићу, сликару, графичару и вајару (1893–1971), 25/1989, 147–187.

РАКИЋ ЗОРАН:

- Великореметске иконе из 1687. године и њихови аутори, 22/1986, 127–146.

РАКОЦИЈА МИША:

- Манастир Светог оца Николе – Сињачки Манастир, 29–30/1993/1994, 51–74.

РАНКОВИЋ ДУШАНКА:

- Овчарско-кабларско четворојеџанђеље из збирке проф. Алексе Ивића, 1/1965, 107–116.

РАСОЛКОСКА-НИКОЛОВСКА ЗАГОРКА:

- Иконостас Карпинског манастира, 16/1980, 281–289.
- Творештвото на сликарот Онуфриј Аргитис во Македонија, 34–35/2003, 139–154.

РЕЦЕНЗЕНТИ:

- Рецензенти објављених радова у Зборнику Матице српске за ликовне уметности бр. 39, 39/2011, 335.
- Рецензенти објављених радова у Зборнику Матице српске за ликовне уметности бр. 40, 40/2012, 347.

РИСТИЋ ВЕРА:

- Риста Вукановић, 1/1965, 353–371.
- Малиша Глишић, 3/1967, 303–311.
- Еуген Ладислав Петровић, 13/1977, 297–302.
- Мара Раденковић-Димитријевић (1896–1928), 18/1982, 285–288.

РОЗИЋ ВЛАДИМИР:

- Графичар Душан Јанковић (1894–1950), 2/1966, 377–385.

РУДНИЦКАЈА ЛАРИСА:

- Фрески портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова манастира, 10/1974, 73–101.

САВЕЉЕВ ЈУРИЈ/САВЕЉЕВ ЈУРИЈ Р.:

- Образы собора Святой Софии Константинопольской в русской церковной архитектуре второй половины XIX – начала XX века, 36/2008, 157–206.

СИМИЋ ВЛАДИМИР:

- Културни трансфер у доба просветитељства: Орфелин, Калиграфија и реформа српских основних школа, 37/2009, 193–219.

SIMIĆ-LAZAR DRAGINJA:

- La signification de la représentation des pauvres dans les Jugements derniers post-byzantins, 23/1987, 175–182.
- Sur une datation des fresques de l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș (Roumanie), 39/2011, 9–40.

СМОЛЧИЋ-МАКУЉЕВИЋ СВЕТЛАНА:

- Манастир Трескавац у 15. веку и програм зидног сликарства наоса цркве Богородичиног Успења, 37/2009, 43–79.

СТАНИЋ РАДОМИР:

- Иконостас манастирске цркве у Враћевшници, 7/1971, 145–161.
- Фреске у Доњој испосници св. Саве код Студенице, 9/1973, 113–136.
- Непознате иконе у југозападној Србији, 11/1975, 255–272.
- Иконостас манастира Црне Реке, 14/1978, 235–260.
- Зидани иконостас цркве Арханђела Михаила у Побраћу код Прибоја, 19/1983, 95–115.

СТАНКОВИЋ МИЛОШ:

- Икона Христовог полагања у гроб из Старе цркве у Сарајеву, 38/2010, 151–159.

СТАНКОВИЋ НЕБОЈША:

- Српска ликовна критика од 1900. до 1907. Услови настанка и развој српске ликовне критике до 1900. године, 26/1990, 217–253.
- Српска ликовна критика од 1908. до 1914. године, 27–28/1991/1992, 37–66.

СТАНЧИЋ ДОНКА:

- Историјат обнова Саборне цркве у Новом Саду (1851–1853. и 1902–1905), 25/1989, 211–234.

СТАРОДУБЦЕВ ТАТЈАНА:

- Зоран Ракић, Цркве Светог Димитрија и Светог Саве Српског у Хиландару (Одељење за ликовне уметности Матице српске и Друштво пријатеља Свете Горе Атонске, Нови Сад 2008), 40/2012, 302–307.

СТЕВАНОВИЋ ЈУЛИЈАНА:

- Портрети светитеља и идејни програм олтара катедралне цркве Св. Трипуна у Котору, 37/2009, 9–42.

СТЕЛЕ ФРАНЦЕ/STELÉ FRANCE:

- Slikar Johannes Aquila de Rakespurga, 8/1972, 165–175.

СТОЈАКОВИЋ АНКА:

- Четврта димензија у сликарству, 26/1990, 1–11.
- Архитектонски простор у српском зидном сликарству XV–XVI века, 27–28/1991/1992, 257–269.

СТОЈАНОВИЋ ДОБРИЛА:

- Corina Nicolescu (1923–1977), 14/1978, 361–362.
- Црквено уметнички вез у XVI и у XVII веку (Неколико карактеристичних група), 34–35/2003, 155–165.

СТОЈАНОВСКИ АЛЕКСАНДАР:

- Где треба тражити манастир (и село) Архилевицу?, 22/1986, 213–221.

СТОШИЋ ЉИЉАНА/STOŠIĆ LJILJANA:

- Циклус Христових страдања у Бачком Петровом Селу и Библија Ектипа, 25/1989, 201–210.
- The Representation of Christ as King of Kings with a Triple Crown, 34–35/2003, 167–180.

СУБОТИЋ ГОЈКО:

- Почети монашког живота и црква манастира Срећења у Метеорима, 2/1966, 127–181.
- Свети Ђорђе у Бањанима. Историја и архитектура, 21/1985, 135–161.

СУБОТИЋ ИРИНА:

- Десет слика Милоша Бабића, 16/1980, 387–400.
- Рани опус Миленка Шербана, 27–28/1991/1992, 81–95.

ТАРАНУШЕНКО СТЕФАН:

- О Украјинском иконостасу XVII и XVIII века, 11/1975, 113–145.

ТАРНЕНИДИС ЈОАНИС:

- Српско-грчки односи у литургијском животу у 16. веку у сенци административно-политичких збивања тог времена, 29–30/1993/1994, 325–336.

ТАСИЋ ДУШАН:

- Живопис средњовековне цркве у Прокупљу, 3/1967, 109–130.
- Стари Рас, 5/1969, 259–269.

ТАСИЋ НИКОЛА:

- Поздравна беседа, 32–33/2003, 5–6.

ТАТИЋ-ЂУРИЋ МИРЈАНА/ТАТИЋ-ЂУРИЋ MIRJANA:

- Стеатитска иконица из Куршумлије, 2/1966, 65–85.
- Из наше средњовековне мариологије. Икона богородице Евергетиде, 6/1970, 15–36.
- Марија-Ева, прилог иконографији једног ретког типа Оранте, 7/1971, 209–218.
- Врата слова: ка лику и значењу влахернитисе, 8/1972, 63–88.
- Икона Богородице Знамења, 13/1977, 3–26.
- La Vierge de la Vraie Espérance – symbole commun aux arts byzantin, géorgien et slave, 15/1979, 71–92.
- Панагијар из Војловице, 19/1983, 171–184.
- Богородица Владимирска, 21/1985, 29–50.
- Богородица Млекопитатељница, 26/1990, 119–138.
- Легенда о Авгару и српски Абагар, 29–30/1993/1994, 251–279.
- Две иконе Христових страдања (Народни музеј у Београду), 34–35/2003, 181–199.

ТАХИАОС АНТОНИЈЕ ЕМИЛИЈЕ Н.:

- Поздравна беседа, 32–33/2003, 3–4.

ТЕТЕРИЈАТНИКОВ НАТАЛИЈА/ТЕТЕРИЈАТНИКОВ NATALIA:

- On the meaning of the image of St. Nikita scourging the devil in Russian art, 22/1986, 201–212.

ТИМОТИЈЕВИЋ МИРОСЛАВ:

- Захарија Орфелин – Распеће са Лонгином и поштовање Христових рана у српској уметности XVIII века, 21/1985, 223–234.
- Први српски штампани антиминси и њихови узорци, 23/1987, 39–69.
- Иконографија Великих празника у српској барокној уметности, 25/1989, 95–134.
- Иконографија парабола у српском барокном сликарству и украјински проповеднички зборници, 26/1990, 159–188.
- Сремски деспоти Бранковићи и оснивање манастира Крушедола, 27–28/1991/1992, 127–150.
- Традиција и барок (тумачење традиције у реформама барокне пикторалне поетике), 34–35/2003, 201–222.

- Богородица Смедеревска, 36/2008, 57–87.

- Проспект манастира Крушедола у Срему: бакорез Захарије Орфелина из 1775, 38/2010, 111–136.

ТИХИЋ СМАИЛ:

- Јован Бијелић (1884–1964). Сценографска дјелатност, 3/1967, 345–372.

ТИШМА АНДРЕЈ:

- Уметничке монографије: Развојни пут српске модерне (Станислав Живковић, Српско сликарство 20. века, Матица српска, Нови Сад 2005), 36/2008, 293–294.

ТИШМА МИРКО:

- Сликар Јован Исајовић Старији у Силбашу, 36/2008, 105–123.

ТОДИЋ БРАНИСЛАВ:

- О стилским особеностима фресака Ариља из 1296. године, 13/1977, 27–43.
- Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници, 14/1978, 193–204.
- Патријарх Јоаникије – ктитор фресака у цркви св. Апостола у Пећи, 16/1980, 85–101.
- Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи, 18/1982, 19–40.
- Фреска св. Никодима из Хиландара и проблем датирања сликарства католикона, 21/1985, 91–104.
- Сентандрејски портрет патријарха Арсенија Чарнојевића, 36/2008, 89–103.

ТОДИЋ МИЛАНКА:

- Потрошачка култура у изградњи, представа жене у штампаним рекламама (1900–1940), 38/2010, 213–234.

ТОМЕКОВИЋ SVETLANA:

- Le décor peint de l'église de Blacherna à Mezapos (le Magne), 19/1983, 1–16.
- Note sur saint Gerasime dans l'art byzantin, 21/1985, 277–285.
- Les cycles hagiographiques de Sant'Angelo in Formis: recherche de leurs Modèles, 24/1988, 1–23.

ТОМИЋ-ДЕ МУРО ВУКОСАВА/ТОМИЋ-DE MURO ВУКОСАВА:

- Српске иконе у цркви св. Николе у Барију, Италија, 2/1966, 107–124.
- Белешке о икони Св. Николе у Барију, Италија, 6/1970, 223–225.

ТОМИЋ ГОРДАНА:

- Белешке о два дуборезним иконицама, 5/1969, 281–289.

ТОМИЋ ОЛИВЕР:

- Лоза Јесејева у манастиру Морачи, 26/1990, 89–118.

ТОШИЋ ДРАГУТИН:

- Коло југословенских ликовних уметника, 9/1973, 317–323.

- Један необјављен рукопис Надежде Петровић, 10/1974, 373–389.
 - Плакат и срећка I југословенске уметничке изложбе, 12/1976, 295–305.
 - Учешће Србије на изложби у Риму 1911. у извештају архивске грађе, 16/1980, 341–385.
- ТРАЈДОС ТАДЕУШ М./TRAJDOS TADEUŠ M.:
- Vizantijski živopis u Poljskoj za vladavine Vladislava II Jagie (1386–1434), 23/1987, 1–16.
- ТРИФУНОВИЋ ЂОРЂЕ:
- Естетичка расправа Псеудо-Дионисија Ареопажита у преводу инока Исаије, 18/1982, 153–169.
 - Руварчева издања српскословенских извора, 24/1988, 243–251.
- ТРИФУНОВИЋ ЛАЗАР:
- Једна неостварена изложба Марка Мурата, 8/1972, 477–502.
- ТРИЧКОВИЋ РАДМИЛА:
- О једном спаљивању икона у Темишвару 1708. године, 10/1974, 361–362.
- ТРИЧКОВСКА ЈУЛИЈА:
- Композиција Приговор Исусу Христу (Црква Светог Ђорђа у Рајници код Дебра), 34–35/2003, 223–233.
- ТУРТА АНАСТАСИЈА/TOURTA ANASTASIA:
- The painters from Linotopi (Greece) and the Serbian Church, 27–28/1991/1992, 319–325.
 - Lenrichissement du theme iconographique des “Laudate Dominum...” a l’epoque post-byzantine, 34–35/2003, 235–244.
- ЋАЛОВИЋ ДРАГАН:
- Визија новог друштва у југословенској послератној уметности, 39/2011, 183–203.
- ЋЕРИМОВИЋ ВЕЛИМИР Љ.:
- Православна црквена порта Храма Светог великомученика Димитрија у Даљу. Историјско-просторна материјализација, 40/2012, 115–161.
- ЋИРИЋ ЈАСМИНА С., КАДИЈЕВИЋ АЛЕКСАНДАР:
- Carmen Popescu, Le style national Roumain. Construire une Nation à travers l’architecture 1881–1945, Rennes 2004, 36/2008, 283–289.
- ЋИРИЋ ЈАСМИНА С./ĆIRIĆ JASMINA S.:
- Un voyage dans le temps de l’historiographie: “L’avenir de Byzance en Europe” (The Byzantine World, ed. Paul Stephenson, London: Routledge 2010; 640 pages, 4 cartes, 3 images, 30 illustrations en noir et blanc, 26 plans architectoniques), 40/2012, 297–301.
 - TREASURY OF ALL ORNAMENTS: Kariye Camii Yeniden / The Kariye Camii Reconsidered, eds. H. A. Klein, R. G. Ousterhout, B. Pitarakis, Istanbul Research Institute – Istanbul Arastirmalari Enstitüsü, Istanbul 2011; 59 color photos; 54 black and white photos; 23 drawings, 41/2013, 254–257.
- ЋИРКОВИЋ СИМА М.:
- О деспоту Вуку Гргуревићу, 6/1970, 283–290.
 - Светозар Радојчић у српској историографији о средњем веку, 15/1979, 9–13.
 - Владарски двори око језера на Косову, 20/1984, 67–83.
 - УПУТСТВО за ауторе Зборник Матице српске за ликовне уметности, 38/2010, 313–315.
 - УПУТСТВО за ауторе Зборник Матице српске за ликовне уметности, 39/2011, 331–334.
 - УПУТСТВО за ауторе Зборник Матице српске за ликовне уметности, 40/2012, 343–346.
- ФЕРЛУГА ЈАДРАН:
- Време подизања цркве св. Ахилеја на Преспи, 2/1966, 3–8.
- ФИКЕР ФРИДБЕРТ/FICKER FRIEDBERT:
- Marcantonio Raimondis Kupferstiche nach Dürers “Marienleben”, 20/1984, 195–200.
 - Die Kathedrale von Djakovo und die Münchner Ludwigskirche – ein Vergleich, 23/1987, 193–203.
- ФИЛИПОВИЋ ДАНИЦА:
- Саркофаг архиепископа Никодима у цркви св. Димитрија у Патријаршији, 19/1983, 75–94.
- ФИСКОВИЋ ИГОР:
- Уз проширење дјелатности Јурја Далматинца у Шибенику, 13/1977, 71–97.
- ФИСКОВИЋ ЦВИТО/FISKOVIĆ CVITO:
- Необјављени радови Бонина Миланца у Сплиту, 3/1967, 173–195.
 - Умјетнине у некадашњој дубровачкој цркви св. Влаха, 5/1969, 325–335.
 - Слика Франческа Мађото у Корчули, 8/1972, 273–279.
 - Звоник филипинске цркве у Макаrescoј, 9/1973, 275–288.
 - Прилог дубровачко-далматинским и апуљским ликовним везама, 10/1974, 325–331.
 - Три иконе у Сплиту, 11/1975, 235–252.
 - Забат табернакула Николе Фирентинца у Шибенику, 12/1976, 239–245.
 - Фирентинчев рељеф на цркви св. Николе у Трогирју, 13/1977, 195–198.
 - Albarinijeve rezbarije u Hvaru, 14/1978, 261–276.
 - Nekoliko naših majstora i spomenika u Ankonitan-skim Markama, 15/1979, 317–330.
 - De Castrova minijatura na Orebićima, 16/1980, 291–304.
 - Uz četiri nacrtu Korčulanina Josipa Zmajića, 18/1982, 215–241.
 - Minijature iz ostavštine Ivana Bizara u Dubrovniku, 19/1983, 241–253.
 - Mjedeni dršci na vratnicama kuća u Dalmaciji, 21/1985, 341–351.

ХАН ВЕРЕНА:

- Интарзирани предмети XVI и XVII столећа из црква фрушкогорских манастира, 1/1965, 145–158.
- Прозорско стакло XV и XVI века у Србији. Поводом налаза стакла у Горњем граду Београдске тврђаве, 8/1972, 193–207.
- Архивски подаци о иконама на стаклу из XVI–XVIII века у градовима на источној обали Јадрана, 22/1986, 223–232.

ХАРАЛАМПИДИС КОНСТАНТИН П./CHARALAMPIDIS CONSTANTINE P.:

- Postbyzantine scenes from the Passion of Christ in the church of the Holy Cross of Agiasmati, Cyprus, 34–35/2003, 245–249.

ХАРИСИЈАДИС МАРА:

- Псалтир Р. 29 са илустрованим месецословом патријаршијске библиотеке у Београду, 1/1965, 175–196.
- Минијатуре и орнаменти Октоиха Р. 64 Градске библиотеке у Загребу, 4/1968, 283–296.
- Једна недовољно објашњена сцена у Минхенском псалтиру и његовој београдској копији, 5/1969, 77–85.
- Фронтисписи и заставице у српском четворојеванђељу Бугарске академије наука бр. 15, 7/1971, 25–33.
- Два рукописа попа Никодима, 9/1973, 85–96.
- Зборник Патријаршијске библиотеке у Београду бр. 36, 11/1975, 99–109.
- Апостол бр. 47 у Вуковој рукописној збирци у Берлину, 12/1976, 225–235.
- Пергаментни рукописи Државне библиотеке у Берлину, 13/1977, 177–193.
- Српски рукописи у атинској Народној библиотеци, 14/1978, 205–212.
- Четворојеванђеље патријарха Пајсија, 15/1979, 331–342.
- Рукопис Тимотеја Озренског, 17/1981, 227–241.
- Минијатуре у српском рукопису Житија светих за октобар, 19/1983, 207–217.
- Четворојеванђеље Петра Рареша у Националној библиотеци у Бечу, 21/1985, 323–328.
- Најстарији рукопис исписан у Кратову у првој половини XVI века, 27–28/1991/1992, 213–217.

ХАУАРД ЏЕРЕМИ/HOWARD JEREMY:

- Beacons of the Past: Schools as Spaces (And Faces) Of Collective and Individual Memory, 41/2013, 113–142.

ХАЦИДАКИС МАНОЛИС/CHATZIDAKIS MANOLIS:

- La Libération de saint Pierre sur une icône crétoise, 17/1981, 223–226.

ХЕФЛЕР ЈАНЕЗ/HÖFLER JANEZ:

- K stilni podobi stenskega slikarstva 15. stoletja na slovenskem, 14/1978, 131–151.
- Parohijska crkva Uspenja Bogorodice i neka hronološka i stilska pitanja renesanse na Pagu, 22/1986, 43–59.

ХОРВАТ АНЂЕЛА/HORVAT ANĐELA:

- Одрози градитељства Истока и Запада на дрвеној цркви у Малим Зденцима, 8/1972, 443–447.
- Dva epitafa u Iloku, 15/1979, 307–315.
- О готичкој архитектонској пластици у Неделишћу, 19/1983, 203–206.

ХУЉАРАС ЈОАНИС П./HOULIARÁS IOANNIS P.:

- The Work of the painter Ioannis Skoutaris from Grammosta, Kastoria in Epirus and Southern Albania (1645–1672/3), 40/2012, 61–74.

ЦВЕТКОВИЋ БРАНИСЛАВ/CVETKOVIĆ BRANISLAV:

- О доловским рипидама Јована Поповића и њиховом ликовном предлошку, 27–28/1991/1992, 73–80.
- Портрет Тодора Бранковића у ђаконикону манастира Грачанице, 29–30/1993/1994, 75–88.
- A contribution to the understanding of the Iconographical Programme in the Church of Dormition of the Virgin at Smederevo, 34–35/2003, 251–260.
- Између приватног и јавног: Стевча Михаиловић, 39/2011, 145–165.

ЦВЕТКОВСКИ САШО:

- Визија пророка Језекиља (Топлички манастир), 34–35/2003, 261–268.

ЦВИТАНОВИЋ ЂУРЂИЦА:

- Парохијска црква св. Николе у Карловцу и њезин градитељ Јосип Штилер, 10/1974, 141–184.
- Православне цркве од дрвене грађе у околини Грубишног Поља, 21/1985, 377–389.

ЦЕВЦ АНИЦА/CEVC ANICA:

- Sliki Jurija Šubica „Pred lovom“ v Ljubljani in v francoskem Niortu, 9/1973, 305–313.

ЦЕВЦ ЕМИЛИЈАН/CEVC EMILIJAN:

- Kipar Angelo Putti in njegovo delo na Slovenskem, 9/1973, 257–271.

ЦОБЕЉ ШТЕФКА:

- Уметнички лик Александра Томашевића, 7/1971, 179–206.

ЧАНАК МЕДИЋ МИЛКА:

- Средњовековна црква у Арачи. Увод са историографијом, 10/1974, 17–45.
- Которски Свети Лука у светлу нових открића, 21/1985, 51–70.

ЧОЛОВИЋ БРАНКО:

- Архитектура православне цркве Благовијести Пресвете Богородице у Дубровнику, 37/2009, 249–264.

ЧУБРИЛО ЈАСМИНА:

- Како међународне изложбе мисле: “Warning: perception requires involvement”, Антонио Мунтадас (Antonio Muntadas), 37/2009, 297–325.

ЧУПИЋ СИМОНА:

- Лидија Мереник, Надежда Петровић. Пројекат и судбина. Лидија Мереник, Надежда Петровић. Пројекат и судбина, Београд 2006, издавач: Топи / Војноиздавачки завод, Београд; Библиотека Жене у српској уметности, 183 стране, 48 табли у боји, резиме на енглеском језику, 37/2009, 333–335.
- „Кућа без жене не може бити, а нити и жена без куће“: Женски простори – родне и идеолошке границе, 38/2010, 199–212.

ЧУРЧИЋ ЛАЗАР:

- Непознати „Канон воскресни“ Христофора Жефаровића, 4/1968, 309–316.
- Три белешке о Vera iconi код Срба, 7/1971, 325–331.
- Цефаровићева 1741. година, 26/1990, 271–286.
- Српске штампане књиге до обнове Пећке патријаршије, 27–28/1991/1992, 185–212.

ЏАЛТО ДАВОР/DŽALTO DAVOR:

- Symbolist Art in Context – нови поглед на уметност симболизма, 38/2010, 281–282.
- The Concept of Authorship in Visual Arts: Main Contemporary Approaches, 39/2011, 205–213.

ШАУЛИЋ ЈЕЛЕНА:

- Заглавља Босанске виле – рад Алфонза Мухе, 19/1983, 259–262.

ШЕВО ЉИЉАНА/ŠEVO LJILJANA:

- Gornica monastery in the light of recent discoveries, 34–35/2003, 269–278.
- Синиша Видаковић, Нови визуелни дијалог (Арт принт, Бањалука 2009), 39/2011, 304–305.

ШЕВЧЕНКО Ф. П.

- Связи Украины с балканскими странами в области изобразительного искусства в XVIII в., 20/1984, 223–228.

ШЕЛМИЋ ЛЕПОСАВА:

- Бакрорез „Кнез Лазар“ Захарије Орфелина, 9/1973, 291–302.

- Уговор Арсенија Марковића са црквеном општином у Сомбору од 17. јануара 1771. године, 13/1977, 261–266.

- Прилог проучавању српског назаренског сликарства. О једном сликарском приручнику српских сликара средине XIX века, 15/1979, 387–393.

- Темишварски сликари Сава и Павел Петровић, 17/1981, 183–219.

- Допринос осигјечких мајстора развоју барокног дрворезбарства код Срба, 20/1984, 207–216.

- Иконе манастира Бођана из прве половине XVIII века, 34–35/2003, 279–292.

ШИПКА-ЕРГЕЛАШЕВ ЗОРИЦА:

- Пера Ј. Поповић: живот и делатност, 16/1980, 159–202.

ШКАЛАМЕРА ЖЕЉКО:

- Сецесија у архитектури Београда (1900–1914) прилог проучавању, 3/1967, 315–342.

- Обнова „српског стила“ у архитектури, 5/1969, 191–236.

- Архитекта Милан Табаковић (1860–1946), 6/1970, 137–157.

ШКОРИЋ ДУШАН:

- Сликар сомборских и стапарских икона на стаклу, 19/1983, 225–234.

- Иконостас Лазара Сердановића у Миклушевцима, 37/2009, 177–192.

ШУПУТ МАРИЦА:

- Пластична декорација Бањске, 6/1970, 39–52.

- Византијски пластични украс у градитељским делима краља Милутина, 12/1976, 43–55.

- Архитектура пећке припрате, 13/1977, 45–69.

- Мраморници у Жичи, 20/1984, 157–161.

- Српско црквено градитељство од 1459. до 1557. године – континуитет или обнова?, 27–28/1991/1992, 237–256.

*Драгојла Живанов
Галерија Мајице српске*

Именски регистар

- Адам, Питер (Adam, Peter) 165
Ажбе, Алојз (Ažbe, Alois) 211
Ажбе, Антон (Ažbe, Anton) 206, 211–215, 223, 228
Ајдукјевич, Зигмунт (Ajdukiewicz, Zygmunt) 78
Ајкен, Макс 153
Ајтелбергер, Рудолф фон (Eitelberger, Rudolf von) 77
Аксман, Виктор (Axmann, Victor) 146
Ален, Роберт (Allen, Robert) 199
Алфировић, Ђорђе 106
Алфосин, Ентони (Alfosin, Anthony) 155
Амброзић, Катарина 206, 211, 220
Амигони, Јакопо (Amigoni, Jacopo) 138
Ана од Данске (Anne of Denmark), краљица 130
Ангвисола, Софонизба (Anguissola, Sofonisba) 92
Андерсон, Ханс Кристијан (Anderson, Hans Christian) 130, 133
Андрић, Иво 210
Андросов, Василиј (Androsoy, Vasily) 108–109
Антић, Иван 105
Антоновић, Емануил 60–61
Аристов, Леонид Варсанофјевич (Аристов, Леонид Варсанофјевич / Aristov, Leonid) 135
Аристотел 225
Армстронг, Керол (Armstrong, Carol) 95
Арнт Цеплин, Евалд (Arndt-Ceplin, Ewald) 78
Арсеније I, архиепископ 253
Арсеније III Чарнојевић 17, 24, 31
Арсеније IV Јовановић 14, 16–17
Арсид Басара, Светомир 265
Атанасије, патријарх јерусалимски 252
Атанасијевић, Ксенија 225
Ахматова, Ана Андрејевна (Ахматова, Анна Андрејевна / Akhmatova) 133

Бабић, Гордана 12, 15
Бабић, Душан 240–241, 243–244
Бадули, Ванђел 229
Бајец, Едмонд 230

Бајић Филиповић, Мирјана 22, 24
Бајлон, Мате (Baylon, Mate) 148
Бајлони, Радмила 238
Бајушкин, Василиј Степанович (Баюскин, Василий Степанович / Bayuskin, Vasily) 135
Балева, Мартина 71
Балтојани, Хрисант (Baltoyanni, Chrisantē) 12, 22
Балфур, Нил (Balfour, Neil) 174
Барањи, Андрија 108
Барјактаревић, Фехим 25
Барт, Ролан (Barthes, Roland) 99
Басов, Семјон (Basov, Semyon) 134
Баудлер, Харијет (Bowdler, Harriet) 213
Бауман, Кристин (Baumann, Kristine) 160
Баумхоф, Ања (Baumhoff, Anja) 160
Бах, Александер фон (Bach, Alexander von) 143
Бацовић, Миодраг 230
Белобрк, Момчило 240, 244
Беложански, Сташа 245
Белтинг, Ханс (Belting, Hans) 12, 258
Бељански, Александра 209
Бељански, Ана Анка 209
Бељански, Никола 209
Бељански, Павле 89, 92, 94, 205–228
Бељански, Светозар 205
Бељански, Стефанија 209
Бенам, Рејнер (Banham, Reyner) 198
Беноа, Александар (Benois, Aleksandr) 138, 140
Бентон, Тед (Benton, Ted) 192, 199
Беренс, Петер (Behrens, Peter) 160, 239
Берк, Едмунд (Burke, Edmund) 260
Бернт, Рудолф (Bernt, Rudolf) 76–78
Бешевић, Никола 241
Бијелић, Јован 241
Биковски, Александар 242
Бињон, Роберт Лоренс (Binyon, Robert Laurence) 131
Бисоне, Жорж (Bissonette, Georges) 54
Бисторт, Ђулио (Bistort, Giulio) 92

Бихаљи Мерин, Ото 195
 Благојевић, Десимир 242
 Благојевић, Љиљана 110, 165, 174, 240–241
 Блеха, Матеја 241
 Блум, професор 171
 Бобот, Рајко 218
 Богдановић, Ана **95–102**
 Богдановић, Димитрије 33
 Богетић, Драган 182
 Богетић, Оливера 182
 Богуновић, Д. М. 174
 Богуновић, Слободан 109–110
 Богуновић, Угљеша 111, 190–191, 195
 Боди, Теофанија 238
 Божин, Јасмина 230
 Бознањска, Олга (Boznańska, Olga) 220
 Бојд, Робин (Boyd, Robin) 198
 Бојовић, Драгиша 34, 36, 40, 45
 Борозан, Игор 39, **257–262**
 Борошић, Ђура 240, 243
 Борси, Франко 106
 Боснодолски, Машек Х. 174
 Бошковић, Ђурђе 241–246, 248
 Бошњак, Татјана 257–262
 Брајовић, Саша **89–94**, 257–262
 Брашован, Драгиша 106, 110, 146, 171, 240–241, 243
 Брдар, Валентина **153–162**
 Бредшоу, Ричард (Bradshaw, Richard) 198
 Брицмен, Џејн (Bridgeman, Jane) 91
 Бркић, Алексеј 103, 106, 110–111
 Броз, Јосип Тито 184–185, 192
 Бугарски, Стеван 53–54
 Буковац, Влахо 211
 Булић, Соња 238
 Буржоа, Луј (Bourgeois, Louise) 220
 Бурзан, Никола 186, 195
 Буруљану, Дан Н. (Buruleanu, Dan N.) 53
 Буше, Франсоа (Boucher, François) 259–260

Вагнер, Ото (Wagner, Otto) 239
 Вагнер, Рикард (Wagner, Richard) 124
 Вајтмор, Томас (Whittemore, Thomas) 254
 Ван Дајк, Антонис (Van Dyck, Anthonis) 206
 Васиљак, Марија (Vasilakē, Maria) 23
 Василијевич, Јов 17
 Васиљевић, С. 189
 Васић, Александар 241
 Васић, Катарина 17
 Васић, Милољуб 144
 Васић, Павле 238
 Васић, Ружица 37
 Васмутс, Ернст (Wasmuths, Ernst) 165

Вателе, Клод Анри (Watelet, Claude-Henri) 261
 Ваулин, Петар Кузмич (Ваулин, Пётр Кузьмич / Vaulin, Pyotr) 139
 Велимировић, Николај 127
 Вербицки, Ананије 242
 Верспол, Јоаким Ф. (Verspohl, Joachim F.) 166
 Верховској, Роман 241
 Ветер, Е. М. (Vetter, E. M.) 56
 Вешовић, Р. 45
 Вијанкур, Жан Ги (Villancourt, Jean-Guy) 199
 Вијон, Жак (Villon, Jacques) 220
 Вилијамсон, Елизабет (Williamson, Elizabeth) 124
 Винтер, Фридрих (Winter, Friedrich) 138
 Вител, Александер (Wittel, Alexander) 75
 Вихман, Зигфрид 211
 Вјеира да Силва, Марија Елена (Vieira da Silva, Maria Elena) 220
 Владислав, монах у манастиру Св. Тројица 10
 Војводић, Драган 12
 Вокер, Дејвид (Walker, David) 124
 Волф, Јанез (Wolf, Janez) 212
 Воронов, Јуриј Николајевич (Воронов, Юрий Николаевич / Voronov, Yuri) 134
 Враницки, Предраг 194
 Врбашки, Милена 39, 41
 Врбић, Милан 229
 Вреде (Wrede), бароница 212
 Вудфин, Ворен (Woodfin, Warren) 256
 Вујаклија, Лазар 265
 Вујатовић, Софроније 61
 Вујичић, Рајко 13–15, 18, 20, 25
 Вујовић, Бранко 14, 37
 Вукадиновић, Љубомир 164
 Вукан Немањић 33–36, 39–43, 45–46, 49
 Вукановић, Бета 211–215, 217, 227–229
 Вукановић, Риста 214–215, 223, 227–228
 Вукићевић, Миленко 34, 39, 42
 Вуковић, Јевтимије 36
 Вуксан, Бодин 17
 Вучетић Младеновић, Радина 238–239
 Вучетић, Пашко 37, 41–43, 46, 49
 Вучетић, Радомир 198–199
 Вушковић, Милош (Владимир) 118–119, 127

Габелић, Смиљка 14, 23
 Гавриловић, Анђела **251–253**
 Гавриловић, Бисенија 59–60
 Гавриловић, Славко 34, 37, 42
 Гаговић, Здравко 10, 14
 Гвоздановић, Василије 37
 Гвозденовић, Милош 265
 Георгијевић, Василије 61

Герасимова, Љубов (Gerasimova, Lyubov) 132
 Гиденс, Антони (Giddens, Anthony) 182
 Гильфердинг, Александар Фјодорович (Гильфердинг, Александр Фёдорович) 73
 Гиффорд, Џон (Gifford, John) 126
 Глез, Албер (Gleizes, Albert) 219–220
 Глендининг, Мајлс (Glendinning, Miles) 126
 Гоген, Ежен Анри Пол (Gauguin, Eugène Henri Paul) 219
 Голдшмит, Леополд (Goldschmidt, Leopold) 259
 Горбунов, Владимир 230
 Горки, Аршилд 266
 Горки, Максим (Горький, Максим / Gorky) 133
 Грабар, Андреј Николајевич (Грабар, Андрей Николаевич / Grabar, André) 12
 Грабар, Владимир 116, 136, 138
 Грабар, Игор (Grabar, Igor) 212
 Грдан, Винко 266
 Грејам, Лорен Р. (Graham, Loren R.) 199
 Грени, Јозеф (Granie, Joseph) 219
 Грималди, породица 92
 Гропијус, Валтер (Gropius, Walter) 160, 239
 Грохар, Иван 226
 Грујић, Никанор 37
 Грујић, Радослав 34–36
 Гудовић, Драган 240
 Гутман, Херман (Gutman, Herman) 160

Даблин, Н. Л. (Dublin, N. L.) 261
 Давидов, Динко 24, 56, 59
 Даглас, Џастис Вилијем О. (Douglas, Justice William O.) 209
 Дамјанов, Андрија 76
 Дамљановић, Тања 148
 Дворниковић, Владимир 144
 Де Пил, Роже (De Piles, Roger) 260
 Дебор, Ги (Debord, Guy) 96
 Делаacroa, Ежен Фердинанд Виктор (Delacroix, Eugène Ferdinand Victor) 219
 Делеклуз, Огист Жозеф (Delecluse, Auguste Joseph) 214
 Делоне, Робер (Delaunay, Robert) 219
 Дељански, породица 160
 Денегри, Фрања 148
 Денић, Јездимир 241
 Денхолм, Џејмс (Denholm, James) 129
 Дибоа, опат (l'abbé Dubos) 258
 Див, Тијери де (Duve, Thierry De) 95
 Дидро, Дени (Diderot, Denis) 258–259
 Димитрије, зограф 15, 18, 20, 22–26, 31
 Димитријевић, Петар 45
 Димитријевић, Рафаило 23
 Димитријевић, Стеван 37
 Димић, Љубодраг 149

Дионисије из Фурне 15
 Дифи, Раул (Dufy, Raoul) 219
 Дишамп, Марсел (Duchamp, Marcel) 220
 Дмитревски, Иван (Дмитревский, Иван) 57
 Дмитријев, Александар Иванович (Дмитриев, Александр Иваанович / Dmitriev, Aleksandr) 137–138
 Дмитријевић, Борис (Дмитриевски, Борис / Dmitrievsky, Boris) 133
 Добривојевић, Ивана 184
 Добровић, Никола 241–243
 Добровић, Петар 228, 241–242
 Добузински, Мстислав (Dobuzhinsky, Mstislav) 140
 Дојл, Артур Конан (Doyle, Arthur Conan) 137
 Доментијан 34–35, 49, 251–252
 Достоејевски, Фјодор Михајлович (Достоевский, Фёдор Михайлович / Dostoyevsky) 133
 Дочић, Бранко 229–231, 265
 Дрљевић, Марија 108
 Дубови, Јан (Dubový, Jan) 105, 240–241, 243–244
 Дудин, Михаил (Dudin, Mikhail) 132
 Дуизбург, Тео В. (Doesburg, Theo V.) 160, 266
 Дулкановић, Димитрије 127–128
 Дун, Џејмс (Dunn, James) 131
 Дунђерски, Лазар 154, 160
 Дурковић Јакшић, Љубомир 10
 Дучић, Јован 210
 Душан, цар в. Стефан Урош IV Душан Немањић

Ђокић, Александар 105, 110
 Ђокић, Војислав 241
 Ђокић, Павле 229–236
 Ђорђевић Милојковић, Радмила 245
 Ђорђевић, Владан 164
 Ђорђевић, Иван М. 12
 Ђорђевић, Криста 238
 Ђурђевић, Марина 239
 Ђурић, Војислав Ј. 10, 14, 33
 Ђурић, Иван 255
 Ђурић Замоло, Дивна 108

Еберт, Вилко 240
 Еванс, Артур (Evans, Arthur) 73
 Езентђерђи, Ото фон (Ezentghörghi, Otto von) 77
 Еко, Умберто (Eco, Umberto) 44, 187
 Екстер, Александра (Exter, Alexandra) 220
 Елеонора од Толедо (Eleonora di Toledo) 92
 Елизабет (Elizabeth), принцеза 130
 Елман, Мајкл (Ellman, Michael) 199
 Елснер, Јас (Elsner, Jaś) 9
 Енгелс, Фридрих (Engels, Friedrich) 182–183, 191, 197, 199
 Енгр, Жан Огист Доминик (Ingres, Jean Auguste Dominique) 219

Ернст од Саксен-Мајнингена (Ernst of Saxe-Meiningen), принц 212
 Ескијан, Никола (Esquillan, Nicolas) 198
 Етинг, Емлен (Etting, Emlen) 220
 Етингоф, Олга Е. 12
 Еуген Савојски 168

 Жанин, Жил (Janin, Jules) 207
 Жедрински, Владимир 242
 Жежел, Бранко 188, 192, 197
 Живанов, Драгојла **269–287**
 Живановић, Душица 107
 Живковић, Милош **9–32**
 Жид, Андре (Gide, André) 219
 Жутић, Никола 143–144, 149–150, 174

 Загородњук, Владимир (Zagorodnyuk, Vladimir) 241–242
 Задкин, Осип (Zadkine, Ossip) 220
 Зарић, Ирена 71
 Зековић, Љиљана 265–267
 Зика, Кирил 36
 Зиројевић, Олга 10
 Зихерл, Борис (Ziherl, Boris) 183, 190–191, 194–195
 Злоковић, Милан 238, 240–244, 246
 Зорић, Милица 215, 218–219
 Зорић, Светозар 215, 218
 Зузорић, Цвијета 237–238
 Зурбаран, Франсиско де (Zurbarán, Francisco de) 206
 Зурунић, Теодор (Zurunić, Theodor) 77

 Ивановић, Љубомир Љуба 211, 215–216, 229
 Ивановић, Милан 14, 16, 22
 Ивањи, Иван 192, 198
 Ивић, Алекса 37
 Ивковић, Драган 186
 Игњатовић, Александар 144–146, 148–149, **181–204**
 Илијевски, Александра 117, **237–248**
 Илић, Живко 127
 Илић, Теодор Чешљар 63, 67
 Инчис, Роберт Кирк (Inches, Robert Kirk) 126
 Исаченко, Валериј Григорјевич (Исаченко, Валерий Григорьевич / Isachenko, Valery) 133
 Искин, Рут Е. (Iskin, Ruth E.) 95

 Јакопић, Рикард 226
 Јама, Матија 226
 Јанић, Михаил 51, 56, 58, 61
 Јанковић, Душан 263
 Јанковић, Миодраг 174
 Јанковић, Оливера 221
 Јањић, Слободан 111
 Јевсејев, Сергеј (Евсеев, Сергей / Evseev, Sergey) 139

Јевтић, Милорад Х. 111
 Једике, Јирген (Joedicke, Jürgen) 198
 Јеоманс, Рори (Yeomans, Rory) 144
 Јеремић, Александар Цибе 265
 Јесих, Јакоб (Jesih, Jacob) 150
 Јован III Ватац, цар 251–252
 Јован, зограф 22, 26
 Јованов, Јасна 205, 208, 221
 Јовановић, Вера 89
 Јовановић, Викентије 56
 Јовановић, Ђорђе 214–215
 Јовановић, Јован 239, 243, 245
 Јовановић, Миодраг 34–35, 37, 42, 52, 54, 60–61, 65
 Јовановић, Михаило, митрополит 44–45
 Јовановић, Паја 37, 42–43, 46, 49, 71, 78–84, 87
 Јовановић, Слободан 217
 Јојкић, Ђурица 186, 188, 190
 Јосић, Младен 241
 Јосиф из Ариматеје (Joseph of Arimathea) 256
 Јурас, Иван 106

 Кадиевић, Александар (Kadijević, Aleksandar) 76, **103–112**, 147, 173, 184, 193, 205, 242, **263–264**
 Кајмаковић, Здравко 15
 Калај, Бењамин фон (Kallay, Benjamin von) 77
 Калафатић 23
 Кан, В. (Cahn, W.) 56
 Канарис, Вилхелм (Canaris, Wilhelm) 166
 Кандела, Феликс (Candela, Felix) 198
 Кандински, Василиј Васильевич (Кандинский, Василий Васильевич / Kandinsky, Wassily) 212
 Карађорђевић, Александар, краљ 143–144, 149–151
 Карађорђевић, Павле, кнез 167, 173
 Карађорђевић, Петар, краљ 120–121, 149
 Карацић, Вук Стефановић 83, 120
 Кардељ, Едвард (Kardelj, Edvard) 184, 190–191, 197
 Кардовски, Дмитриј Николајевич (Кардовский, Дмитрий Николаевич / Kardovsky, Dmitry) 140
 Карик, Алекс (Carrick, Alex) 131
 Карлаварис, Богомил 265
 Картер, А. Џ. (Carter, A. J.) 127
 Картер, Ранд (Carter, Rand) 160
 Кастиљоне, Балдазар (Castiglione, Baldassare) 93
 Каћански, Данило 105, 109
 Кашанин, Милан 207, 210–211, 228, 239–240, 242, 246, 248
 Келнер, Јоханес (Kellner, Johannes) 74–77
 Кершо, Јан (Kershaw, Ian) 166
 Кириков, Борис Михајлович (Кириков, Борис Михайлович / Kirikov, Boris) 136, 138
 Клајн, Франц (Kline, Franz Jozef) 266
 Кланица, Јазмина **51–70**
 Кларк, Тимоти Џ. (Clark, Timothy J.) 95–97, 257

- Кле, Александер (Klee, Alexander) 73, 78
Кнежевић, Неда 108
Кобилца, Ивана (Kobilca, Ivana) 78
Коваљевска Рик, Људмила 242
Ковачевић, Видосава 215, 217, 223, 225
Ковачевић, Добросав 43
Ковачевић, Драган 114
Ковачевић, Живко (Живојин) 127
Којић, Бранислав 104–105, 238, 240–243, 245–246
Којић, Даница 239
Колар, Владимир 187, 189, 194
Коларић, Миодраг 37
Коларовић, Илија 245
Колинс, Бредфорд Р. (Collins, Bradford R.) 95, 99–101
Коменски, Јан Амос (John Amos Comenius) 213
Кондаков, Никодим П. 22
Константин Данил 58
Коњовић, Милан 207–211, 228
Королија Црквењаков, Данијела 89
Коруновић, Момир 105, 107, 144–149, 174, 241
Костић, Ана **33–50**
Костић, Душан 190–192, 195
Костић, Милена 205
Костић, Слободан 52, 54
Котова, Татјана (Котова, Татјана / Kotova, Tatyana) 132
Крал, Јиржи (Krall, Jiří) 143
Крафорд, Алан (Crawford, Alan) 125
Крејгтон, Томас (Creighton, Thomas) 198
Крестовски, Игор (Крестовский, Игорь / Krestovsky, Igor) 135
Кривокапић, Момчило 14
Крижанић, Лиза 210, 219, 221–223, 226
Крижанић, Пјер 223, 242
Кропер, Елизабет (Cropper, Elizabeth) 91
Крсмановић, Марко 265
Крстел, Емка 238
Крстић, Бранко 239–244
Крстић, Милан 192, 198
Крстић, Милица 117, 120, 241
Крстић, Петар 240–244
Кудашев (Kudasev), барон 212
Кузнецов, Василиј Иванович (Кузнецов, Василий Иванович / Kuznetsov, Vasily) 138
Кујачић, Мирко 266
Куленовић, Рифат 105, 108–109
Кулић, Владимир 186
Кумануди, Коста 239
Куртовић, Иво 209
Кусовац, Никола 39, 41, 78
Кустодијев, Борис Михајлович (Кустодиев, Борис Михайлович / Kustodiev, Boris) 139–140
Кутлик, Кирил (Kutlík, Cyril) 214
Лаватер, Јохан Каспар (Lavater, Johan Caspar) 40
Лазар Хребелановић, кнез 45
Лазих, Светомир 148, 240–241
Лазовић, Симеон 10
Лакан, Жак (Lacan, Jacques) 95, 99–101
Лампе, Џон (Lampe, John) 183–184, 192
Ласареф, Виктор (Lasareff, Victor) 12
Ле Корбизје (Le Corbusier) 189, 194
Леже, Фернан (Léger, Fernand) 219
Леко, Димитрије 241
Лековић, Велиша 266
Лемпицка-Фоксхол, Кизет / Тамара (Lempicka-Foxhall, Kizette) 220
Ленман, Робин (Lenman, Robin) 213
Лењин, Владимир Ильич (Ленин, Владимир Ильич / Lenin) 135, 139
Леонид, игуман манастира Св. Тројице 10
Лесек, Мирјана 63
Либлајтнер, Георгије 56, 61
Ликих, Боро 230, 234
Лин, Виви (Lönn, Wivi) 120
Лити, Микаел (Lüthy, Michael) 95
Лихоцки, Маргарета (Lihotzky, Margarete) 120
Личенски, Лазар 266
Личина, Светислав 105
Лоефц, Лудвиг фон (Loefer, Ludwig von) 212
Локхарт, Брајан Р. В. (Lockhart, Brian R. W.) 116, 126–127
Лома, Александар 10
Лоример, Роберт (Lorimer, Robert) 123
Лот, Андре (Lhote, Andre) 207, 210, 219–221, 223, 228
Луј XVI, краљ 259
Луких, Живојин 241
Луких, Светолик 245
Лукомски, Виктор 242
Лукреција Борџија (Lucrezia Borgia) 92
Лучев, Андреј 242
Магазиновић, М. 45
Магвајер, Хенри (Maguire, Henry) 254–255
Магдалино, Паул (Magdalino, Paul) 255
Мазалић, Ђорђе Ђоко 13–14, 16, 20, 23
Мазовер, Марк (Mazower, Mark) 71
Макинтош, Чарлс Рени (Mackintosh, Charles Rennie) 121–126
Мако, Владимир 105
Максимов, Н. В. (Maksimov, N. V.) 133
Максимовић, Бранко 173, 240, 243–244, 246, 248
Максимовић, Владета 188
Максимовић, Десанка 223
Макуљевић, Ненад 16, 34, 36, 37, 40–42, 44, **71–88**
Мане, Едуард Малерс (Manet, Edouard Malers) 95–102

- Маневић, Зоран 104, 110, 146, 165, 167, 188, 190, 230, 240–241, 243–244
- Манојловић, Тодор 238, 242, 245–246
- Мансбах, Адам С. (Mansbach, Adam S.) 212
- Марија Монтесори (Maria Montessori) 115
- Маринковић, Ана 215, 238
- Маринковић, Бранислав 240, 243
- Марковић, Зарија 239, 241
- Марковић, Иван Р. **163–180**
- Марковић, Милисав 37, 39, 41–42, 46, 49
- Марковић, Миодраг 12, 251–253
- Марковић, Срђан 110, **229–236, 265–267**
- Маркс, Карл (Marx, Karl) 191–192, 199
- Марош, Карл 160
- Мартиновић, Урош 194
- Мартиноски, Никола 266
- Марх, Валтер (March, Walter) 165
- Марх, Вернер (March, Werner Julius) *163–180*
- Марх, Ото (March, Otto) 166
- Маскарели, Марио 266
- Матвијенко, Валентина (Матвиенко, Валентина / Matvienko, Valentina) 132
- Матић, Војислав 24, 55, 230
- Мацура, Владимир 194
- Мацура, Милорад 105, 209
- Мед, Мери (Medd, Mary) 120
- Медаковић, Дејан 13–14, 37, 40, 60
- Медић, Милорад 15
- Мекеј, Сали (Mackay, Sally) 174
- Мекинис, Раналд (MacInnes, Ranald) 125
- Меклуан, Маршал (MacLuhan, Marsal) 234
- Менделец, Флорин (Mendelet, Florin) 53
- Менделсон, Ерик (Mendelsohn, Eric) 105, 239
- Меншиков, Александар Данилович (Меншиков, Александр Даналович / Menshikov) 139
- Мереник, Лидија 228
- Мецингер, Жан (Metzinger, Jean) 219–220
- Мештровић, Иван 121, 226
- Мијовић, Павле 14–15, 26
- Микић, Олга 35–36
- Миланковић, Милутин 210
- Милашиновић Марић, Дијана 107, 110–111
- Милер, Карл Леополд (Muller, Carl Leopold) 78
- Милер Лејн, Барбара (Miller Lane, Barbara) 165
- Милетић Абрамовић, Љиљана 103, 106
- Милеуснић, Слободан 22
- Милић од Мачве (Милић Станковић) 189
- Миличевић, Коста 211, 227
- Милн, Роберт (Mylne, Robert) 128
- Миловановић, Милан 211, 229
- Милојевић, Милоје 238
- Милосављевић, Драгиша 10
- Милошевић, Вељко 240–241
- Милошевић, Десанка 14
- Милошевић, Душан 164
- Милошевић, Предраг Б. 149
- Милуновић, Мило 210
- Миљковић, Љубица 206–207, 228
- Миљковић Бојанић, Ема 10
- Минић, Милан 241
- Минић, Оливер 190–192, 194–196, 199
- Мирић, породица 160
- Мирковић, Лазар 13–14, 22, 57
- Мирковић, Мирко 52
- Мис ван дер Ро, Лудвиг (Mies van der Rohe, Ludwig) 160, 239
- Митровић, Андреј 127
- Митровић, Владимир 109, 153–154
- Митровић, Станислава 191, 197–199
- Митрофановић, Георгије 15, 33
- Михаиловић, Радмила 57, 61–62
- Михајлов, Саша 108
- Мичел, Вилијем Џ. Томас (Mitchel, William J. Thomas) 260
- Мишић, Биљана 108, 190, 197
- Мишкова, Дијана (Mishkova, Diana) 71
- Молеровић, Божидар 127
- Момировић, Петар 10
- Мондријан, Пит Корнелис (Mondriaan, Pieter Cornelis (Piet)) 266
- Монтагу, Елизабет (Montagu, Elizabeth) 213
- Монтагу, Мери Вортли (Montague, Mary Wortley) 213
- Мотервел, Роберт (Motherwell, Robert) 266
- Мошин, Владимир 10
- Мргић, Јелена 10
- Мукахирин, Иван 148
- Мунћан, Јон (Munteanu, Ion) 51
- Мунћан, Родица (Munteanu, Rodica) 51
- Мур, Томас (Moore, Thomas) 213
- Мур, Хенри (Moore, Henry) 266
- Мурат, Марко 214–215
- Мухић, Ферид 265–267
- Нагуљ, Славко 186–188, 191
- Најман, Јосиф (Najman, Josif) 105, 107–109, 243
- Настасијевић, Живорад 239, 245
- Нахимов, Павел Степанович (Нахимов, Павел Степанович / Nakhimov, Pavel) 135–137, 139
- Начић, Јелисавета 120–121
- Недомачки, Вида 62
- Нелсон, Роберт С. (Nelson, Robert S.) 74
- Немањићи, династија 34
- Ненадовић, Љубомир 118
- Несторовић, Богдан 245

- Нешковић, Никола 63
 Никодим, архиепископ 252–253
 Николај II (Николай II / Nicholas II), цар 139
 Николеску, Корина (Nicolescu, Corina) 22
 Николић, Добривоје 51–52, 54
 Николић, Живојин 242
 Николић, Рајко 266
 Николић Јовановић, Јасмина (Николић-Јовановић, Јасмина) 22
 Нит, Тимоти (Neat, Timothy) 124
 Новаков, Ана (Novakov, Anna) **205–228**
 Нушић, Бранислав 238
 Нушић, Даринка 238

 Њекасов, Николај Алексејевич (Некасов, Николай Алексеевич / Nekrasov) 133

 Обрадовић, Гмитар 230
 Обрадовић, Доситеј 44, 120
 Обреновић, Милош, кнез 168
 Обреновић, Наталија, краљица 219
 Овен, Вилфред (Owen, Wilfred) 131
 Овери, Пол (Overy, Paul) 160
 Огњевић, Тамара 119
 Одавић, Ангелина 238
 Океј, Робин (Okey, Robin) 72
 Олбрих, Јозеф Марија (Olbrich, Joseph) 124
 Опенхајм, Мерет (Oppenheim, Meret) 220
 Осман, Жорж Ежен (Hausmann, Georges Eugène) 96
 Османбеговић, Ђорђе 126
 Остерхаут, Роберт (Ousterhout, Robert) 255
 Остојић, Василије 67
 Островски, Николај Алексејевич (Островский, Николай Алексеевич / Ostrovsky) 133
 Отенфелд, Рудолф фон (Ottenfeld, Rudolf von) 75, 78

 Павловић, Данило 127
 Павловић, Живојин Жика 230
 Павловић, Ика 230
 Павловић, Леонтије 33, 40
 Павловић, Лепосава Бела 215, 217, 227
 Павловић, Милош 195
 Паквор, Оскар 154, 160
 Палавичини, Петар 241
 Палковљевић, Тијана 228
 Панини, Ђовани Паоло (Panini, Giovanni Paolo) 258
 Пантелић, Братислав 107
 Пантовић, Милорад 187–189, 191–195, 198, 209
 Папков, Андреј 242
 Парацки, Данијела 263
 Паскалева, Костадинка 22
 Патаки, Ладислав (Pataky, Ladislaus) 78

 Патерсон Шевченко, Ненси (Patterson-Ševčenko, Nancy) 12
 Паур, Геза (Paur, Geza) 78
 Пачини, Марина (Pacini, Marina) 220
 Пејић, Светлана 12, 22, 25
 Пејовић, Татјана 14–15, 19–20, 22, 24, 26
 Пелзиг, Ханс (Poelzig, Hans) 108, 239
 Перић, Јефто 210
 Перо, поп из Тујковића 15
 Перовић, Милош Р. 188, 190, 197–199
 Петар I Велики (Peter the First, Peter the Great) 136, 138–140
 Петковић, Лепосава 238
 Петковић, Сретен 10, 12–13, 15, 18, 22, 24–25, 31
 Петрановић, Бранко 182–183
 Петров, Михаило С. 241
 Петровић, Боса 238
 Петровић, Вељко 210
 Петровић, Зора 210, 219, 221, 223–224, 226–228
 Петровић, Коста 150, 174
 Петровић, Надежда 206–207, 210–211, 213, 215, 218, 225–227
 Петровић, Петар 78, 80–81
 Петровић, Радомир 15, 23
 Петровић, Растко 210, 218
 Петровић, Сава 51, 56, 58, 60–64, 66–67
 Петровић, Сава, митрополит 15
 Петронијевић, Бранислав 215
 Петшар, Ханс (Petschar, Hans) 72–73
 Печ, Јоаким (Petsch, Joachim) 165
 Пика, Ањолдоменико (Pica, Agnoldomenico) 166
 Пикабија, Франсис (Picabia, Francis) 220
 Пикасо, Пабло (Picasso, Pablo) 219
 Пилар, Мартин 149
 Пиперски, Живко 240, 243
 Пиранези, Ђовани Батиста (Piranesi, Giovanni Battista) 258
 Пичман, Јосип (Pičman, Josip) 108
 Платон 225
 Пљаковски, Клим 186
 Полок, Гризелда (Pollock, Griselda) 91
 Полок, Џексон (Pollock, Paul Jackson) 266
 Поморишац, Васа 239, 241, 245–266
 Понзони Ангвисола, Бјанка (Ponzoni Anguissola, Bianca) 92
 Поповић, Бојана 263–264
 Поповић, Бранко 238–241, 243, 246, 248
 Поповић, Вукица 55
 Поповић, Гаврило 40, 43–44, 46
 Поповић, Дака 60
 Поповић, Дивна 238
 Поповић, Драгомир М. 166, 174

Поповић, Душан Ј. 51
 Поповић, Зоран Д. 165
 Поповић, Јован 230
 Постелнику, Георге (Postelnicu, Gheorghe) 51
 Потхорски, Ђурић 240
 Предајевић, Владимир 242
 Прехт, В. (Pehnt, W.) 106
 Прљевић, Миладин 240
 Продановић, Божа 265
 Продановић Ранковић, Ивана 37
 Просен, Милан 110
 Протић, Миодраг 221
 Пусен, Никола (Poussin, Nicolas) 219
 Путник, Владана (Putnik, Vladana) **143–152**
 Пушкин, Александар Сергејевич (Пушкин, Александр Сергеевич / Pushkin) 133

Радан, Жарко 164
 Радић, Радивој 10
 Радицки, Дијана Џ. (Radyski, Diana J.) 213
 Радовановић, Михајло 243
 Радовић, Влада 265
 Радул, иконописац 15, 22–26, 31
 Радуловић, Ђорђе 154
 Радуловић, Синиша 267
 Раичевић, Андреја 10
 Раичевић, Слободан 13, 15, 23
 Рајт, Френк Лојд (Wright, Frank Lloyd) 155, 160
 Ракић, Зоран 13–17, 20, 22–24, 33–34
 Ракић, Светлана 14, 16, 22, 24
 Расинов, Денисон (Rusinow, Dennison) 183–184
 Растко Немањић в. Сава Немањић
 Растрели, Бартоломео Карло (Rastrelli, Bartolomeo Carlo) 138
 Рејнолдс, Дијана (Reynolds, Diana) 72
 Ремпли, Метју (Rampley, Matthew) 74, 77, 83
 Реслер, Артур (Roessler, Arthur) 212
 Рибар, Иво Лола 120
 Рибар, Јурица 120
 Рибникар, Тоница 238
 Ригл, Алојз (Riegl, Alois) 77
 Рид, Џорџ (Reid, George) 131
 Рик, Иван 242
 Ристић, Бранислав 241
 Ристић, Вера 214, 228
 Ритих, Вернер (Rittich, Werner) 165
 Робер, Ибер (Robert, Hubert) 257–262
 Робертсон, Памела (Robertson, Pamela) 126
 Розић, Владимир 241
 Рорбек, Шорлота (Rohrback, Charlotte) 165
 Росандић, Тома 241
 Росенберг, Леонс (Rosenberg, Leonce) 220

Ротер Благојевић, Мирјана 104
 Ротко, Марк (Rothko, Mark) 266
 Рубањенко, Борис Рафајлович (Рубаненко, Борис Рафаилович / Rubanenko, Boris) 131, 133
 Рубенс, Петер Паул (Rubens, Peter Paul) 206, 219
 Руварац, Димитрије 56
 Рудолф, принц (Prince Rudolf, Rudolf Erzherzog) 71–73, 86

Сава Немањић / Свети Сава 33–37, 39–46, 49, 121, 251–253
 Саид, Едвард (Said, Edward) 72
 Сакошан, Стеван 58
 Салмон, Андре (Salmon, André) 219
 Самојлов, Григорије 110
 Свиленгаћин, Алекса 58
 Свиленгаћин, Теодор 60
 Сезан, Пол (Cézanne, Paul) 219
 Секулић, Данило 210
 Секулић, Димитрије 210
 Секулић, Здравко 245
 Секулић, Исидора 207, 210–211, 223, 228
 Секулић, Љубица 210
 Секулић, Милан 243–244
 Секулић, Предраг 210
 Сеферовић, Лазар 22
 Сикерт, Валтер (Sickert, Walter) 220
 Симеон Немања 35–36, 39–42
 Симић, Војин 241, 243–244
 Симић, Војислав 240
 Симић, Павле 37, 46, 49
 Симић Лазар, Драгиња 11
 Симонс, Патриција (Simons, Patricia) 93
 Скарић, Владислав 16, 24
 Сковран, Аника 10, 26
 Скугал, Џон (Scougal, John) 128–129
 Слејтер, Питер (Slater, Peter) 129–130
 Слијепчевић, Ђоко 36–37
 Сокић, Љубица Џуца 210, 215, 217–218, 223–224
 Соколић, Бранко 186
 Соломон, краљ 56, 61
 Сомер, Пол ван (Somer, Paul van) 128
 Спотс, Фредерик (Spotts, Frederic) 166
 Србљановић, Витомир 10
 Сретеновић, Дејан 78
 Стаљин, Јосиф Висарионович (Сталин, Иосиф Висарионович / Stalin) 139
 Станковић, Милош 16
 Станковић, Радоман 10
 Станојевић, Вељко 241
 Станојевић, Олга 238
 Станојевић, Р. 167

- Станчић, Донка 153–154
 Старц, Грегор 144, 150
 Стевановић, Боривоје 227
 Стеле, Франце (Stele, France) 212
 Стефан Немањић 33–36, 39–43, 45–46, 49, 252–253
 Стефан Првовенчани в. Стефан Немањић 45
 Стефан Урош IV Душан Немањић 45
 Стефани (Stephanie), жена принца Рудолфа 72
 Стијовић, Ристо 242
 Стилинфлет, Бењамин (Stilingfleet, Benjamin) 213
 Стјуард, Сузан М. (Stuard, Susan M.) 92
 Стојадиновић, Милан 163, 167
 Стојановић, Благоје Пр. 229
 Стојановић, Георгије 17
 Стојановић, Дубравка 164, 174
 Стојановић, Љубомир 25
 Стојановић, Сретен 210, 228, 240–242, 246, 248
 Стојановић Табак, Смиља 229
 Стојсављевић, Живко 227
 Стошић, Љиљана 13–15, 19–20, 26
 Страјнић, Коста 14
 Стратимировић, Стеван 36
 Страхиња, поп из Будимље 10
 Стремницки, Емил 210
 Суботин Голубовић, Татјана 10
 Суботић, Ирина 215
 Сули, Фредерик (Soulie, Frederic) 207
 Суриков, Василиј Иванович (Суриков, Василий Иванович / Surikov, Vasily) 140
 Сучу, Константин (Suciu, Constantin) 51
 Табаковић, Ђорђе 148–149, 160
 Тадић, Драгомир 240–241, 243
 Талоци, Лудвиг фон (Thalloczy, Ludwig von) 74
 Танауер, Јохан Готфрид (Tannauer, Johann Gottfried) 140
 Тартаља, Марино 241
 Тасић, Милутин 211
 Татић Ђурић, Мирјана 12, 14, 22, 24
 Таут, Бруно (Taut, Bruno) 239
 Таут, Макс (Taut, Max) 239
 Теодор Метохит (Theodore Metochites) 254–255
 Теодоровић, Арсеније 35–36, 46, 49, 66
 Теодосије 33–35, 49, 251–252
 Тепеш, Иван 192, 194, 196
 Тешић, Лала 238
 Тешић, Мара 238
 Тим, Василиј Фјодорович (Тимм, Василий Фёдорович / Timm, Vasily) 135
 Тимотијевић, Милош 144, 150
 Тимотијевић, Мирослав 13, 17, 24, 42, 45, 52–63, 65–68, 78, 83, 174
 Тинаљи, Паола (Tinagli, Paola) 91
 Тири, Јулијус (Tury, Julius) 78
 Тирш, Мирослав (Tyrš, Miroslav) 143, 149
 Тисов, Јохан (Tisov, Johann) 78
 Тјери, Никол (Thierry, Nicolle) 12
 Тоби, Марко 266
 Тодић, Бранислав 10, 12, 14, 16–17, 24, 36
 Тодић, Гојко 241
 Тодорова, Марија (Todorova, Maria) 71–72
 Тодоровић, Љубица 241
 Тодоровић, Стеван 37–41, 46, 49
 Толстој, Лав Николајевич (Толстой, Лев Николаевич / Tolstoy) 133
 Томашевић, Драгутин 164
 Томић, Гордана 14
 Томић, Михаило 227
 Томовић, Гордана 10
 Топић Мимара, Анте 259
 Тороха, Едуардо (Torroja, Eduardo) 198
 Тошева, Снежана 239
 Трипковић, Ђоко 54
 Трифуновић, Милош 127
 Трухелка, Ђиро 74, 80
 Тујковић, Максим 9–32
 Тујковић, Перо 15
 Тулуз-Лотрек, Анри де (Toulouse-Lautrec, Henri de) 221
 Ћатовић, Хилмија 265–267
 Ћирић, Јасмина С. **254–256**
 Ћоровић Љубинковић, Мирјана 12, 63
 Факос, Мишел (Facos, Michelle) 261
 Фехтер, Паул (Fechter, Paul) 166
 Филдинг, Сара (Fielding, Sarah) 213
 Филотеј, монах у манастиру Дубочица 25
 Фирмијан (Firmian), гроф 212
 Фитерстон, Мајкл Џ. (Featherstone, Michael J.) 254–256
 Фојербах, Анселм (Feuerbach, Anselm) 212
 Фортини Браун, Патриција (Fortini Brown, Patricia) 93
 Франкастел, Пјер (Francastel, Pierre) 103
 Фрања Јосиф (Franz Joseph), цар 73, 86
 Фредерик V (Frederick V), краљ 130
 Фремптон, Кенет (Frempton, Keneth) 160
 Фридман, Милдред (Friedman, Mildred) 160
 Фридрих Карл Луис Константин, принц и гроф Хесе (Frederick Charles Louis Constantine, Prince and Landgrave of Hesse) 212
 Фризо, Габријел (Frizeau, Gabriel) 220
 Фриш, Хелен (Fritsch, Helene) 73
 Фроман, Павле 242
 Фуко, Мишел (Foucault, Michel) 95
 Фулбрајт, Вилијем (Fullbright, William) 209

- Хазлит, Вилијем (Hazlitt, William) 213
 Хакенброх, Ивон (Hackenbroch, Yvonne) 92
 Хакл, Габријел (Hackl, Gabriel) 212
 Хакман, Коста 210, 228
 Халкозовић, Јанко 16
 Хари, Јулијус фон (Hary, Julius von) 78
 Хартмут, Максимилијан (Hartmuth, Maximilian) 74, 76
 Хат, Мајкл (Hatt, Michael) 101
 Хауард, Џереми (Howard, Jeremy) *113–142*
 Хацеган, Јоан (Hațegan, Ioan) 51
 Хацитакис, Нано (Chadzikakis, Nano) 12
 Хаџић, Ибрахим 267
 Хелебрант, Ф. А. (Hellebrandt, F. A.) 143
 Хенри (Henry), принц 130
 Хенријета Марија Француска (Henrietta Maria of France), краљица 130
 Хериот, Џорџ (Heriot, George) 116, 125–126, 128–131, 133–134
 Херцен, Александар Иванович (Герцен, Александр Иванович / Herzen) 133
 Хески, Орсоља (Hessky, Orsolya) 84
 Хилдебрант, Грант (Hildebrand, Grant) 155
 Хитлер, Адолф (Hitler, Adolf) 166, 170
 Хомер 205
 Хорације (Quintus Horatius Flaccus (Horace)) 131
 Хофман, Ернст Теодор Амадеус (Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus) 124
 Хофман, Колман Франц (Hoffman, Coleman Franz) 167
 Хофман, Ханс (Hoffmann, Hans) 166
 Хумле, Клодин (Humblet, Claudine) 160
- Цакић, Предраг 230
 Цар, Јосип 245
 Цар, Марко 238
 Цветић, Милорад 230
 Цветковић, Душан 174
 Цветковић, Наталија 215, 227
 Центнер, Курт (Zentner, Kurt) 166
 Церовић, Љубивоје 52
- Чађевић, Милица 215
 Чарлс (Prince Charles), принц 209
 Чарлс I (Charles I), краљ 130
- Челебоновић, Алекса 215
 Чермак, Јарослав (Čermák, Jaroslav) 80
 Чехонин, Сергеј Васильевич (Чехонин, Сергей Васильевич / Chekhonin, Sergey) 139
 Чикош, Бела (Csikos, Bela) 78
 Чиликов, Александар 14–15, 19–20, 22, 24, 26
 Чојнацки, Стенли (Chojnacki, Stanley) 91
 Чолаковић, Радољуб Рођко 219
 Чохачић, Мира 230
 Чочи, Микиели 186
 Чубрило, Јасмина 228
 Чупић, Симона 228
- Џејмс VI (James VI), краљ 130
 Џефаровић, Христофор 17
- Шагал, Марк (Chagall, Marc) 220
 Шјјнер, Џон (Scheiner, John) 174
 Шакота, Мирјана 22
 Шарлемон, Хуго (Charlemont, Hugo) 78
 Шарп, Денис (Sharp, Dennis) 106
 Шафарик, Јанко 241
 Швабић, Михаило 184, 186
 Шелмић, Лепосава 35–36, 60, 63, 67–68
 Шербан, Миленко 228, 266
 Шефер, Ракел (Shepherd, Rachael) 124
 Шиверт, Александар 265
 Шинкел, Карл Фридрих (Schinkel, Karl Friedrich) 160, 162
 Шлајмер, Марко 186
 Шмит, Томас (Schmidt, Thommas) 165–166
 Шмит, Филип 105, 109, *153–162*
 Шпер, Алберт (Speer, Albert) 164, 166, 170, 173
 Штахел, Петер (Stachel, Peter) 72
 Штетлер, Марта (Stettler, Martha) 220
 Шторк, Јозеф фон (Storck, Joseph von) 77
 Шумановић, Сава 228, 241
 Шупут, Марица 10, 55
 Шченикова, Људмила А. (Шенникова, Людмила А.) 22–23
 Шчербатов (Scerbatov), барон 212
 Шчуко, Владимир Алексејевич (Шуко, Владимир Алексеевич / Shchuko, Vladimir) 133

Географски регистар

- Авала 111, 175
Азија (Asia) 130, 252
Аја Софија (Hagia Sophia Church) 245
Ајндховен (Eindhoven) 115
Ајшир (Ayshire) 123
Акр 252
Алаџа, џамија у Фочи (Aladza Mosque in Foča) 74
Алби (Albi) 221
Алфонсина (Alfonsine) 145
Америка (America) 130, 254
Амстердам (Amsterdam) 140
Арад (Arad) 51, 56, 58
Арадска епархија 52
Аустријска монархија 54
Аустро-Угарска, Аустроугарска монархија (Austro-Hungary, Austro-Hungarian Monarchy, Austro-Hungarian Empire) 71–74, 77, 143, 146, 208
Африка (Africa) 130, 133

Балкан (Balkans) 33, 71–72, 74, 78, 80, 84, 86–87
Балтимор (Baltimore) 166
Бамберг (Bamberg) 214
Банат 51–52, 54, 221
Бања прибојска, манастир 25
Бањалука 74, 241
Бар 252
Барања 210
Бачка 210
Бачко Петрово Село 63
Белгија (Belgium) 220
Бели Манастир 210
Београд (Belgrade) 14, 36–38, 40, 106–110, 117, 121, 163–180, 181, 184–185, 187, 189–190, 199, 205–207, 210–211, 214–215, 217–219, 221, 223, 227–230, 234, 237–238, 240–246, 251–253, 257–262, 263–264, 266
Беочин 109
Беочин, манастир 24
Берлин (Berlin) 92, 108, 154, 159–160, 163, 165–167, 170, 173, 205–206

Берово 230
Беч (Wien, Vienna) 72, 75–84, 89, 125, 205–206, 212
Бечкеречка епархија 52
Бијељина 147
Битола 217
Бјеловар 184
Блед (Bled) 167
Богородичина црква у Земуну 35–37
Бока которска 31
Бордо (Bordeaux) 219
Босна и Херцеговина (Bosnia and Herzegovina) 71–88, 147
Бразил (Brasil) 220
Братислава (Bratislava) 53
Бриндизи (Brindisi) 252
Брчели, манастир 18, 31
Будва 15, 252
Будимља 10
Будимпешта (Budapest) 81, 159, 210, 221
Будисавци, манастир 14
Буково, манастир 41–42
Букурешт (București) 217

Вазнесењска црква у Београду 37–38, 40
Ваљево 207
Варшава (Warszawa) 205–206
Ватернунсер, црква у Вилмерсдорфу 166
Велес 252
Велика Паланка 53
Велико Градиште 205
Венето (Veneto) 93
Венеција (Venezia, Venice) 77, 92
Византијско царство (Byzantine Empire) 208
Вилмерсдорф (Wilmersdorf) 166
Витанија (Vitania) 252
Витлејем (Bethlehem) 252
Вишеград 74
Вишњица 207

Владичин Хан 234
Војводина 49, 105–106, 146, 148, 205, 207–210, 218, 221
Вршац 78
Вучје 110

Гази Хусрев-бегова џамија у Сарајеву (Gazi Husrev-Beg Mosque in Sarajevo) 74, 77, 84
Галилеја (Galilee) на Маслиновој гори 252
Гетсиманија (Gethsemane) 252
Глазгов (Glasgow) 121–125
Глоговац 39–40
Горд (Gordes) 220
Горњи Брчели, манастир 15, 25–26
Горњи Грбаль 14–15, 23
Горњи Побори 15
Градац, манастир (Gradac monastery) 240

Далмација (Dalmatia) 78, 252
Дамаск (Damask) 230
Дамфрисшајр (Dumfriesshire) 123
Данска (Denmark) 126
Дачија Рипенсис (Dacia Ripensis) 51
Дефтердар, џамија у Бањалуци (Defterdar Mosque in Banja Luka) 74
Добој 150
Добрица 221
Доленцице (Dolencice) 211
Дрезден (Dresden) 165
Дрина, река 24, 74
Дубочица, манастир код Пљеваља 9, 15, 22, 24–27, 31
Дубровник 77, 238, 252
Дунав (Danube), река 37, 51, 108, 167, 169–170, 181, 188, 205, 226

Европа (Europe) 34, 71–72, 92, 113, 115, 120, 130, 133, 135, 144, 207, 210, 212–213
Египат (Egypt) 220
Единбург (Edinburgh) 116, 125–128, 130
Елеонска гора в. Маслинска гора
Енглеска (England) 126, 130, 220
Ердељ (Трансилванија) 51

Жича, манастир 252–253

Завала, манастир (Monastery Zavala) 15, 74–75
Загреб (Zagreb) 186, 206, 209, 229, 240–241, 243–244
Западна Европа 195
Звечан 252
Земун 35–37, 109, 242, 246
Зрењанин 146

Ивиرون, манастир (Holy Monastery of Iviron, Ἱερά Μονή Ἰβήρων) 252

Идвор 37–38, 40
Индија (India) 92
Инђија 148
Истанбул (Istanbul) 254–256
Италија (Italy) 92, 145, 220

Јапан (Japan) 213
Јафа (Jafa) 252
Јерусалим (Jerusalem) 61, 252
Јордан (Jordan) 252
Југославија (Yugoslavia) 143–152, 181–187, 189, 194, 199–200, 203, 206, 208, 231, 259–260
Јудеја, Јудејска пустиња (Judea) 252
Јужна Србија (South Serbia) 229–236
Јужна Угарска (South Hungary) 13, 31

Каиро (Cairo) 75, 220
Кареја 252
Карловачка митрополија 16, 24, 33, 44, 46, 53–55, 57–61, 66–68
Катунска нахија 14
Кетфел (Gelu) 60
Кикинда 67
Клагенфурт (Klagenfurt) 212
Клезомене (Κλεζομεναί) 252
Кнежевина/Краљевина Србија 33, 37, 41, 44, 46, 49
Ковачица 150
Константинополь (Constantinople) 255
Косјерић 221
Косово 45, 221, 265–266
Котор 14, 22, 252
Крагујевац 218
Краљевина Југославија 163–167, 173–174, 176, 266–267
Краљевина СХС, Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца (Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians) 143–144, 151, 206, 263
Краљево 230
Крањ (Kranj) 167
Кремона (Cremona) 92
Крижевачка гркокатоличка бискупија 37
Крит (Κρήτη) 252
Крушедол, манастир 63
Кувездин, манастир 37
Куманово 146, 147
Куршумли, џамија у Маглају (Kursumli Mosque in Maglaj) 74

Лајпциг (Leipzig) 230
Лењинград (Ленинград) в. Санкт Петербург
Лесковац 186, 229–236
Лимасол (Λεμεσός) 252
Линц (Linz) 259

- Липљан 252
 Липовска епархија 52
 Лозана (Laussane) 166
 Лондон (London) 166, 261
 Лос Анђелес (Los Angeles) 166
 Љубљана (Ljubljana) 186, 206, 212, 226, 241, 243–244
- Маглај 74
 Магнезија (Μαγνησία) 252
 Макарска 148
 Македонија (Macedonia) 218, 230
 Мала Паланка 53
 Мала Азија (Anatolia Eyalet) 252
 Манастир Светог крста 252
 Манастир Светог Никона код Јерусалима 252
 Манастир Светог Теодосија код Јерусалима 252
 Мантова (Mantova) 92
 Маслинска гора (The Mount of Olives) 252
 Метохија 265
 Милешева, манастир 25
 Минеаполис (Minneapolis) 166
 Минхен (Munich) 78, 206, 211–215, 223, 228
 Морача, манастир 15, 22
 Мориш (Mureş), река 51
 Мостар 76
 Мошорин 210
 Мркова 20, 26
- Назарет (Nazareth) 252
 Неготин 39–41
 Немачка (Germany) 105, 107, 145, 153, 159–160, 163, 205, 210, 213–214, 228, 242
 Никеја (Níkaiα) 252–253
 Никољац, манастир 14, 19, 25–26, 31
 Нирнберг (Nürnberg) 176
 Ниш 226, 230
 Нова Варош 25
 Нови Београд 171, 181, 184, 190–191, 195, 200, 203
 Нови Сад 42, 109, 148–149, 153–154, 160–162, 186, 205, 207–210, 217–218, 243, 257
- Његуши 14
 Њујорк (New York) 127, 261
- Олово 148
 Оријент (Orient) 71
 Осијек 146
 Османско царство (Ottoman Empire) 71, 83, 208
 Оснабрик (Osnabrück) 211
- Пакра, манастир 67
 Палестина (Palestine) 251–252
- Панчево 214, 221
 Париз (Paris) 89, 95–96, 102, 205–208, 210–211, 214–215, 217, 219–221, 223, 228, 240, 242, 259
 Пек, река 205
 Пеликастра 252
 Пелиново 15, 18, 20
 Пећ 14, 16, 23, 253, 265–266
 Пећка патријаршија 14, 16, 21–24, 26–27, 31
 Пловдив (Plòvdiv, Плòвдив) 241
 Пљевља 9–32
 Подврх, манастир 26
 Подгорица 265–267
 Подгорје 252
 Подунавље 52
 Полтава (Poltava) 138, 139
 Пољанска Сора (Poljanska Sora), река 211
 Пољска (Poland) 220
 Поморишје 51
 Посница 252
 Праг (Prague) 211, 241–242
 Прасквица, црква 26
 Прибој 150
 Приштина 265–267
 Просек 252
- Радујевац 41, 43
 Рас 252
 Рача на Дрини, манастир 24
 Рељево 45
 Рибница 230
 Рим (Rome) 89, 205–206, 210, 218, 258
 Римско царство (Roman Empire) 208
 Рисан 20
 Родос (Ròdos) 252
 Румунија (Romania) 60, 68
 Русија (Россия, Russia) 37, 113, 115–116, 134, 138–139, 212, 220
- Саборна црква у Мостару (Orthodox Cathedral in Mostar) 76
 Саборна црква у Сарајеву (Orthodox Cathedral in Sarajevo) 76
 Сава, река 37, 167, 170, 181, 184, 188, 200, 203, 219, 226
 САД (USA) 124, 183
 Санкт Петербург (Санкт-Петербург, St Petersburg) 131–136, 138–139, 215
 Сарајево 14, 16, 23–24, 27, 31, 74–76, 78, 84, 149, 240–242
 Света Гора (Όρος Αθως) 34–35, 251–252
 Света Тројица, манастир у Пљевљима 9–32
 Свети Арханђели, манастир на Тари 25
 Свети Сион (Mount Zion) 252
 Свилајнац 205, 209, 228

- Селшка Сора (Selška Sora), река 211
 Сибиу (Sibiu) 53
 Сињ (Sinj) 78
 Сићево 226
 Скопље (Скопје) 186, 217, 241–242, 246, 252, 266
 Славонија (Slavonija) 146
 Словенија (Slovenia) 167, 211–212
 Смедерево 215
 Смедеревска Паланка 39–41
 Смирна (Σμύρνα, Smyrna) 252
 Солун (Θεσσαλονίκη, Thessaloniki) 241, 251–252
 Сомбор 207–208, 210–211
 Софија (София) 241
 Спасова црква у Жичи 253
 Сплит (Split) 241
 Србија (Serbia) 33, 35, 37, 41, 44, 103, 105–106, 113, 115–116, 128, 164, 205, 207, 209, 213, 221, 227–228, 230, 252–253, 267
 Срем 37
 Сремска Митровица 208
 Сремски Карловци 16–17, 42–43, 148
 СССР (Союз Советских Социалистических Республик) 182
 Стањевићи, манастир 15, 19–20, 22, 31
 Стара српска/православна црква у Сарајеву (Old Orthodox Church in Sarajevo) 14, 16, 23–24, 74, 76
 Стокхолм (Stockholm) 164, 205–206
 Стони Београд 24
 Студеница, манастир 252
 Суботица 148, 167
 Султан Хасан, џамија у Каиру (Sultan Hassan Mosque in Cairo) 75
- Тавор 252
 Тамиш (Tímiş), река 51
 Тамишки Банат 52
 Тара, планина 25
 Темишвар (Timișoara) 51–70
 Темишварска епархија 51–52, 58–59, 63
 Тимочка епархија 41
 Тиса, река 51
 Триполи (Tripoli) 252
 Тузла 147–148
 Турска (Türkiye, Turkey) 145
- Улцињ 252
 Урошевац 147
 Устиколина (Ustikolina) 74
- Федеративна Народна Република Југославија 181
 Ферара (Ferrara) 92
 Ферхадија, џамија у Бањалуци (Ferhadija Mosque in Banja Luka) 74
- Ферхадија, џамија у Сарајево (Ferhadija Mosque in Sarajevo) 74
 Филаделфија (Philadelphia) 166
 Фландрија (Flanders) 92
 Фоча 74
 Франачко царство (Frankish Empire) 208
 Француска (France) 171, 205, 207, 217, 220, 228, 260
- Хабзбуршка монархија (Habsburg Monarchy) 34, 37, 53–54, 56, 218
 Хановер (Hanover) 171
 Хвосно, поље 42
 Херцег Нови 266
 Херцеговачки санџак 9
 Херцеговина 10
 Хиландар 33, 252
 Холандија (Holland, Netherlands) 115, 140, 242
 Храм Св. Саве у Београду (St. Sava's Temple) 245
- Цетињски манастир (Cetinje monastery) 9, 14, 31
 Црква Бистрица код Нове Вароши 25
 Црква Богородице у Његушима 14
 Црква Васкрсења Христовог у Јерусалиму 252
 Црква Преображења у Будисавцима 14
 Црква Св. Ане у Јерусалиму 252
 Црква Св. апостола Петра и Павла у Глоговцу 37
 Црква Св. апостола у Пећи 14, 253
 Црква Св. Благовести у Идвору 37–39
 Црква Св. Георгија у Новом Саду 42
 Црква Св. Георгија у Темишвару (Фабрика) 51–52, 54, 56, 60, 68
 Црква Св. Ђорђа у Шишићима 15, 23
 Црква Св. Јована Крститеља у Јордану 252
 Црква Св. Јована у Горњим Поборима 15
 Црква Св. Јована у Стоном Београду 24
 Црква Св. Луке у Котору 14–15, 17–18, 22
 Црква Св. Марка у Београду (St. Mark's Church) 245
 Црква Св. Николе у манастиру Дубочица 15
 Црква Св. Николе у манастиру Подврху 26
 Црква Св. Николе у Пелинову 15, 20
 Црква Св. Николе у Пећкој патријаршији 21–23
 Црква Св. Николе у Сремским Карловцима 42–43
 Црква Св. Николе у Темишвару (Мехала) 51–70
 Црква Св. Петра и Павла у Санкт Петербургу (SS Peter and Paul Cathedral in St Petersburg) 138
 Црква Св. Преображења у Смедеревској Паланци 39
 Црква Св. Стефана у Морачи 22
 Црква Св. Тројице у Неготину 39–41
 Црква Св. Тројице у Радујевцу 41
 Црква Светог Сиона 253
 Црква Христа Спаситеља (Church of Christ in the Chora Monastery) 254–256
 Црмница, област 15

Црна Гора (Montenegro) 14, 24, 31, 267
Црна ријека, манастир 25
Црна Трава 221

Чачак 206
Черна (Серпа), река 51
Чехословачка (Czechoslovakia) 144
Чешка Република (Czech Republic) 242
Чикаго (Chicago) 230

Швајцарска (Switzerland) 220
Шведска (Sweden) 138
Шишићи 15, 23, 26
Шкотска (Scotland) 113, 115, 123–124, 126, 128–130
Шкофја Лока (Škofja Loka) 211
Шпанија (Spain) 92–93, 220
Штутгарт (Stuttgart) 244
Шудиково, манастир 25

Регистре сачинила
Таџјана Пивнички Дринић

Упутство за ауторе Зборник Матице српске за ликовне уметности

Редакција *Зборника Матице српске за ликовне уметности* прима оригиналне радове за рубрику ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Све радове слати у електронској верзији на дискети, CD-у или електронском поштом а истовремено и штампани примерак на адресу Уредништва:

Марта Тишма, Зборник Матице српске за ликовне уметности, Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1.

Е-mail: mtisma@maticasprska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. ili rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1, 5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величине слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (фотографије, цртежи, табеле, ...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на CD-у квалитетно снимљене, резолуције 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Уз примерак одштампаног Зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, пре-

зимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. На пример:

(Ивић 1986: 128) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: 128–130) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: 128, 130) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95) за библиографску јединицу: MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напмени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој се библиографској одредници из коначног списка литературе ради, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напмени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007) за библиографску јединицу: Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. – 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразира, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост“ и „народност“ бугарштина Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7)...

Цитирана литератyра

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литератyра*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

Цитирана литератyра наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Монографска публикација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиџе*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском језику*. Избор и предговор Чedomир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска публикација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

Бугарштице. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресави (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографска публикација са више издавача:

Палибрк-Сукић, Нesiба. *Руске избеглице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

Соларић, Павле. *Поминак књиџески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натопшевић“, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Радовановић, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

Јовановић, Слободан (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукопис:

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

Николић, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–36), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.“ *Летопис Мајице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилог у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов периодичне публикације* Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

ТОТ, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклопедије*. <адреса са интернета> Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.

Рецензенти објављених радова у Зборнику Матице српске за ликовне уметности бр. 41

Драган Војводић

Александар Кадијевић

Мирослав Тимотијевић

Лидија Мереник

Саша Брајовић

Милан Просен

Миодраг Марковић

Игор Борозан

Срђан Марковић

Кокан Грчев

Ненад Макуљевић

Зборник Матице српске за ликовне уметности
Излази једанпут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: ++381-21/420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Matica Srpska Journal for Visual Arts
Published once a year
Published by Matica Srpska
Editorial and Publishing Office: Novi Sad, 1 Matice Srpske Street
Phone: ++381 21 420 199 or 6615 038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за ликовне уметности*
бр. 41/2013 закључило 13. III 2013.
За издавача: доц. др Ђорђе Ђурић
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Нови Сад
Штампа: , Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
75(082)

Зборник Матице српске за ликовне уметности /
главни и одговорни уредник Александар Кадијевић. – 1986,
22–. – Нови Сад : Матица српска, 1986–. – Илустр. ; 26 cm
Годишње. – Текст на срп., рус. и енг. језику. – Је наставак:
Зборник за ликовне уметности = ISSN 0543-1247
ISSN 0352-6844
COBISS.SR-ID 16491778

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете и науке Републике Србије и
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање