

О уделу археологије у заснивању историје уметности у Србији

Апстракт: У раду се разматрају ставови српских историчара уметности из прве половине и средине 20. века којима се дефинише део методологије историје уметности, као и њен однос према другим наукама, посебно према археологији. У ставовима се препознаје присуство и утицај археолошког метода, преузетог посредством М. М. Васића и С. Ренака.

Кључне речи: методологија, историја уметности, археологија, Србија, 20. век, Милоје М. Васић, Саломон Ренак, метод група

У свом наставном раду са студентима историје уметности, професор Александар Јовановић умео је да уметничка дела антике прикаже у историјском контексту, такође у формалном развоју, затим да укаже на њихов иконографски садржај и доведе га у везу са културом одређеног периода и, најзад, да подсети на примерке исте врсте пронађене управо на територији данашње Србије. Тиме је приближио класичну археологију великом броју студената историје уметности, не само тематски, указујући на низ могућих истраживања, него и начином мишљења у ком се могу препознати елементи иконолошког поступка. Управо у сарадњи¹ са једним таквим археологом је додатни, конкретни смисао добијало и разматрање о релацији историје уметности и археологије, у оквиру проучавања историје и методологије науке о уметности.²

Начелни ставови историчара уметности о односу дисциплина

Историчари уметности су решавали однос између своје науке и других дисциплина кроз практични рад, из ког су повремено проистицали и неки експлицитнији ставови, употребљиви као методолошки путокази. Овако је, на пример, В. Р. Петковић представио везу историје уметности са другим наукама: пошто је сматрао да је за

.....

1 Имао сам прилику да од 1992. по разним основама сарађујем и консултујем се са проф. Јовановићем, делећи одговорност у уредништвима појединих часописа, дајући рецензије неким књигама о уметности, између осталог и радећи неколико година у испитној комисији за његов предмет Општа историја уметности старог века, који је предавао студентима историје уметности. Упознао сам га као веома обавештеног, обзирног, толерантног према туђем мишљењу и одговорног у формулисању и одбрани сопственог става.

2 Рад је завршен у оквиру подпројекта Стратегије баштињења, пројекта Традиција и трансформација: историјско наслеђе и колективни идентитет у Србији у 20. веку (МНТР 47019).

тумачење одређеног црквеног споменика потребно знати и његову историју и развој литургије - наиме, и једно и друго утичу на облик споменика и његову *декорацију* (фреске) - а како није било посебних студија које би се у ту сврху могле употребити, „отуда је један критичар уметности у нас принуђен да оставља поље свога рада па да, и против воље, прелази у област повесничара и литургисте” (Петковић В. 1911: 4). Увид у рад В. Р. Петковића открива да је релативно често прилазио проучавању предмета других наука не би ли добио сазнања корисна за историју уметности. Поред већ поменутих дисциплина, упознавао је и палеографију (да би датовао поједине натписе на фрескама, а преко њих и фреске), филологију (као путоказ при тражењу записа, натписа и црквених књига расутих по Србији), као и анатомију³ (Петковић В. 1912: 88 и даље).

За овом доминантном фигуром српске историје уметности прве половине 20. века ишли су и остали, доводећи у везу уметност и проблеме језика (уп. Бошковић 1938: 3–19, а и у другим својим радовима; Љубинковић 1982: 31), историје, друштва, људске психе, технологије, математике... тако да се може препознати постојање неколико засебних приступа у методологији српске историје уметности (Драгојевић 1997: 151–255).

То приближавање другим наукама имало је распон од преузимања њихових готових закључака, до употребе њиховог поступка и релативно самосталног закључивања; та употреба - условно речено - метода других наука, развијала се у распону од интуитивног уочавања проблема наивне, готово литерарне примене начина размишљања неке друге науке, до нешто компетентније али и даље почетничке стварне примене појединих истраживачких поступака.

Овај процес је ишао и у другом смеру: историја уметности је умела да другим дисциплинама понуди своје резултате у циљу решавања неких њихових питања (нпр. Мано-Зиси 1932: 551–553).⁴ То је, када се пореде степени развоја историје уметности и других наука, „претило” да је дефинише као помоћну дисциплину, или ју је бар упућивао да свој једини смисао види у давању грађе за историју српског народа, о чему сведочи непрекинати низ експлицитних ставова српских историчара уметности током целог 20. века (уп. Dragojević 2003: 35–46).

Уз наведена ограничења у раду и могуће проблеме струке у целини, развијање посебних и, у основи, доста различитих приступа унутар историје уметности донело је

3 При томе се озбиљно служио латинским терминима и покушавао да направи што прецизније описе.

4 Питање је колико су утицаја у решавању овог методолошког става могла на српске истраживаче да имају предавања Конрада Лангеа, професора науке о уметности на Универзитету у Тибингену, објављена у српском преводу уочи балканских ратова. Он се тада поред осталог бавио и питањем односа историје уметности и других научних дисциплина (уп. Ланге 1912).

и проблем њиховог међусобног усклађивања на нивоу описа, анализе, објашњења уметничког дела, па усвајања појмова и терминологије (о тим питањима детаљније Драгојевић 1997: 255–388). Решења су проналажена од прилике до прилике: понекад би се уметнички развој објаснио личношћу уметника, а понекад друштвеним утицајима, или техничким детаљима, или историјским догађајима, у зависности од тога који моменат доминира. Сматрало се, дакле, да употребу приступа намеће сам предмет проучавања, а из тога проистиче став да је истина само једна; врло брзо се, међутим, показало да код различитих аутора постоје опречна мишљења о истим уметничким појавама (Симић 1928–30: 125; *idem.* 1950: 14–15; Мирковић 1953: 61, 66).

Истина је и да је у Србији постојала тежња код готово сваког истраживача уметности да изабере углавном један „свој“ посебни приступ као додатак основним методима историје уметности,⁵ мада је врло рано (Петковић В. 1907: 70) замишљен један, данас бисмо рекли мултидисциплинаран, начин истраживања: предложено је да се узму у обзир „(...) анализа стила; оперирање аналогјама; иконографски моменат; подаци хисториски(!), палеографски, литургиски(!) итд“. Док прва три момента подразумевају комбиновање метода историје уметности (атрибуциони, упоредни и иконографски метод), остали се односе на друге дисциплине, што Петковић и подвлачи напомињући да је „у савременој хисторији уметности“ потребно имати „најмногострукије знање“ (*ibid.*: 71).

Занимљиво је, ипак, да се историја уметности у Србији није на исти начин диференцирала од археологије. Разлог није само у повезаности са овом науком (што се да видети из биографија истраживача), него и у прећутном признавању да је историја уметности део археологије, или бар у осећају да из ње проистиче (што се може доказати откривањем неких методолошких утицаја).

Повезаност са археологијом

У назначеним оквирима кретала су се и научна формирања, па и добар део делатности историчара уметности у Србији у већем делу 20. века, о чему сведоче детаљи из њихових биографија. Први доцент за историју уметности на Универзитету у Београду Божићар С. Николајевић (1877–1947) започео је своје студије историје уметности упоредо са студијама грчке књижевности и класичне археологије, код Фуртвенглера 1896/98. у Минхену,⁶ да би, после школске године студија књижевности у Берлину,

5 На пример, Милан Кашанин се више ослањао на психолошки, Сретен Марић на социолошки, Светозар Радојчић на културолошки, Владислав Петковић и Ђурђе Бошковић на историјски приступ, и тако даље.

6 Некако у исто време, 1898/99. ту је завршавао своје студије Милоје М. Васић, који је код истог професора докторирао 1899. године.

завршио у Хајделбергу на историји уметности, класичној археологији и римској историји, али са докторатом одбрањеним 1901. из области српске црквене архитектуре у средњем веку (уп. Николајевић Б. С. 1902: 69; Николајевић С. Б. 1983). Николајевићев противник, који ће преузети катедру и усмерити историју уметности у Србији на науче стазе, Владимир Р. Петковић (1874–1956) докторирао је на једној „граничној” теми, о ранохришћанском рељефу, био је поред осталог и уредник часописа *Старинар*, а као управник Народног музеја руководио је археолошким ископавањима у Стобима 1928–1934. и Царичином граду 1937–1939. а од 1947. до 1955. био је и управник Археолошког института САНУ (Петковић С. 1984; Ћорђевић 1984). Његов следбеник у питањима методологије Ђурђе Бошковић (1904–1989), бавећи се историјом архитектуре и уметности средњег века, био је, поред осталог, од 1955. управник Археолошког института САНУ (Petković S. 1959: 464). Још један од истакнутих истраживача уметности у Србији Ћорђе Мано-Зиси (1901–1995), бавећи се проучавањем античке уметности, заштитом културних добара и музеологијом, као кустос београдског Народног музеја руководио је археолошким ископавањима у Стобима, Царичином граду, Гамзиграду, Дечанима, Новој Павлици, Охриду, Дубравици, Нишу, Петровој цркви код Новог Пазара, Панчеву и на другим местима (Гарашанин 1965: 10; Поповић 1964: 398). Познато је и да су истакнути Петковићеви студенти одлазили на специјализацију код Мијеа у његов семинар за византијску археологију, као на пример Радивоје Љубинковић (1910–1979) који је тамо био 1935–36. а касније је, бавећи се историјом уметности средњег века и заштитом споменика културе, од 1957. био научни секретар, потом научни сарадник и саветник у Археолошком институту САНУ (Петковић С. 1979-а: 1–4; Ђурић 1989: 53–56); или његова супруга, Мирјана Ћоровић-Љубинковић која се бавила историјом уметности и средњовековном археологијом (Јовановић М. 1964: 352). И студент технике и архитектуре Александар Дероко (1894–1988) провео је једно време, 1926–1927, код Мијеа, да би се касније бавио историјом средњовековне архитектуре (Јовановић З. М. 1991. даје целовит приказ његове делатности). И Светозар Радојчић (1909–1978), обновитељ београдске катедре за историју уметности после Другог светског рата и у методолошком смислу покретач једне нове фазе у развоју историје уметности у Србији, студирао је археологију и историју уметности (од 1928. у Загребу); још у току студија, ишао је на ископавања, похађао летњу археолошку школу Бечког археолошког института и после дипломирања 1932. усавршавао у Бечу старохришћанску археологију код Егера, а историју уметности у Прагу код Окуњева, да би докторирао историју уметности 1934. у Љубљани. Пре него што је изабран за доцента у Скопљу, радио је 1936–39. као хонорарни наставник археологије (Радојчић 1978: 38–41; уп. и Петковић С. 1979–6; Ђурић В. Ј. 1982).

Везе су постојале и у обуци студената. После Првог светског рата (1919–1927) на Филозофском факултету постојао је Семинар за класичну археологију и историју

уметности, којим је руководио В. Р. Петковић. После Другог светског рата први приручник већини студената, чак и онима који ће постати чувени професори историје уметности, прва књига о уметности коју су имали прилику да прочитају као припрему за пријемни испит био је Ренаков *Аполо* (Милошевић 1978: 2; Рогић 2004: 137). По сведочењу Војислава Ј. Ђурића (које преноси Рогић 2004: 137), већина родитеља те чувене генерације уписане 1950. „није имала појма“ шта студирају њихова деца; поједини су (реч је, наводно, о оцу Дејана Медаковића) описивали то као археологију.

Истовремено, појачаване су везе са историјом, па су наставу будућим историчарима уметности држали С. Радојчић, М. Васић и Н. Острогорски (Рогић 2004: 33). Предмет археологија држао је М. М. Васић, али је каснијим реформама наставе практично одвојен од историје уметности (од 1962. предмети уметност праисторије и уметност Блиског истока били су обавезни само за музеолошки смер; од 1973. постали су изборни; од 1978. уместо њих, као изборни су понуђени праисторијска, класична, средњовековна и оријентална археологија а уметност старог века одржала се у обуци историчара уметности. Предмет је преузео Бранко Гавела (1914–1994) и обликовао га као општу историју уметности старог века. Разматрао је неке етничке и хронолошке проблеме, историјску основу, културу и естетику, затим формалне одлике уметности и правио је преглед најзначајнијих дела и уметника (уп. Васић Р. 1996). После њега, на сличан начин проналазећи везу између естетике и материјалних налаза, али са нагласком на анализи форме, наставу је из овог предмета надоградила Александрина Цермановић Кузмановић (деталније Нововић 2009). Александар Јовановић је својом иконологијом заокружио тај методолошки развој који су започели његови претходници.

Из неких разлога је историја уметности у Србији после Другог светског рата ипак наглашавала своју везу са историјском науком, па њен водећи представник (Радојчић 1978: 51) каже: „Београдској историји уметности, а нарочито мени лично, пребацује се велика блискост историји. Ја ту замерку схватам као комплимент, као похвалу.“ Његов искрени следбеник (Petković S. 1971: 443, 449) тврди да је на светском плану историја уметности од свог настанка увек била, јесте, и остаће најуже повезана са историјском науком, која је од почетка њена „наука-матича“.⁷ Реч *археологија* се не помиње, а разлоге за то одступање историчара уметности од ове науке можда можемо тражити у сећањима на плаховитог Милоја Васића као строгог професора, нарочито непријатног на испитима, који се, наводно, цинично и подругљиво односио према незнању Радојчићевих студената и са висине гледао на све, па и на њиховог доцента за историју уметности (Рогић 2004: 34–35, 36).

7 Да би у најновије време *историја уметности и архитектуре* у научној класификацији и формално постала једна од ужих области *историје*, равноправно са *историјом Рима*, *историјом Византије* и др.

Васић: историја уметности као део археологије

Милоје М. Васић занимао се проучавањима уметности у једном периоду када није могао да се бави археолошким истраживањима. Довео је уметност у везу са развојем цивилизације, религије и са политичким догађајима у одређеној средини. Могло би се рећи да је уметност тумачио као предмет археологије. Умео је да у ликовним делима запази релевантност формалних елемената (као што су осветљење и извори светлости, распоред фигура, израз, цртеж, потез, тон), али их је сврставао у технику израде. Тежио је да утврди чињенице о уметничком или архитектонском делу као артефакту; затим да открије промене на њему, слојеве додатака и првобитни изглед. Технички схваћене ликовне елементе користио је као основ за класификовање или израду типологије. Доста уверен у исправност свог поступка, он је тако утврђене чињенице покушавао да објасни, тражећи узроке у деловању религије, државе, као и материјалне културе. На пример, форме црквених грађевина објаснио је као последицу њихове непосредне зависности од развоја религије, при чему је био склон упоредном методу: „свеколико испитивање духовне и материјалне цивилизације нашег народа успешно иде компаративним путем тражећи и откривајући везе, утицаје и односе између ње и цивилизације других области и народа” (Васић 1924: 116).⁸

У време кад се појавио, рад М. Васића као истраживача уметности био је од користи за историју уметности као дисциплину, јер је дао снажну подршку развоју појединих елемената науке (као што су, нарочито, објашњење, типологија и уочавање правилности), као и померању ове науке на позитивистичку позицију.

М. Васић је посебно подржавао неопходност примене различитих дисциплина при проучавању уметности, али се у његовом ставу препознаје интердисциплинарност пре него мултидисциплинарност: „Данас не може ни на тако малом пољу, пољу Српске Уметности Средњег Века(!), једно лице имати, у довољној мери, сва потребна стручна знања, нити може, у свим питањима, бити компетентан судија” (Васић 1928: VII).

Указујући на потребу коришћења техничких знања везаних за архитектуру, затим знања из филологије, националне историје, историје књижевности и историје цркве, дефинисао је и однос историје уметности и других дисциплина које јој служе као „неопходне помоћнице” од којих треба користити не само основне чињенице, него и „најсуптилније детаље” (не објашњавајући ближе шта под тим подразумева).

Обједињујући готова сазнања других дисциплина о појединим релевантним питањима, Васић је доносио закључке о њиховом значају за развој уметности, видећи свој задатак „(...) у томе да удружи све стручњаке на пољу Старе Српске Цивилизације(!) и да координира њихова стручна знања у корист Историје Српске Уметности Средњег

8 О упоредном методу в. Драгојевић 2011 (у штампи).

века(!), (ibid.: VIII). Где је у то време видео историју уметности, показује критика једне монографије о Манасији, кад критикујући Лазара Мирковића закључује да му са таквим начином рада „нема места ни у Археологији(!), ни у њеној ужој области, Историји Уметности(!)“ (Васић 1928–6: 476).

Ма колико ставови српских историчара уметности постају јаснији после наведених Васићевих ставова, још више све добија смисао кад се обрати пажња на метод Васићевог колеге и пријатеља Саломона Ренака (Salomon Reinach, 1858–1932). Његовог *Апола*, општи преглед историје ликовних уметности (Reinach 1904; Ренак 1930), Васић је лично превео и наменио не само културној јавности, него и научницима у области историје уметности, коју ће средином века већ сматрати младом науком (Renak 1950: XV–XVI).

Археолошки метод по Ренаку

Ренак је претежно проучавао цивилизацију старог века (Reinach 1909) и праисторијске културе. Као археолог који је сматрао историју уметности за саставни део археологије, Ренак је у науку о уметности увео неколико значајних и корисних иновација. Преко њега је праисторијска уметност поново укључена у видокруг историје уметности. Такође, признат је његов допринос сакупљању документације за иконографска и друга проучавања историје уметности (Reinach 1896; idem 1905). У школи у Лувру (l'École du Louvre) држао је јавна предавања из археологије. Увидевши да међу јавним курсевима у целом Паризу нема комплетног курса из историје уметности, одлучио је да то он направи. Од краја 1902. до средине 1903. одржао је у Лувру низ од двадесет и пет јавних предавања, којима је обухватио развој уметности од њених почетака у праисторији па до најновијих дана и појаве модерних праваца.

Ослањајући се на резултате ранијих истраживача уметности и на своје познавање ликовних дела, Ренак је према формалним одликама груписао дела у жанрове, или у појединачне опусе мајстора, мајсторе према сродности форме груписао у школе, а школе сместио у стилске периоде. Тако је добио целовит, повезан, непротивуречан и стога уверљив преглед историје европске уметности (уверљив у том смислу да своје погледе на уметност излаже као конзистентну целину, а не да излаже неку “апсолутну” истину о развоју уметности).⁹

Ренак је на ово своје посматрање развоја ликовне уметности применио метод група, који је до тада већ био потврђен у археолошким истраживањима. Метод група је заснован на принципу смештања предмета у контекст. У овом случају то је уметнички

9 За Ренаковог настављача се такоређи прогласио Базен (Germain [René Michel] Bazin, 1901-1990), историчар уметности, ученик Фосијона и Мала на Сорбони и музеолог, од 1951. главни кустос Лувра.

предмет, али принцип се у археологији односи на све предмете који се користе за стицање сазнања. У предмету се посматра одређени елемент и преко њега повезује се са неком групом сродних предмета. Тај елемент може указивати на стилску, морфолошку, техничку, функционалну, стратиграфску, па и естетску блискост. Груписање је у појединим случајевима било неопходно већ и за најпростију идентификацију и опис предмета (шта је, чему служи). Даље, груписање је сматрано неопходним за било какво научно закључивање: самостални предмет, сматрали су заступници тог метода, нема никаквог смисла и тек у вези са другим предметима открива се његов смисао, значење, можда и вредност (научна, историјска, културна или естетска). Метод је кориштен и за *релативно датовање* (одређивање времена настанка једне групе у односу на другу; или појединачног предмета у односу на групу) или за *апсолутно датовање* (датовање предмета према групи, или групе према предмету за који се зна година или период настанка). Принцип група примењен је и на метод слојева или стратификовања: сваки слој схваћен је у хронолошком погледу као група за себе. Метод група употребљен је и за реконструисање првобитног изгледа неког предмета, на основу сачуваних копија, реплика и неоригиналних дела којима је служио као узор (уп. Ренак 1937: 154–164). Ренак је (ibid.: 154) дефинисао археологију као „објашњење прошлости помоћу ликовних споменика”, при чему *ликовни споменик* дефинише насупрот *књижевном споменику*, а прошлост као сваки прошли тренутак, те стога није видео никакав разлог да се археологија не прошири и на проучавање споменика 18. или чак 19. века. О односу према историји уметности изричито је рекао:

„Сувише је мало речено кад се каже да археологија додирује историју уметности: она је целу обухвата и ван њене праве области оставља само историју о уметницима. Епиграфија и нумизматика пре потичу из филологије и историје; ну проучавање типова новца, као и проучавање декоративног дела натписа, припадају историји уметности и умешности, што значи археологији у правом смислу.” (Ренак 1937: 155)

Ренак је прецизирао да археологија мора да тражи помоћ геологије, палеонтологије, минералологије, хемије, архитектуре и углађеног укуса „кад тежи да тачно означи грађу споменика које проучава, да да обавештења о њиховим површинским мењањима, да објасни довијања којима су споменици били подвргнути руци архитекта или инжењера” (ibid.: 155). Али, као најважнију Ренак издваја историју: политичку, књижевну, научну и верску - „(...) може се рећи да је археолог који није историчар, само упола археолог”, закључио је у вези са тим (ibid.: 155); најзад, неопходно је познавање текстова свих врста, а у рад је пожељно унети и *осећање стила*.

Ренак се у својој методологији позивао на идеје, ставове и праксу низа европских археолога. У свом тексту о археолошком методу он је све то сажео, а у општем прегледу историје уметности то је и практично применио. Чињеница да у својим ставовима није

био усамљен међу стручњацима, указује на могућност да су сличне идеје могле и другим путевима доћи до српских историчара уметности.

Најзад, ово баца другачије светло на рад Валтровића и Милутиновића, домаћих зачетника историје уметности. У њиховом раду се може препознати метод група, који ствара типологију, обogaћен естетском анализом и вредновањем. Ако њихов рад само представља завршетак једног процеса стварања *винкелмановског* тумачења уметности у Србији (уп. Драгојевић 2010), онда се треба сетити да низ података из историја историје уметности говори о „археолошком” пореклу ове науке и њених делова: као концепт, она је настала Винкелмановом естетско-теоријском интерпретацијом археолошких налаза и збирки. И данас се Винкелман може сматрати подједнако археологом као и оснивачем историје уметности; он се бавио проучавањем развоја уметности, а и праћењем па и објављивањем археолошких налаза који та проучавања омогућују (данас има своје место чак и у једном „англоцентричном” популарном уводу у археологију, уп. Грин 2003: 40, 48). После њега, историја историје уметности пуна је имена археолога који су успостављали читаве нове области историје уметности (општи преглед историје уметности, историја архитектуре, историја византијске уметности, историја уметности средњег века, наравно и историја уметности старог века) пре него што су их препуштали историчарима уметности; наука о старини долазила је пре науке о уметности старине. Ако је то историјска поука, треба имати у виду да се она ипак добија у моменту када две дисциплине – историја уметности и археологија - изнова редефинишу свој предмет, циљ, смисао, методе, језик, идентитет... (уп. Babić 2002, *idem* 2010; затим активности Центра за теоријску археологију на Филозофском факултету у Београду). Ове две дисциплине ће се изнова раздвајати, састављати или пресецати не само у будућим пројектима, него и „у прошлости”, у свом виђењу сопствене историје.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES:

Babić, S. 2002

Still innocent after all these years? – Sketches for a social history of archaeology in Serbia, in: *Archäologien Europas: Geschichte, Methoden und Theorien / Archaeologies of Europe: History, Methods and Theories*. Tübingen Archäologische Taschenbücher, Band 3, 309–322.

Babić, S. 2010

Priča o dva grada. Šta je to svetski kongres arheologa? *Етноантрополошки проблеми* 5, св. 1: 283–286.

Бошковић, Ђ. 1938

Неколико натписа са зидова српских средњовековних цркава. *Споменик СКА* 87, Београд: Српска краљевска академија, 3–19.

Васић, М. М. 1924

Црква Св. Петра у Приком код Омиша и „ситна архитектура“ у Далмацији, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 4/1–2: 105–116.

Васић, М. М. 1928

Жича и Лазарица, студије из српске уметности средњег века, Београд: Геца Кон.

Васић, М. М. 1928-6

Др Ст. Станојевић, др Лаз. Мирковић, арх. Ђ. Бошковић: Манастир Манасија, *Мусао* 27, Београд, Народни музеј, 466–477.

Васић, Р. 1996

Бранко Гавела (1914–1994). *Старинар* 47: 333–335.

Garašanin, M. 1965

Mano-Zisi Đorđe, *Enciklopedija Jugoslavije* VI, Zagreb: Jugoslovenski Leksikografski zavod.

Грин, К. 2003

Увод у археологију. Историја, принципи и методи модерне археологије, превод Марина Адамовић Куленовић, Београд: Clío.

Драгојевић, П. 1997

Историја уметности у Србији у првој половини 20. века, Докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 1–603.

Dragojević, P. 2003

Patriotism and Science. Art History in Serbia as a Discipline of Strategic Interests. *Расински анали* 1: 35–46.

Драгојевић, П. 2010

Вредновање старе српске уметности током формирања српске историје уметности, *Зограф* 34: 163–173.

Драгојевић, П. 2011 (у штампи)

Јозеф Штшиговски и пријем упоредног метода у Србији, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*.

Ђорђевић, И. 1984

Владимир Р. Петковић, уредник *Старинара* 1931–1956, *Старинар* (н. с.) 35: 41–46.

Ђурић, Б. 1989

Допринос Радивоја Љубинковића истраживањима у југоисточној Србији. *Лесковачки зборник* 29: 53–56.

Ђурић, В. Ј. 1982

Рад и улога С. Радојчића, у: *Светозар Радојчић – одабрани чланци и студије 1933–1978*, Нови Сад, 9–16.

Јовановић, З. М. 1991

Александар Дероко, Београд: РЗЗСК.

Jovanović, M. 1964

Љубинковић – Ћоровић Mirjana, *Enciklopedija likovnih umjetnosti* III, Zagreb: Leksikografski zavod, 352.

Кашанин, М. 1925

О цркви у Дренови. *Гласник Скопског научног друштва* 1/2 (Београд): 491–494.

Нововић, И. 2009.

Александрина Цермановић – Кузмановић и њен допринос класичној археологији, *Антички свет, европска и српска наука*, Београд: Друштво за античке студије Србије, 182–190.

Ланге, К. 1912

О смеру уметности, *Бранково коло* 17 (Сремски Карловци): 534 и даље.

Љубинковић, Р. 1982

Мајстори старог српског сликарства. Поводом књиге професора Светозара Радојчића (1967), прештампано у: *Студије из средњовековне уметности и културне историје*, Београд: Археолошки институт.

Мано-Зиси, Ћ. 1932

Једно историјско – књижевно тумачење Теодосијево биографије Св. Саве сликарским чињеницама. *Српски књижевни гласник* 37: 551–553.

Милошевић, Д. 1978

Сећање на професора Светозара Радојчића, *Свеске историчара уметности* 5–6: 1–5.

Мирковић, Л. 1953

Теодор Крачун Малер, Нови Сад: Матица српска.

Николајевић, Б. С. 1902

Die Kirchliche Architektur der Serben im Mittelalter. Inaugural Disertation. Београд: издање аутора.

Николајевић, С. Б. (прир.) 1983

Из minulih дана. Сећања и документи, Београд, 1–395.

П(етковић), В. Р. 1907

Т. И. Шмита Кахрие џами, Софија 1906, *Старинар* (н. р.) 2: 70–81.

Петковић, В. Р. 1911

Манастир Жича, хисторија, Београд: Државна штампарија.

Петковић, В. Р. 1912

Спасова црква у Жичи, Београд, 105.

Petković, S. 1959

Bošković Đurđe. *Enciklopedija likovnih umjetnosti* I, Zagreb: Leksikografski zavod, 464.

Petković, S. 1971

Istorija i istorija umetnosti. *Treći program I*, Beograd: Radio Beograd, 443–449.

Петковић, С. 1979-а

Радиоје Љубинковић (1910–1979), *Свеске историчара уметности* 7–8: 1–4.

Петковић, С. 1979-б

Светозар Радојчић (1909–1978), *Зборник Матице српске за ликовне уметности*: 1–7.

Петковић, С. 1984

Сто година изучавања средњовековне уметности и археологије на страницама Старицара (1884–1984), *Старицар* 35: 135–157.

Роповић, Лј. 1964

Мано–Зиси Ђорђе. *Enciklopedija likovnih umjetnosti III*, Zagreb: Leksikografski zavod.

Радојчић, С. 1978.

Разговор са М. Јевтићем на Другом програму Радио Београда, у штампаном облику објављен у: М. Јевтић, *Историчари уметности*, Београд: Чигоја 1995, 33–53.

Reinach, S. 1896

Cultes, mythes et religions, Paris.

Reinach, S. 1904

Apollo – Histoire générale des arts plastiques professée à l'École du Louvre, Paris.

Reinach, S. 1905

Répertoire des peintures du Moyenage et de la Renaissance IVI, Paris.

Reinach, S. 1909

Orpheus, Paris.

Ренак, С. 1930

Аполо, Београд: Српска књижевна задруга.

Ренак, С. 1937

Метода у археологији, у: Д. Стојшић – М. Ђерић – А. Поповић (прир. и прев.) *Методе у наукама*, Београд: издање преводиоца, 154–164.

Ренак, С. 1950

Apolo. Opšta istorija likovnih umetnosti, Beograd: Mlado pokolenje, 1–474.

Рогич, М. 2004.

Тумачи слике, Београд: Просвета, 13–179.

Симић, З. 1928-30

Портрети Теодора Илића – Чешљара, *Старицар* (т. с.) 5: 120–127.

Симић, З. 1950

Трагови манастира Стјеника у планини Јелици. *Старицар* (н. с.) 1: 237–241.

Симић, З. 1950

Српска уметност новијег доба. Сликарство, Београд.

On the Contribution of Archaeology in the Establishing of History of Art in Serbia

The art historians in Serbia defined the relationship between their science and other disciplines through practical work, from which resulted from time to time also certain more explicit attitudes usable as methodological signposts. Bringing closer the history of art to other sciences covered the span from taking over their completed conclusions to the use of their methods and drawing relatively independent conclusions. This use – conditionally speaking – of the methods of other sciences developed from intuitive noticing of problems and naïve almost literary use of the way of thinking of some other science to somewhat more competent but still beginner's actual use of certain investigation methods. This process also went in the opposite direction: history of art was able to offer its results to other disciplines in order to solve some distinct questions. Yet it is interesting that history of art in Serbia did not differentiate from archaeology in the same way. The reason is not only in connections with that science (as it could be noticed in biographies of the academics) but also in tacit acknowledgment that history of art is part of archaeology or at least in the impression that it derives from archaeology (what is evident in detection of certain methodological influences).

Even when history of art in Serbia after Second World War emphasized its relations with historical science it remained per se part of archaeology if we judge by the ideas articulated by archaeologist Salomon Reinach and introduced in Serbian milieu and in education of art historians by Miloje M. Vasić.